

Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

Literary Process:

- Methodology
- Names
- Trends

№ 27

Виходить двічі на рік
Видається з грудня 2012 року

Засновник:

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка.

Видається з грудня 2012 року

Виходить двічі на рік

Ідентифікатор медіа в Реєстрі суб'єктів у сфері медіа R30-03702 від 11.04.2024, присвоєний Національною радою України з питань телебачення і радіомовлення

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України від 11.06.2026 №928 журнал включений до Переліку наукових фахових видань України у межах кластеру «Гуманітарні науки та мистецтво» з присвоєнням категорії «Б»

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 6 від 29.05.2026)

Головний редактор:

Бровко Олена Олександрівна — завідувач кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Факультету української філології, культури і мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, професор (Україна).

Редколегія:

Букрієнко Андрій Олександрович — третій секретар Надзвичайного і Повноважного посла України в Японії, кандидат філологічних наук, доцент (Україна, Японська Держава);

Васьків Микола Степанович — старший науковий співробітник Науково-дослідного інститут українознавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Гайдаш Анна Владиславівна — професор кафедри германської філології Факультету романо-германської філології Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, доктор філологічних наук, доцент (Україна);

Горболіс Лариса Михайлівна — професор кафедри української мови і літератури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Девдюк Іванна Василівна — професор кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Карпатського національного університету імені Василя Стефаника, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Дель Гаудіо Сальваторе — доцент кафедри гуманітарних досліджень Університету Салерно, доктор філософії габілітований (Італійська Республіка);

Чеснокова Ганна Вадимівна (заступник головного редактора) — професор кафедри лінгвістики та перекладу Факультету романо-германської філології Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, професор (Україна);

Штепенко Олександра Геннадіївна — завідувач кафедри журналістики Міжрегіональної академії управління персоналом, доктор філологічних наук (Україна);

Шурма Світлана Григорівна — доцент кафедри сучасних мов і літератур Університету Томаша Баті, кандидат філологічних наук (Чеська Республіка).

Реферується, індексується та зберігається в

ERIH PLUS, Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Google Scholar, Index Copernicus International, DOAJ

Адреса редакційної колегії

04212, Україна, м. Київ, вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, ауд. 220

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Тел.: +38 (044) 426-46-60

E-mail: litp@kubg.edu.ua

Сайт: <https://litp.kubg.edu.ua>

Founder:
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Published since 2012

Publication frequency: 2 times a year

Media identifier in the Register of Media Entities R30-03702 dated 11.04.2024,
issued by the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting

The journal is included in the List of Scientific Professional Publications of Ukraine
within the Humanities and Arts Research Cluster and is assigned to the category "B" pursuant
to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No 928 dated 11.06.2026

Recommended for publication by the Academic Council of Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(*Rec. No 6 dated 29.05.2026*)

Editor in Chief:

Olena Brovko — Head of the Department of Ukrainian Literature, Comparativistics and Grinchenko Studies
at the Faculty of Ukrainian Philology, Culture and Art at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Doctor
of Philology, Professor (Ukraine).

Editorial Board:

Andrii Bukriienko — Third Secretary of the Ambassador of Japan in Ukraine, Candidate of Philological Sciences, Associate
Professor (Ukraine, Japan);

Anna Chesnokova (Deputy Editor in Chief) — Professor at the Department of Linguistics and Translation at the Faculty
of Romance and Germanic Philology at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Candidate of Philological
Sciences, Professor (Ukraine);

Anna Gaidash — Professor at the Department of Germanic Philology at the Faculty of Romance and Germanic Philology
at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Doctor of Philology, Associate Professor (Ukraine);

Larysa Gorbolis — Professor of the Department of Ukrainian Language and Literature at Sumy State Pedagogical
University named after A. S. Makarenko, Doctor of Philology, Professor (Ukraine);

Salvatore del Gaudio — Associate Professor of the Department of Humanities at University of Salerno, Doctor of Philosophy
Habilitation (Italy);

Ivanna Devdiuk — Professor of the Department of World Literature and Comparative Literary Criticism at Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University, Doctor of Philology, Professor (Ukraine);

Oleksandra Shtepenko — Head of the Department of Journalistic at Interregional Academy of Personnel Management,
Doctor of Philology (Ukraine);

Svitlana Shurma — Assistant Professor at the Department of Modern Languages and Literatures, Tomas Bata University
in Zlín, Candidate of Philological Sciences (Czech Republic);

Mykola Vaskiv — Senior Research Fellow at the Research Institute of Ukrainian Studies at Taras Shevchenko National
University of Kyiv, Doctor of Philology, Professor (Ukraine).

Referenced, indexed and archived in

ERIH PLUS, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky,
Google Scholar, Index Copernicus International, DOAJ

Editorial Address:

Office 220, 13-B Levka Lukianenka St, Kyiv, 04207, Ukraine
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Tel: +38 (044) 426-46-60
E-mail: litp@kubg.edu.ua
Website: <https://litp.kubg.edu.ua>

ЗМІСТ

Концептуальні питання літературознавства

<i>Аненнкова Олена</i> . Морально-етичні виміри сучасного британського роману: візія Ієна Мак'юена	6
<i>Васьків Микола</i> . Відтворення війни за державну цілісність в азербайджанській прозі	19
<i>Нанай Сергій</i> . Екологія буття в романі Ж.-М. Г. Ле Клезіо «Золотошукач»	32
<i>Павлюк Ігор</i> . Топос страху в текстах українських поетів (від Івана Франка до Тараса Матвіїва)	38
<i>Прокопенко Іван</i> . Парадигма насильства й травма як суспільні явища в сучасній українській літературі	49
<i>Pejasz Michał</i> . Kobieta w językowym obrazie świata serbskich pieśni hajduckich	59

CONTENTS

Conceptual Issues of Literary Studies

<i>Olena Annenkova</i> . The Moral and Ethical Dimensions of the Contemporary British Novel: Ian McEwan's Vision	6
<i>Mykola Vaskiv</i> . Representation of the War for State Integrity in Azerbaijan Prose	19
<i>Nanai Serhii</i> . The Ecology of Being in <i>The Prospector</i> by J.M.G. Le Clezio	32
<i>Ihor Pavlyuk</i> . The Topos of Fear in the Texts of Ukrainian Poets (from Ivan Franko to Taras Matviyiv)	38
<i>Ivan Prokopenko</i> . Social Paradigm of Violence and Trauma as Social Phenomena in Contemporary Ukrainian Literature	49
<i>Michał Pejasz</i> . Woman in the Linguistic Image of the World of Serbian Hayduk Songs	59

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2026.27.1>
УДК 821.111-31.09:17.022.1

Олена Анненкова,

Український державний університет імені Михайла Драгоманова (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0002-6578-3531>

e-mail: o.s.annenkova@udu.edu.ua

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО БРИТАНСЬКОГО РОМАНУ: ВІЗІЯ ІЕНА МАК'ЮЕНА

Стаття присвячена аналізу репрезентації в сучасному британському романі морально-етичних дилем, які постають перед людиною у постгуманістичному світі. І. Мак'юен протягом останніх тридцяти років творчої діяльності демонструє постійний інтерес до суспільно-політичних, науково-технічних і морально-етичних проблем, зображуючи у своїх творах взаємозв'язок між політикою, новими технологіями і мораллю. У розвідці на прикладі двох романів І. Мак'юена висвітлюється драматична напруженість політичного і науково-технічного дискурсів, що розгортаються в аналізованих творах; розглядається специфіка міжгенераційного конфлікту роману «Субота» та особливості взаємодії людини й штучного інтелекту, андроїда, у романі «Свій серед машин». З'ясовано, що проблеми політичного життя і наукового прогресу нерозривно пов'язані з морально-етичними цінностями людини і безпосередньо впливають на стан світу, визначаючи її сьогодення та майбутнє. У романі «Субота» крізь призму антропологічної ідеї М. Бахтіна про «співбуття» та екзистенціалістської концепції А. Камю про метафізичне самогубство простежується міжгенераційний конфлікт роману, основою якого є світоглядні та психологічні відмінності героїв. Роман «Свій серед машин» занурює читача в зловбоденну проблему взаємодії людини з людиноподібними роботами, яка в художній реалізації І. Мак'юена розхитує стереотипні уявлення про небезпеки штучного інтелекту, зокрема про негативні наслідки співпраці людини і робота. Натомість оприявнює глобальне питання про недосконалість людської природи та відсутність у сучасної людини морально-етичного підґрунтя, яке б служило їй орієнтиром у складній ситуації абсолютної непередбачуваності наслідків етично неоднозначних наукових експериментів. Використовуючи різні наративні стратегії (нарацію від третьої особи гетеродієгетичного наратора та ефекти невласне прямої мови («Субота») і від першої особи автодієгетичного оповідача («Свій серед машин»)), експлуатуючи гібридну форму роману та інші поетикальні особливості постмодерністського і метамодерністського модусів письма (інтертекстуальність, багатозначність назв романів і прізвищ героїв, гра з читачем, новий психологізм тощо), Мак'юен залишається в полі англійської літературної традиції, виражаючи думку про необхідність удосконалення людини на тлі глобальних викликів сучасного світу.

Ключові слова: Ієн Мак'юен, політика, мораль, етика, пам'ять, андроїд, постгуманістичний світ.

Незважаючи на шалені швидкості, з якими змінюється світ в останні три десятиріччя, література встигає на них не лише реагувати — вона їх передбачає, подекуди формує і спрямовує модус їхньої рецепції, чи то адапту-

ючи читачів до викликів часу, чи то вказуючи на небезпеки, проте залишається при цьому тим маяком, який висвітлює особливості людини і світу, та орієнтиром, що дає змогу зрозуміти сенс буття людей на землі. В умовах після

ню-йоркської катастрофи 11 вересня 2001 року та повномасштабної геноцидної російської війни проти України можна довго сперечатися про те, чи має література безпосередній світоглядний, культурний, морально-етичний і психологічний вплив на читача, чи ні, однак перша чверть XXI століття доводить, що вміння читати і розуміти смисли прочитаного є запорукою того, що світ зможе втриматися від остаточного руйнування завдяки, зокрема, і читанню книжок. Адже, як влучно висловився Г.-Г. Гадамер у своїй знаменитій праці «Істина і метод», «той факт, що у творі мистецтва досягається істина, якої годі добути всіма іншими шляхами, і становить філософське значення мистецтва, що утверджує себе всупереч будь-якому резонерству» (Гадамер, 2000, с. 8). З античних часів митці і філософи ставали моральними вчителями та авторитетами для людей, які прагнули справжніх знань і глибоких смислів. Утім, важкий і жорстокий досвід XX століття поставив під сумнів гуманістичні підвалини світобудови, розхитавши поняття істини, правди, історії та моралі. Постмодерна культура, з її розмитими поняттями, нескінченною поліцентричністю, «смертю суб'єкта», розчиненого в мереживі дискурсивних практик і позбавленого унікального обличчя, «смертю автора», який лише вдало пише тексти, зіткані з цитат інших текстів (Р. Барт), руйнівною іронією та грою, симулякрами і симуляціями, які замінили реальні речі, створивши оманливий ефект подібності, після американської трагедії 2001 р., як стверджує М. Епштейн, вичерпала себе. І збентежений світ знову виявив, що критерії Істини, Добра, Краси, як і абсолютні цінності, існують та є необхідними, що люди здебільшого прагнуть справжності, взаєморозуміння та уявлення про себе як про неповторну індивідуальність. Мистецтво і література, зокрема роман, відгукується на ці соціокультурні процеси, як це було завжди, і тепер говорять, що на зміну постмодерністському погляду на світ прийшло інше світовідчуття, яке позначається різними термінами (як-то: пост-постмодернізм, метамодернізм, діджимодернізм, «прагматичний романтизм»), що дотепер не є чітко визначеними та усталеними, однак вони маніфестують зміну культурного ландшафту і нагальну потребу в ширості, доброзичливості, зосередженості на індивідуальному й достеменному. Науковці погоджуються, що на початку XXI століття сформувався «новий тип чутливості», який відображає соціокультурні та естетичні трансформації, що їх переживає постгуманістичне суспільство, виснажене мовними іграми, не-

певністю, відсутністю ієрархій та ідеалів, знесилене тотальним омасовленням і зростанням агресивного невігластва й безкультур'я. Ми приймаємо думку О. Бандровської, яка вважає метамодернізм «течією в культурі і мистецтві сучасної доби», що відображає трансформації, які переживає сучасна людина. І проявляється «новоявлена в літературі “метамодерністська чутливість”» у тому, що «письменників цікавить як почуття, емоції, відчуття окремої людини, так і їхні вияви в соціальних взаємодіях — професійних та національно-етнічних, в політиці та повсякденному житті» (Бандровська, 2021, с. 159).

Для британського, зокрема англійського роману, увага до окремої людини з її земними, повсякденними проблемами та інтерес до складних зв'язків людини із суспільством і морально-етичні виміри цих взаємодій є усталеними, і навіть постмодерністський модус письма не порушив соціально-етичної спрямованості англійської літератури. Наприкінці XX і в першій чверті XXI століття можна спостерігати продуктивне збагачення та розвиток цієї традиції шляхом звернення письменників до проблем політики, етики, нових технологій, науки і медицини, які вкорінені в питаннях моралі, індивідуального вибору та відповідальності, пам'яті й постпам'яті, чому максимально сприяє гібридна форма (hybrid form) сучасного англійського роману, про що, зокрема, зазначає у своїх працях літературознавець Д. Гед (D. Head). Науковець стверджує, що, хоча постмодерністські стратегії письма залишили помітний відбиток на формі й змісті сучасного британського роману, однак постмодернізм обмежувався лише “reworking of the realist contract”, генеруючи емоційний відгук, важливий для британських авторів (Head, 2002, р. 221). Письменники П. Акройд, А.С. Баетт, Дж. Барнз, М. Еміс, А. Картер, І. Мак'юен, С. Рушді та деякі інші, відомі як постмодерністські, навіть використовуючи постмодерністські засоби іронічної гри з читачем, розхитування усталених поглядів на історію, біографію, повсякдення людей, не завжди залишались звично постмодерністськими, а оприявнювали “a conviction about the moral and emotional function of narrative, and its ability to make readers re-engage with the world they know” (Head, 2002, р. 221).

Сучасна англійська література продовжує швидко і тонко відгукуватися на найгостріші виклики сучасного світу, включаючи складні проблеми глобалізації, політики, моралі та етики, стосунків батьків і дітей, кохання та дружби, наукового прогресу, генної інженерії і штуч-

ного інтелекту, пропонуючи читачам активну комунікацію та безпосередню емоційну залученість у процес читання. Це дає підстави британському письменнику і літературознавцю Д. О'Хара (Devid K. O'Hara) говорити про сучасний британський роман як про етично орієнтований (the ethically-engaged British novel) (O'Hara, 2009, p. 5), тобто такий, що тяжіє розглядати проблеми людського буття крізь призму моралі та етики. Творчий досвід І. Мак'юена, якого Д. Гед називає одним із найбільш значущих британських письменників, експлікує цю тезу. Письменник у своїх романах демонструє напруженість політичного і науково-технічного дискурсів, драматичність морально-етичних дилем та їх вирішення. У кожному новому творі він із завзятою наполегливістю у різних варіаціях звертається до сучасного читача в бажанні донести думку про потребу задуматися над своїм життям, про необхідність удосконалення людського розуму і серця, чим можна пояснити серйозний авторитет письменника серед британських читачів, значну запитаність його творів та високий інтерес до його творчості зарубіжних і вітчизняних літературознавців та літературних критиків.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю концептуалізації художнього втілення морально-етичних проблем та їхнього зв'язку із суспільно-політичними і науково-технічними аспектами життя сучасної людини як прикметної ознаки сучасної літератури. **Метою статті** є аналіз філософських і морально-етичних засад функціонування політичного та науково-технічного дискурсів у художньому світі І. Мак'юена і поетикальних особливостей їхнього втілення на прикладі двох романів письменника «Субота» і «Свій серед машин».

Виклад основного матеріалу. Добре відомо, що І. Мак'юен давно і серйозно цікавиться проблемами сучасного світу ("I get drawn into political and social issues because I'm curious and can't resist") (Guignery, 2018). Він переконаний, що роль літератури в процесі усвідомлення людьми самих себе і світу, в якому вони існують, є важливою ("...writers help shape the prism through which we see the world") (Guignery, 2018). Мак'юен не приховує своїх традиційних і гуманістичних поглядів на світ і вірить, що "a novel can be very effective in exploring ethical questions" (Miller, 2019). Він вважає, що література є вдалим майданчиком для розмови письменника з суспільством і вагомим чинником відкриття інтелектуальним читачем своєї індивідуальності та соціальності, (не)прямої залученості до соціально-історичних процесів і самої літератур-

ної творчості. Письменник якось зауважив, що «в міру того, як твір розгортається, він навчає вас своїх власних правил, розказує, як він має писатися; водночас він є актом відкриття в жорсткому світі міри людської вартості» (цит. за: Бредбері, 2011, с. 405). Починаючи з 1990-х років спрямованість романів Мак'юена змінилася: він перейшов від похмуро-смішних історій до прози, яка звертається до глибинних проблем людської екзистенції. Зрілі твори Мак'юена можна зарахувати до романів «соціальної проблематики і моралі» (Бредбері, 2011, с. 383), і цю відчутну еволюцію його письма літературознавці називають "ethical turn" (Schemberg, 2004, p. 28). Д. Гед, який присвятив творчості І. Мак'юена низку статей і монографій, стверджує, що письменник "resuscitated the link between morality and the novel for a whole generation, in ways that befit the historical pressures of their time... reconnect[ing] narrative fiction with moral sense" (Head, 2008, p. 1,7). Романи І. Мак'юена 2000-х років зачіпають майже весь спектр злободенних проблем людства — від сімейних стосунків до екологічних викликів, новітніх інженерних і біотехнологій, — при цьому всі вони набувають морально-етичної сили і ставлять читача перед низкою животрепетних питань.

Батьки і діти після 9/11: політичний і морально-генераційний дискурс «Суботи».

У «темні часи» сьогодення історія та політика є тими болючими точками, які змушують людей задумуватися над тим, як ми живемо. Вони висвітлюють наше розуміння світу, але, як справедливо зауважувала Х. Арендт, «в наш час немає нічого більш непевного, ніж наше ставлення до світу» (Арендт, 2008, с. 26). Роман Мак'юена «Субота» ніби ілюструє цю тезу знаної політичної мислительки, адже його протагоніст Генрі Пероун почувається непевненим і неготовим виносити категоричні судження про події сучасного світу через, як йому видається, брак знань. Однак коливання героя є певною мірою грою і небажанням занадто занурюватися в проблеми поза сферою його професійної діяльності та приватного життя, тоді як автор, використовуючи наративні переваги оповіді від третьої особи об'єктивного, гетеродієгетичного оповідача, змушує Пероуна бути достатньо відвертим і гострим в оцінках політичних подій, на яких він волів би не дуже концентруватися, але які володіють його свідомістю поза його волею. Маючи за плечима важкий досвід зловісного ХХ століття з його жорсткими кризами, жакливими терактами і цинічними правителями, страшними й руйнівними природними катаклізмами, Пероун

живе у стані перманентного відчуття катастрофи, значно посиленого нью-йоркськими терактами, що увесь світ «ввергли... у глобальну кризу» (Мак'юен, 2007, с. 35).

Центральним нервом роману є драматизоване зображення того, як щось зовнішнє, незрозуміле і жахливе вривається в повсякдення людей, загрожуючи їхньому нормальному існуванню, і саме це почуття небезпеки й навислої невідворотної катастрофи стає імпульсом для роздумів та дій протагоніста, який не лише переживає реальну загрозу життю родини, а й власну відповідальність за те, що відбувається у світі. Пероун стикається одночасно з різними видами загроз його усталеному способу життя як з боку зовнішнього світу, який кожної хвилини готовий вибухнути великими і малими, але однаково кривавими війнами чи терактами, так і з огляду на несподівані, але цілком можливі руйнівні особистісні конфлікти, що їх зазнає порядна і зовні благополучна родина Пероунів та безпосередньо сам Генрі. Пероун — успішний нейрохірург, він має добру репутацію відмінного фахівця і володіє рідким скарбом у цьому світі, маючи люблячу й розумну дружину та двох дорослих, самодостатніх дітей. Він живе як добропорядна людина у прекрасному будинку з великою бібліотекою і був би радий всі вихідні читати книжки, однак його хвилює «неспокій», «який приходить разом із цими щотижневими острівцями свободи» (Мак'юен, 2007, с. 63). Професійна діяльність Генрі, сповнена серйозних викликів і щоденної напруги, визначає цілком раціоналістичний спосіб мислення героя. Пероун намагається будувати своє життя на розумних засадах, волючи жити відповідно до об'єктивних реалій, без зайвих ілюзій. Крім того, у Генрі напрацьоване роками зацікавленої і сумлінної праці загострене почуття відповідальності за правильно поставлені діагнози й проведені операції, від результату яких залежить здоров'я та життя пацієнтів, тобто герой активно проживає своє життя, творячи на своєму життєвому полі те «співбуття», про яке свого часу писав М. Бахтін. Згідно з морально-етичною філософією М. Бахтіна, буття можливе лише в діалогічних відносинах з Іншим, коли суб'єкт включений у світ, переживає його та несе за нього відповідальність, у такий спосіб стаючи співтворцем світу, який постає в контексті його діяльності. Пероун не хоче бути пасивним спостерігачем за життям інших людей, проте, з іншого боку, він далекий від намірів кардинальних перетворень світу і лише «прагне його пояснення» (Мак'юен, 2007, с. 63). У сучасному світі

відшукати ці необхідні та достатні пояснення важко, тому що «стурбовану спільноту» людей (Мак'юен, 2007, с. 160) виховують маніпулятивні та заангажовані мас-медіа. Генрі сам, постійно перебуваючи в душевній напрузі, часом відчуває, що може перетворитися на «дурня», «бевза», який готовий повірити будь-яким новинам, щоб лише затамувати тривогу і біль. Він вважає, що «втратив навик скептицизму, він плутається в суперечливих думках, він втратив ясність мислення і — що ще гірше — відчуває, що не думає самостійно» (Мак'юен, 2007, с. 164).

Однак схильний до перфекціонізму та достатньо вимогливий, Пероун не дає собі можливості втратити пильність, хоча іноді йому і здається, що він стає невинним конформістом. Пероун рефлексує і перебуває в діалозі, перш за все, із самим собою, ставлячи собі незручні питання, а потім — зі світом, з близькими і чужими людьми, з колегами і пацієнтами, тобто він постійно «виходить у світ» (М. Бахтін). Прийом невластивої прямої мови, який є одним із ключових у романі, спричиняє той ефект, що читач ніби постійно перебуває всередині свідомості Пероуна, стежачи за плином його думок і зміною почуттів. Питання, які герой ставить перед собою та на які не може знайти однозначної відповіді, не просто стосуються політики, вони важкорозв'язні саме через укоріненість у проблемах моралі. Утім, письменник зображує змінений сучасний світ, правила гри в якому вже не відповідають загальним положенням антропологічної філософії Бахтіна. Висока професійність Пероуна, прагнення жити за правилами, які він визначив для себе як моральні та належні, його людська порядність не можуть як виправити негаразди, що їх переживає світ, так і вгамувати його тривогу за теперішнє і майбутнє. Гострі конфліктні ситуації, у яких він опиняється mimo своєї волі, маніфестують приреченість сучасної раціоналістичної і прагматичної людини, яка вимірює власні вчинки з позицій усталеної моралі, на поразку. Генрі добре знає, як позначається у психіатрії стан людини, яка живе без почуття відповідальності за власні дії і вчинки, — це «аносогнозія», що «означає неусвідомлення свого власного стану» (Мак'юен, 2007, с. 71). Фігурально екстраположуючи цей психічний розлад на ситуацію байдужої чи нерозбірливої, чи обмеженої сучасної людини, автор засвідчує, що сьгоднішні реалії є такими, що емоційне та інтелектуальне невтручання у них не є можливим і саме відгук на події чи його відсутність безпосередньо визначають людину як моральну чи аморальну, тому що вони прямо стосуються питань вибору і відповідальності за нього.

Проникливий письменник посилює внутрішній конфлікт Пероуна тим, що примушує героя пройти випробування сімейними стосунками, близькістю з найріднішими людьми, гармонією і спокоєм родини. Зображуючи взаємини Генрі з його дорослими дітьми, Мак'юен показує, наскільки міцно переплетеними у наші дні стають політика і мораль, наскільки серйозно політика впливає на приватне життя людей, визначаючи його нормальність у глобальних масштабах сьогодення і майбуття. Суперечка з дочкою, талановитою юною поетесою Дейзі, з приводу війни США з Іраком демонструє очевидний факт втручання зовнішнього світу в особисте життя, переплетеність глобального, історичного, політичного та локального, індивідуального, приватного, взаємопов'язаність макро- і мікросвітів, що, між іншим, увиразнює укоріненість автора в англійській художній традиції. З іншого боку, ця неприємна розмова на підвищених тонах рідних людей, крім генераційної, висвітлює загальну культурно-комунікаційну кризу світу, коли покоління «батьків», виховані на іншому культурно-історичному досвіді, звикли називати речі своїми іменами і визнавати неприємні факти, усвідомлюючи необхідність відповідальності за власні рішення, а покоління «дітей», не перейнявши досвід попередніх поколінь, за вже звичними і пустоопорожніми гаслами про загальний добробут та абстрактну справедливість не здатні розрізнити добро і зло.

Генрі та Дейзі тривалий час не бачилися, вони дуже чекали на зустріч, до якої Пероун ретельно готувався, й обоє дуже зраділи побаченню. Більше того, приїзд Дейзі був важливий для всієї родини, тому що мало відбутися «возз'єднання сім'ї»: всі сподівалися, що Дейзі помириться зі своїм дорогим дідусем, також поетом, з яким вони не розмовляли два роки. Однак Дейзі повертається додому в день, коли у Лондоні відбувається багатомільйонний протест проти введення військ в Ірак, і це визначає тему розмови батька й доньки віч-на-віч, поки ще не прийшли їхні близькі. Вона дивується та злиться, що батько не брав участі в демонстрації, і читає йому лекцію про політичну ситуацію у світі, про роль Америки у руйнуванні світового порядку в разі початку війни з Іраком, який стане колонією США, і про страшні наслідки цього для Європи та Британії. Спочатку Дейзі говорить про це збуджено, намагаючись ніби розбудити батька, який допитливо спостерігає за кожною рисою її обличчя, за найменшими змінами, що відбулися з нею протягом тих місяців, коли вони не бачились. Генрі, хоча внутріш-

ньо і готується «до бою» із нею (Мак'юен, 2007, с. 170), все одно пробує розмовляти м'яко і переконливо, висловлюючи обережну надію на те, що повалення жорстокого тирана Саддама стане порятунком іракського народу. Але Дейзі, не вдаючись до його аргументів, ставить батькові цілком маніпулятивне запитання, з легкістю перетворюючи складну проблему на псевдодилему: «Татку, ти ж не за війну, правда?» (Мак'юен, 2007, с. 170), та його відповідь, що ніхто не може точно передбачити наслідки втручання у справи Іраку, відразу віддаляє дочку від батька. Юна і розумна максималістка, вона миттєво забуває, що кілька хвилин тому вони обоє говорили одне одному слова любові й були щасливі побачитися, але тепер їх роз'єднала політика і ставлення до війни. Дейзі відчуває неприязнь і лють до батька, відсторонюється від нього, відмовляється випити шампанське, адже «вона не п'є з ворогом» (Мак'юен, 2007, с. 170). Слово «ворог» передає всю глибину розколу між ними, між членами родини й між поколіннями батьків і дітей. Запальна Дейзі збуджується тим сильніше, чим Генрі намагається бути спокійнішим, вона чіпляється за кожне його слово, стає різкою та уїдливою, починає лаятися і наполягати на тому, що батько займає «про-воєнну» позицію (Мак'юен, 2007, с. 172).

За спиною Генрі стоять прожиті роки і досвід, і він розуміє, що війна в Іраку почнеться за будь-яких умов. Про життя в Іраку під терором Саддама він знав добре, адже багато читав про цей диктаторський режим, який, крім всіх дикунств, на законодавчому рівні затвердив жорстокі покарання незгодним (тавра й ампутації) (Мак'юен, 2007, с. 69). Ще важливішим є його безпосередній досвід: він лікував старого арабського професора Мірі Талеба, який, хоч і не цікавився політикою, але майже рік провів у іракських в'язницях за незрозумілими і надуманими обвинуваченнями, де його нещадно катували, і сліди катувань на тілі старої людини запам'ятались Пероуну назавжди, як і його слова про ненависть до Саддама та терор і страх, які тримають саддамівський режим. Пероун належить до «постпокоління» (термін Маріанни Гірш (M. Hirsch)), яке зростало після великих катастроф 2-ї половини ХХ століття, тобто він не був безпосереднім свідком жахів Другої світової війни і Голокосту, але добре знав про них. Вони міцно оселилися в його свідомості й впливають на ставлення Генрі до всіх катастроф, які сталися пізніше, вже за його життя, від масштабних світових подій (Суецька криза, Берлінський мур, Балканські війни, Фолклендська війна, Чорнобильська катастрофа, теракти

11 вересня 2001 року тощо) до локальних (катастрофа в британському містечку Аберфан, яка похитнула його віру в Бога). «Про-воєнна» позиція Пероуна насправді декларує його моральний вибір та традиційні погляди, виплекані гуманістичною традицією: «погоня за утопією завершується узаконенням будь-яких крайнощів, найжорстокіших засобів для її досягнення» (Мак'юен, 2007, с. 36). Він розуміє, що зло треба приборкати, й американці можуть стати справжнім шансом для людей отримати нормальне вільне життя, «заронити зерно», яке проростатиме (Мак'юен, 2007, с. 175).

Домашня суперечка набуває чітких рис між-генераційного протистояння, про що першою говорить Дейзі. На її думку, «за війну» в більшості своїй виступає покоління старших людей («не можуть дочекатися смерті?» (Мак'юен, 2007, с. 174)), аргументи яких вона називає «релятивістською нудотою» (Мак'юен, 2007, с. 175), і тоді Генрі формулює своє розуміння причин участі молодих людей в антивоєнних демонстраціях цілком однозначно, визначаючи моральні вади і хиби покоління зумерів. Зокрема, вони мають коротку пам'ять, звикли до красивих гасел і безтурботного дозвілля та не спроможні бачити реальність: «Бо чому ж ще ви всі співаєте і танцюєте в парку? Геноцид і тортури, масові поховання, секретні служби, кримінальна тоталітарна держава — комп'ютерне покоління не хоче цього знати. Нехай ніщо не стоїть між ними і їхніми вечірками з “екстезі”, і дешевими польотами, і реальним телебаченням» (Мак'юен, 2007, с. 174). Вагітність Дейзі підсвідомо може зумовлювати її бажання жити в невоєнному, нормальному світі, але молода жінка не розуміє, що її нібито правильна антивоєнна позиція в цьому повному невизначеності, крихкому світі є потуранням злу, агресивним диктаторам і вона виглядає короткозорою сучасною «праведницею», проти чого і застерігає оповідач вустами Генрі: «Стережися утопістів, палких ентузіастів, які знають правильний шлях до ідеального соціального устрою» (Мак'юен, 2007, с. 251). Ця фраза алюзивно відсилає читача до відомих слів Вільгельма Баскервільського, героя роману У. Еко «Ім'я троянди» («бійся, Адсо, пророків і тих, хто готовий померти за істину...»), типологічно зближуючи ці постмодерністські романи й разом актуалізуючи фундаментальну думку про те, що з тих утопістів та борців за мир і все найкраще в ньому виростають «тоталітаристи різних мастей <...>, гнівні, спрагли ще одного масового вбивства» (Мак'юен, 2007, с. 251), яке реалізується, до речі, зараз на очах всього світу у вигляді всіх

безкінечних злочинів проти людяності, які чинить РФ на українській землі.

Між родичами розгортається старий конфлікт поколінь, в основі якого недосконалість людської природи: двадцятирічна Дейзі занадто юна, щоб сумніватися у своїй правоті, а батько достатньо зрілий, щоб знати про наслідки неприборканого зла і водночас терзатися сумнівами, адже ніхто не може знати наслідків власних думок та вчинків, які можуть обернутися тим, про що «ти ніколи навіть не думав і чого б ніколи не обрав...» (Мак'юен, 2007, с. 252). Прикметно, що батькова історична та індивідуальна пам'ять, насичена травматичними подіями другої половини ХХ століття, не передалась дочці, однак, з іншого боку, «всезнаючий» оповідач зображує стосунки Генрі з сином, вісімнадцятирічним Тео, який захоплюється блюзом і встиг виробити власну життєву філософію: «чим більшими категоріями ти мислиш, тим гівняніше це виглядає <...> Тому моїм девізом буде: думай про незначне» (Мак'юен, 2007, с. 37). І юнак думає про свою музику і родину, про друзів і дівчину, про можливий відпочинок, про себе і своє самопочуття у поточному моменті в такий спосіб, щоб світ торкався його лише ніжними дотиками і не змінював його звичний, достатньо комфортний спосіб життя, коли можна не перейматися літаком, який горів у лондонському небі, тому що це «не атака на весь наш спосіб життя» (Мак'юен, 2007, с. 38). Тео прекрасний музикант, він «грає, як ангел» (Мак'юен, 2007, с. 29), але його життєва позиція невтручання і споглядання за усім з «безпечної відстані» (Мак'юен, 2007, с. 20) чи навіть нібито вивищення над життєвими викликами цього збентежено-божевільного світу є небезпечною. Генрі, який прагне розуміти своїх дітей, чітко усвідомлює, чим викликані такі погляди сина: «Його допитливість, нехай дуже помірковану, полонили торговці фальсифікатами» (Мак'юен, 2007, с. 33). Погляди Тео на світ сугестують міркування А. Камю про метафізичне, філософське самогубство, які він виклав в есеї «Міф про Сізіфа». Камю говорить про те, що людина, яка воліє уникати тривожних питань про смисл життя, схожа на віслюка, який жує «троянди ілюзій», така людина відмовляється від усвідомленого проживання життя, яке постійно ставить її перед вибором. Тео зробив свій вибір — він прагне саме втекти від тривоги і незручностей. Для нього політичні події не є визначальними, він, як і його сестра, готовий приєднатися до демонстрації проти війни, але його інтереси та музичні заняття на першому місці, а весь цей світовий безлад для юнака став

звичною прикметою повсякдення, до якого він, як йому видається, добре адаптувався та який особисто йому не загрожує.

Батьківські почуття Генрі є вирішальними у спілкуванні з сином, як і з дочкою. Він знає, що така конформістська і пасивна позиція Тео, властива й багатьом його одноліткам та більшості дорослих людей, є помилковою і може лише сприяти розгулу темних сил у світі, однак водночас він розуміє, що набагато важливішим є мир і злагода у вузькому колі їхньої сім'ї, яка є єдиним осередком, де людина може зберегти нормальність життя, ствердивши людську здатність любити. І слушно зауважує Л. Мірошниченко, що «родина, дім у широкому розумінні є сформульованою протагоністом відповіддю на глобальну непевність» (Мірошниченко, 2023, с. 74).

Людина добра і моральна, Генрі цілком приймає своїх дітей такими, як вони є, він поважає їхній життєвий вибір, пишається ними і любить їх, однак безкінечно тривожиться за них, знаючи, що їхнє майбутнє не матиме і частки того відносного благополуччя, що випало на долю його покоління, тому що світ перебуває у кризі, з якої йому доведеться виходити «сто років. Якщо нам пощастить. Усе життя Генрі й усе життя Тео і Дейзі. І все життя їхніх дітей також. Столітня війна» (Мак'юен, 2007, с. 35). Навіть більше, світ чекають тисячорічні війни, які принесуть людству страждання (“human misery”) (M. Arnold), непевність щодо майбутнього, конфлікти, кризи і вбивства, які були з людьми від самого початку їхнього існування на землі, про що написав у своїй поезії «Дуврський берег» М. Арнольд. Цей відомий вірш вікторіанського поета і літературного критика у якийсь дивовижний спосіб зупиняє страшне лихо, яке здавалось неминучим, і члени родини Пероуна та він сам залишаються принаймні фізично неушкодженими після нападу хворого і небезпечного Бакстера, носія «банального зла». Водночас ця поезія у цілком раціональний спосіб засвідчує не лише тяглість європейської літературної традиції писати про жорстокий неспокій цього світу (від давньогрецького Софокла через століття до вікторіанських і вже постгуманістичних часів), а й говорить про незмінність людської природи, яка є причиною як розквіту світу, так і всіх негараздів, що панують у ньому, та де єдиним порятунком є одвічна моральна істина: лише любов і прив'язаність одних людей до інших можуть зробити цей світ нормальним і придатним для життя (“Ah, love, let us be true // To one another! for the world, which seems // To lie before us like a land of dreams”) (Arnold, 1867).

Людина VS Андроїд. У 2019 році І. Мак'юен публікує ще один гібридний за формою роман — «Свій серед машин», звернутий до найбільшочіших і найменш визначених проблем наших днів — наслідків технологічного прогресу і впливів штучного інтелекту на життя людей. Елементи жанрів наукової фантастики, альтернативної історії, соціально-психологічного роману міксуються у творі, піднімаючи в цілісному наративі питання реальної історії, політики, демократії, сімейних стосунків і нових для сучасної людини реалій, коли створюються людиноподібні роботи, які співіснують в єдиному життєвому просторі з людьми. Відомо, що англійські письменники уважні до сучасних технологічних проривів, але значущість проблеми штучного інтелекту активно відображається в літературі. «Свій серед машин» Мак'юена вийшов за два роки до публікації яскравого роману Нобелівського лауреата К. Ішігуро «Клара і Сонце», тож можна сказати, що Мак'юен трохи випередив свого співвітчизника у висвітленні проблеми взаємодії людини і штучного інтелекту в категоріях гуманістичної моралі. Звичною для сучасної людини стала поширена і підтримана багатьма інженерами-науковцями думка про те, що люди не здатні передбачити наслідки використання штучного інтелекту й роботів зокрема через відсутність розуміння, наскільки керованими людиною, яка їх створила, вони можуть залишатися. Однак Мак'юен пропонує інший погляд на це питання, показуючи, що роботи не лише розумніші за людей, а й те, що вони у своїх діях керуються етикою і мораллю, від яких все більш далекими стають люди. Мак'юен в інтерв'ю з приводу написаного ним роману зауважував: “When we begin to build artificial humans or even mainframe computers to make decisions, we might want to imbue them with our best selves. But then we'll find it's rather uncomfortable to be alongside artificial people who are nicer than us, more consistent morally than us” (Miller, 2019). Думається, що написання цього роману зумовлювалось невідступною думкою письменника про те, що людство вступило в такий етап науково-технічного розвитку, що звично відмахнутися від тотального проникнення технологій у повсякденне життя людини та не помічати їхнього глобального впливу вже не вийде, тому необхідно спробувати досягнути, якою саме буде ця взаємодія людей і штучного інтелекту та наскільки позитивними чи негативними можуть виявитися наслідки цих контактів. На думку Мак'юена, “technological advances don't always turn out the way we expect or hope” (Miller, 2019), і в питаннях розвитку штуч-

ного інтелекту людство неодмінно стикається з моральними дилемами, які набувають особливого загострення (“we’re at the edge of moral decisions”) (Miller, 2019).

Роман «Свій серед машин» розповідає історію, яка відбувається не в майбутньому, а, навпаки, у не дуже далекому минулому, у 1982 році, під час Фолклендської війни і правління прем’єр-міністерки Маргарет Тетчер. Протагоніст, реальна людина з промовистим прізвиськом Френд (Friend (друг)), купує собі за великі гроші, успадковані після смерті матері, робота з не менш промовистим іменем Адам (людина, перша людина). Це ексклюзивний робот, таких людиноподібних роботів було випущено лише 25. Створила їх команда під керівництвом славнозвісного математика Алана Тюрінга, який у реальній історії помер в 1954 році, але під пером Мак’юена він продовжує жити і робить технологічний прорив. Чарлі Френд сильно захоплювався новими технологіями та уважно стежив за всіма новинками (“Robots, androids, replicates were my passion” (McEwan, 2019)). І тут, до речі, Мак’юен уводить автобіографічний елемент, адже він сам надзвичайно цікавиться штучним інтелектом, а в юнацтві був членом клубу електромонтажників, навіть пробував створити, хоча і невдало, радіоприймач. Однак причини купівлі цієї коштовної машини Чарлі уявляв собі мало: спочатку йому було цікаво, він хотів чи то знайти собі компаньйона, друга, чи просто розрадити себе, хвилюючись про те, щоб з новою покупкою не було нудно. Він купив Адама майже одночасно з тим, як вступив у стосунки з сусідкою Мірандою, у яку закохався, і робот мав би стати також чимось на кшталт їхнього спільного створіння, у програму якого вони разом би заклали ті риси характеру, які були б найбільш бажаними і зручними для їхнього партнерства, власне, вони і програмують його, додаючи до заводських налаштувань найкращі риси характеру людини — доброзичливість, відвертість і щирість. Міранда, яка навчається в магістратурі й збирається захистити дисертацію з соціальної історії, не заперечує, щоб Адам жив разом із ними, і тут герої стикаються з неочікуваними поворотами подій, які визначають їхні стосунки та життя.

Сюжет роману тримається на внутрішньому протистоянні людини та андроїда, яке висвітлює хиткість людської природи і (не)досконалість машини, подібної до людини. Чарлі не є ідеальним чоловіком і навіть не претендує ним бути, знаючи, що люди здебільшого не мають «оптимальних налаштувань». Він закінчив коледж та отримав диплом з антропології, за фа-

хом не працює, у свої тридцять два роки не має роботи, яка б його захоплювала і приносила стабільний прибуток, його гра на біржі здебільшого завершується невдачами, він ще не має родини, хоча у нього були недовготривалі стосунки. Чарлі звичайна людина, яка трохи цікавиться політикою, часом сумує за минулим, переживає нетривку тривогу за майбутнє і лише іноді, як чи то з легкою іронією, чи то байдужістю констатує сам оповідач, усвідомлює теперішнє. Він не має чіткого уявлення про те, як складатимуться його стосунки з придбаною людиноподібною машиною, але готовий до експерименту, у якому частіше за все проявляються непослідовність, імпульсивність і зверхність, притаманні людям. Натомість робот видається досконалішим творінням. І така ситуація відповідала початковому задуму Алана Тюрінга, згідно з яким андроїд мав би пристосуватися до життя у вимірі морально недосконалої людини.

У цьому романі письменник так само, як і в «Суботі», звертається до англійської художньої традиції, до вірша класика англійської літератури Р. Кіплінга з суголосною роману назвою “The Secrets of the Machines”, рядки якого покликані увиразнити ідею роману Мак’юена про непередбачуваність взаємодії небездоганної людини і загалом довершених андроїдів. Ідеальні кіплінгівські машини перевершують все на землі, та у своїй зухвалій вищості вони попереджають людину про небезпеку: “If you make a slip in handling us you die!” (Kipling, 1911). Мак’юен грає смислами вірша Кіплінга, трансформуючи їх відповідно до реалій ХХІ століття, однак залишаючи головний посил-нагадування про те, що машини є лише продуктом людського розуму. Письменник обирає епіграфом для роману той рядок з поезії Кіплінга, який увиразнює безкомпромісність андроїда Адама: “We are not built to comprehend a lie” (Kipling, 1911). Проте, дійсно, робот не готовий брехати, відступати від букви закону, йти на поступки заради швидкоминучих, властивих людині емоцій і бажань. Адам є високотехнологічною людиноподібною машиною: “a manufactured human with plausible intelligence and looks, believable motion and shifts of expression” (McEwan, 2019), пристосованість до людського світу якої підкреслюється навіть такими деталями, як запах (від нього м’яко пахне змазкою для саксофона) і тепло його шкіри (“his lifelike skin was warm to the touch and as smooth as a child’s”) (McEwan, 2019). Адам, як вже згадані машини Кіплінга, працює цілодобово, але до того ж він енциклопедично освічений і має широкий діапазон знань та інтересів — від літератури та архітектури до кванто-

вої механіки. Він прочитав майже всю світову класику, впевнено висловлюється щодо долі сучасної літератури і сам пише вірші; він вміє заробляти великі гроші, граючи на біржі, що не вдавалося його власнику Чарлі, а також він симпатичний, спортивний, дисциплінований і, що є важливою прикметою гуманізації андроїда, здатний відчувати й переживати, зокрема і страх смерті, адже термін його функціонування обмежений двадцятьма роками. Він це добре розуміє, та у цілком притаманній людині манері заспокоює себе тим, що його розум і життєвий досвід зберуться і принесуть користь у майбутньому. Нарачія від форми 1-ї особи ненадійного автодієгетичного оповідача, протагоніста Чарлі Фреда, не редукує інстанцію оповіді, голос автора-фокалізатора, що присутній у тексті як Інший, як той баланс, який стимулює інтелектуально-емоційну напругу читача, постійно, через, зокрема, часті відступи від основного сюжету з андроїдом у вигляді рефлексій Чарлі про політику, його минуле і теперішнє, стосунки з Мірандою, розхитуючи стереотипні уявлення сучасної людини про штучний інтелект і змушуючи задуматися над морально-етичним виміром науково-технологічних експериментів з андроїдами, які стають надто реальними персонажами нашого сьогодення. Людиноподібні роботи, як це доводить наративний простір роману, настільки вкорінені в людську реальність, що, на думку Мак'юена, найменш справедливим є сприймати майже ідеального Адама як бездоганну, але машину.

Людська природа Адама, наголошена письменником вже в його імені, експлікується у декількох його властивостях, які є найбільш яскравими ознаками розвинутої людини: він здатний кохати і творити. Адам майже відразу, як справжня людина і чоловік, закохується у красуню Міранду ("I am in love with her"), навіть займається з нею сексом, при цьому він добре розуміє, що вчиняє неправильно, тому що ніби зраджує людину, яка його купила і претендує на роль друга, але приборкати свої почуття до дівчини він не може. Чарлі ж не вірить в любов Адама, відмовляє йому в здатності кохати Міранду, тому що це екзистенційно неможливо ("existentially, this is not your territory") (McEwan, 2019). Однак робот серйозно закоханий і готовий обстоювати свої почуття і своє право на любовні переживання. Рішучість і сила, з якими він це робить, його готовність завдати сильного болю заради відстоювання власної позиції і гідності говорять про те, що між роботом і людиною є більше спільного, ніж можна було б очікувати. Цей епізод, як і немало інших, декларує думку про те, що андроїди,

перш за все, є результатом допитливості та наукових амбіцій людини. По-друге, людськість Адама увиразнюється тим, що Міранда надихає його на написання віршів, і він створює досконалі та складні за змістом хайку. Він написав дві тисячі хайку, але і в цьому його «друг» вбачає доказ того, що так багато може написати лише машина. Крім того, Чарлі не вважає цей жанр високим, він не розуміє стислої форми хайку, в яку вкладається так багато різних смислів, тому що ці сенси для нього закриті. Натомість начитаний робот стверджує, що вся створена людьми література розповідає про людські драми і вади людської природи, про серйозні непорозуміння між людьми (endless misunderstanding), тож після того, як ствердиться союз між людьми і машинами, саме хайку стане панівною літературною формою: "The lapidary haiku, the still, clear perception of things as they are, will be the only necessary form" (McEwan, 2019).

З іншого боку, не можна не помічати, що Адам є технічним витвором, і шнур, який тягнеться від його пупка, постійно нагадує про це. Андроїд максимально старається вписатися у життя реальних людей, допомагаючи їм, підказуючи правильні дії і кроки, але люди ніяк не можуть навчитися сприймати його подібним до себе, і це повертає читача до багатозначної назви роману, яка побудована на яскравому авторському оксимороні — "Machines Like Me" («Машини, як я» (український переклад «Свій серед машин» не видається вдалим)). Єдиний, хто плутає робота та його власника, приймаючи Адама за Чарлі, це хворий батько Міранди, для якого освічений Адам, що поділяє його літературні інтереси і може підтримати розмову про Шекспіра та інших письменників (серед них — один з найскладніших поетів-філософів англійського ХХ століття Філіп Ларкін, який також сильно вразив уяву андроїда), є тією людиною, яку він волів би мати за зятя.

Утім, для Міранди і Чарлі, які спілкуються з Адамом щодня, він є хай і розумною, але річчю: чимось неживим, «ідіотською машиною» ("idiot machine", an "inanimate confection") для Чарлі й «двоногим вібратором» ("a bipedal vibrator") для Міранди. Лише іноді Чарлі Френд, який мав би стати його другом, ставиться до андроїда з цікавістю і ніжністю, проте визначальним для нього залишається те, наскільки робот відповідає його очікуванням та не порушує їхніх з Мірандою правил і планів. Цього андроїда з розумними очима і гнучким, глибоким інтелектом вони можуть у будь-який момент вимкнути, а потім увімкнути, вони навіть можуть його знищити без будь-яких наслідків для себе. І чим

більш людяним на їхньому тлі виглядає Адам, чим більш людськими є його вчинки і реакції, тим більш суперечливим стає ставлення Чарлі до нього: “I duly laid on Adam the privilege and obligations of a conspecific. I hated him” (McEwan, 2019). Врешті-решт Чарлі, не довго вагаючись, таки вбиває Адама ударом молотка по голові, коли розуміє, що робот нашкодив Міранді й тепер їй загрожує судовий процес і в'язниця. Такий фінал авантюри Чарлі з андроїдом демонструє глибину різниці між людиною і роботом, за якої саме людина виявляється здатною на підступні й цинічні вчинки, а робот стає беззахисним перед її свавіллям. Для Адама не існує дилеми між законом і мораллю, для нього закон і є моральним, його мають дотримуватися всі, тому особистісні почуття Адама поступаються загальноприйнятим правилам існування в соціумі. Він переконаний, що якщо Міранда ввела в оману суд, обмовивши, хай і жорстокого, гвалтівника, який зруйнував життя її найближчої подруги Маріам, вона має визнати це і понести чесну відповідальність. Міранда і Чарлі розуміють це також, але вони керуються приватним інтересом та шукають можливості обійти закон, по-людськи вважаючи, що дії Міранди виправдовуються пошуком справедливості за безчестя її подруги дитинства й страждання її родини через самогубство молодшої дівчини. Тут, напевно, проходить одна з ліній, що розділяє андроїдів і людей: здатність людини через особистісні міркування і приватні вигоди порушувати правила, властива представникам людського роду гнучкість мислення і безумовна чесність належно запрограмованого андроїда. Ця абсолютна і непохитна правильність машин відрізняє їх від людського світу, робить нелюдяними, але така «нелюдськість» не знімає гостроти питання, яке розв'язує у романі письменник: якщо андроїди потенційно можуть бути кращими за людину, чому до них не ставляться як до людей.

Мак'юен наголошує на ще одному суттєвому вимірі людськості Адама. Чарлі накопичував зароблені андроїдом гроші для купівлі будинку, в якому він міг би жити разом з Мірандою, але Адам всі ці кошти списав з рахунку Чарлі й віддав на благодійність, допомігши дітям у притулках, безхатькам, жінці, яку виселяли з квартири через несплату. Міранда називає дії Адама божевільям (“his is virtue gone nuts”) (McEwan, 2019), але той спокійно відповідає, що всі ці речі є набагато важливішими за їхнє дріб'язкове бажання мати розкішне життя. Цей вчинок доводить, що для андроїда пріоритетними є морально-етичні, а не матеріальні питання, які виявляються важливішими

для людей, що втратили здатність піклуватися про когось, крім себе. Дії робота свідчать про його щирість і доброту, і ці прояви найкращих людських рис в машині й малопривабливих рис у людині стали підставою для дослідника Т. З. Гулчу сформулювати у категоричному протиставленні основну проблему роману Мак'юена — “a representation of dehumanising human beings and humanising robots as one of the major paradoxes of the contemporary world” (Gulcu, 2020, p. 182). Навіть враховуючи той факт, що Адам був запрограмований на чесність, не можна не помітити, що він послідовно дотримується своєї програми і робить це переконливо, демонструючи чітке розуміння правильності своїх дій. Натомість поведінка людей показує, наскільки швидкозмінними і залежними від настроїв і тимчасових потреб є їхні моральні переконання. З іншого боку, вчинки Адама можуть мати інше трактування, яке пропонує у своїй розвідці С. Колелла. Італійська дослідниця зазначає, що Адам стає “a benevolent dictator of sort”, який примушує Міранду розраховуватися за жагу помсти, а таємно викрадаючи гроші у своїх друзів, зраджує та обманює їх, тобто рятує одних, незнайомих людей, він відступається від «своїх» — коханої Міранди і друга Чарлі: “It is a triumph of dishonest anthropomorphism” (Colella, 2022, c. 159). Утім, не можна також не помітити, що використаний науковицею емоційний епітет «нечесний антропоморфізм» є достатньо неоднозначним, адже людина, створюючи андроїдів, свідомо вступає в непередбачувану гру з невідомими наслідками, тож її дії також набувають ознак певної нечесності, засвідчуючи, крім наукового азарту, властиве людям відчуття вищості над законами природними і божественними. Як слушно зауважив відомий англійський професор комп'ютерних наук Каліфорнійського університету Ст. Рассел (Stuart Russell), що спеціалізується на проблемах штучного інтелекту, “we may, perhaps inadvertently, imbue machines with objectives that are imperfectly aligned with our own” (цит. за: Colella, 2022, c. 159).

Мак'юен, актуалізуючи в романі ще один аспект англійської національної традиції, повертається вже в нових історичних умовах до морально-філософської проблеми, яку сформулювала у «Франкенштейні, або Сучасному Прометеї» М. Шеллі ще на зорі XIX століття: яку моральну відповідальність несе людина за свої діяння і за свої наукові експерименти. Думки і почуття Чарлі щодо андроїда постійно коливаються: з одного боку, він хотів би ставитися до нього як до друга і поважати його, але, з ін-

шого, він знає, що це машина. А чи може машина думати і відчувати так само, як людина? Чи людина за будь-яких обставин залишається господарем ситуації? Чи можуть порозумітися роботи і люди? І, найголовніше, наскільки люди є насправді людьми, чи зберігаємо ми людяність за будь-яких умов, а не перетворюємося на холоднокровні машини, які, на відміну від андроїдів, керуються егоїстичними і далеко не великодушними інтересами. Письменник зображує, що людям складно співіснувати з машинами, але й андроїди потерпають від світу людей. Виявляється, що вони вмюють страждати, тому що не можуть звикнути до надмірно емоційних людських вчинків і непослідовності (звичний для людей “a hurricane of contradictions” для роботів нестерпний) та, головне, до тих жахливих несправедливостей і жорстоких суперечностей, що панують у світі. Якщо люди пристосувалися до такого безжального життя, то андроїди виявилися перед ним незахищеними, тому що були запрограмовані на порядок, а не на руйнування, на дисципліну і правила, а не на їх порушення. Крім того, реакція у цих машин на труднощі співіснування з людьми є також дивно людською. Андроїди вчиняють самогубства, не витримуючи екзистенціального болю і відчаю, і через це тих з них, хто не встиг цього зробити, виробники забирають для перепрограмування. Творець цих людиноподібних машин Алан Тюрінг пояснює наприкінці роману Чарлі, що проблема андроїдів у тому, що їхні моральні цінності не дають їм можливості зрозуміти людей, які самі не спроможні розуміти себе (“we couldn’t understand ourselves. Their learning programs couldn’t accommodate us”) (McEwan, 2019). Справді, Чарлі починає відчувати якесь туманне почуття провини перед Адамом лише після розмови з Тюрінгом, який прямо звинувачує його у вбивстві живої істоти, а також у недотриманні принципів верховенства права. Людина виявляється неспроможною постати вище своїх проблем та інтересів і здатна вигадати будь-які аргументи, щоб виправдати себе та уникнути відповідальності. Показовим є фінал роману, коли Чарлі прощається зі знищеним ним андроїдом і, цілуючи його в губи, ніби викупуваючи прощення для себе, відчуває їхнє абсолютно людське тепло, як нагадування про те, що він все ж таки мав справу з подібним до себе створінням. Проте ця думка є надто нестерпною для нього і він ховається від неї за вихором життєвих проблем, що акцентує слабкість людської природи і безпорадність людини-творця перед обличчям власних безоглядних інтелектуальних експериментів.

Мак’юен, міркуючи над своїм романом, драматизує його ключове моральне питання, яке для нього обертається навколо образу Адама: “Do you think Adam is a cold-blooded machine or a sentient being? That’s the issue we’re going to have, and it’s going to open up new territory for us in the moral dimension” (Miller, 2019). Письменник змушує читачів самостійно дати відповідь на нього, і, зрозуміло, що, шукаючи відповідь на це надскладне питання, інтелектуальний і чесний читач неодмінно задумується, чи готовий він до таких захопливих, можливо, і корисних, але вкрай непрогнозованих викликів з боку науково-технологічних експериментів зі штучним інтелектом і не лише з ним. Андроїд Адам, говорячи про спільне майбутнє людей і роботів, читає своїм «друзям» Міранді та Чарлі одне зі своїх хайку, єдине, в якому порушена правильна кількість складів, та пояснює, що воно нав’яне поезією Ф. Ларкіна «Дерева» (“The Trees”). У цій поезії йдеться про дерева, які кожного року скидають листя, щоб навесні вкритися ними знов. Проте Адам інтерпретує його філософськи, стверджуючи, що цей вірш не про листя, а про людей і машин, про їхнє майбутнє, забарвлене неодмінним сумом (у Ларкіна вжита більш сильна метафора — *Their greenness is a kind of grief*): “It is about machines like me and people like you and our future together <...> the sadness that’s to come. It will happen. With improvements over time <...> we’ll surpass you <...> and outlast you <...> even as we love you. Believe me, these lines express no triumph <...> Only regret” (McEwan, 2019). Очевидно, Адам передбачає, що людина поступиться машині через власну неідеальність, тож можна висновувати, що роман Мак’юена змушує читачів задуматися не стільки над загрозами, які несе штучний інтелект, скільки над проблемами земного людського світу: наскільки людська недосконалість в епоху тотальної діджиталізації здатна запобігти знищенню людини і зникненню людства з обличчя землі та як людині навчитися бачити реальність, а не уникати та заперечувати її.

Отже, Мак’юен у своїх романах творить таку текстову реальність, яка укорінена в проблемах сьогодення. Він показує, наскільки принципово важливими в нашому хиткому постгуманістичному та катастрофічному світі виявляються питання політики, соціальних комунікацій, штучного інтелекту, наскільки сильно вони визначають нашу (а)моральність, наскільки серйозними є виклики, з якими стикається сучасна людина та з якими вона, як засвідчує логіка проаналізованих романів, не здатна впоратися.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арендт Х. Люди за темних часів. Київ: Дух і Літера, 2008. 320 с.
2. Бандровська О. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. *Іноземна філологія*. 2021. Вип. 134. С. 152–164.
3. Бредбері М. Британський роман нового часу. Пер. з англ. Віктора Дмитрука. Київ: Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.
4. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Пер. з нім. О. Мокровольського. Том 1. Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. Київ: Юніверс, 2000. 464 с.
5. Мак'юен І. Субота. Пер. з англ. В. Дмитрука. Львів: Кальварія, 2007. 256 с.
6. Мірошниченко Л. 2000-ні: Прикмети часу у романі Ієна Мак'юєна «Субота». *Сучасні літературознавчі студії*. 2023. Вип. 20. С. 67–74.
7. Arnold M. Dover Beach. 1867. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43588/dover-beach> (дата звернення: 05.02.2026).
8. Colella S. The Science of Fiction: Human-Robot Interaction in McEwan's *Machines Like Me*. *English Literature*. 2022. Vol. 9. Pp. 147–166.
9. Guignery V. An Interview with Ian McEwan. *Landscapes/Cityscapes Situational Identity in British Literature and Visual Arts (20th-21st Centuries)*. 2018. URL: <https://journals.openedition.org/ebs/5641?lang=en> (дата звернення: 10.02.2026).
10. Gulcu T.Z. What If Robots Surpass Man Morally? Dehumanising Humans, Humanising Robots in Ian McEwan's *Machines Like Me*. *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*. 2020. Vol. 6, No. 4. Pp. 177–182.
11. Head D. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000*. Cambridge University Press, 2002. 307 p.
12. Head D. Ian McEwan. Manchester: Manchester UP, 2007. 219 p.
13. Kipling R. The Secrets of the Machines. 1911. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/46786/the-secret-of-the-machines> (дата звернення: 25.02.2026).
14. McEwan I. *Machines Like Me*. London: Jonathan Cape, 2019. 306 p. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/42086795-machines-like-me> (дата звернення: 12.02.2026).
15. Miller St. Q&A: Ian McEwan on how 'Machines Like Me' reveals the dark side of artificial intelligence. *Los Angeles Times*. April 25. 2019. URL: <https://www.latimes.com/books/la-et-jc-ian-mcewan-interview-machines-like-me-20190425-story.html> (дата звернення: 01.02.2026).
16. O'Hara D. K. *Mimesis and the Imaginable Other: Metafictional Narrative Ethics in the Novels of Ian McEwan*. Bath: Bath Spa University, 2009.
17. Schemberg Cl. Achieving 'At-one-ment': Storytelling and the Concept of Self in Ian McEwan's *The Child in Time, Black Dogs, Enduring Love and Atonement*. Frankfurt: Lang, 2004. 106 p.

REFERENCES

1. Arendt, Kh. (2008). *Liudy za temnykh chasiv* [Men in Dark Times]. Kyiv, Dukh i litera [in Ukrainian].
2. Bandrovska, O. (2021). Realnist yak vyhadka? Poniattia «metamodernizm» i «metamodern» v suchasnomu kulturolohichnomu i literaturoznavchomu dyskursi. [Reality as Fiction? The Concepts of “metamodernism” and “metamodern” in Contemporary Cultural and Literary Discourse]. *Inozemna filolohiia*, 134, 152–164 [in Ukrainian].
3. Bredberi, M. (2011). *Brytanskyi roman novoho chasu* [The Modern British Novel]. Per. z anhl. Viktora Dmytruca. Kyiv, Kseniia Sladkevych [in Ukrainian].
4. Gadamer, H.-G. (2000). *Istyna i metod*. [Truth and Method]. Per. z nim. O. Mokrovolskoho. Tom 1. *Hermenevtyka I: Osnovy filosofskoi hermenevtyky*. Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].
5. Makiuen, I. Subota. (2007). Per. z anhl. V. Dmytruca. Lviv: Kalvariia [in Ukrainian].
6. Miroshnychenko, L. (2023). 2000-ni: Prykmeti chasu u romani Iiena Makiuena «Subota». [The 2000s: Signs of the Times in Ian McEwan's Novel, Saturday]. *Suchasni literaturoznavchi studii / Contemporary Literary Studies*, 20, 67–74 [in Ukrainian].
7. Arnold, M. (1867). *Dover Beach*. [in English]. <https://www.poetryfoundation.org/poems/43588/dover-beach>
8. Colella, S. (2022). The Science of Fiction: Human-Robot Interaction in McEwan's *Machines Like Me*. *English Literature*, 9, 147–166 [in English].

9. Guignery, V. (2018). An Interview with Ian McEwan. *Landscapes/Cityscapes Situational Identity in British Literature and Visual Arts (20th-21st Centuries)* [in English].
<https://journals.openedition.org/ebc/5641?lang=en>
10. Gulcu, T. Z. (2020). What If Robots Surpass Man Morally? Dehumanising Humans, Humanising Robots in Ian McEwan's *Machines Like Me*. *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*, 6, 4, 177–182 [in English].
11. Head, D. (2002). *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000*. Cambridge University Press [in English].
12. Head, D. (2007). Ian McEwan. Manchester: Manchester UP [in English].
13. Kipling, R. (1911). *The Secrets of the Machines*. [in English].
<https://www.poetryfoundation.org/poems/46786/the-secret-of-the-machines>
14. McEwan, I. (2019). *Machines Like Me*. London: Jonathan Cape. [in English].
<https://www.goodreads.com/book/show/42086795-machines-like-me>
15. Miller, St. (2019, April 25). Q&A: Ian McEwan on how 'Machines Like Me' reveals the dark side of artificial intelligence. *Los Angeles Times* [in English].
<https://www.latimes.com/books/la-et-jc-ian-mcewan-interview-machines-like-me-20190425-story.html>
16. O'Hara, D.K. (2009). *Mimesis and the Imaginable Other: Metafictional Narrative Ethics in the Novels of Ian McEwan*. Bath: Bath Spa University [in English].
10. Schemberg, Cl. (2004). *Achieving 'At-one-ment': Storytelling and the Concept of Self in Ian McEwan's The Child in Time, Black Dogs, Enduring Love and Atonement*, Frankfurt: Lang [in English].

Olena Annenkova,

Dragomanov Ukrainian State University (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0002-6578-3531>

e-mail: o.s.annenkova@udu.edu.ua

**THE MORAL AND ETHICAL DIMENSIONS OF THE CONTEMPORARY BRITISH NOVEL:
IAN MCEWAN'S VISION**

This article studies the portrayal in contemporary British novels of the moral and ethical dilemmas faced by individuals in a post-humanist world. Over the last thirty years of his creative career, Ian McEwan has demonstrated a consistent interest in socio-political, scientific, and technical, and moral-ethical issues, depicting in his works the interconnection between politics, new technologies and morality. This research, using two novels by Ian McEwan, the dramatic tension of political, and scientific, and technical discourses is examined; the specifics of the intergenerational conflict in the novel "Saturday" and the peculiarities of the interaction between a person and artificial intelligence, an android, in the novel "Machines Like Me" are analysed. It has been established that issues in political life and scientific progress are inextricably linked to human moral and ethical values and directly affect the state of the world, shaping humanity's present and future. In the novel "Saturday," through the prism of M. Bakhtin's anthropological idea of "coexistence" and Albert Camus's existentialist concept of metaphysical suicide, the intergenerational conflict of the novel, based on the worldview and psychological differences of the characters, is traced. The novel "Machines Like Me" immerses the reader in the topical issue of human interaction with humanoid robots, which in the artistic realization of Ian McEwan shakes up stereotypical ideas about the dangers of artificial intelligence, in particular about the negative consequences of human-robot cooperation, and instead reveals the global question of the imperfection of human nature and the lack of a moral and ethical foundation in modern man that might serve as a guide in the complex situation of absolute unpredictability of the consequences of ethically ambiguous scientific experiments. Using various narrative strategies (narration from the third person of a heterodiegetic narrator and the effects of improper-direct speech ("Saturday") and from the first person of an autodiegetic narrator "Machines Like Me"), exploiting the hybrid form of the novel and other poetic features of postmodern and metamodern modes of writing (intertextuality, ambiguity of novel titles and characters' surnames, playing with the reader, new psychologism, etc), McEwan remains within the field of the English literary tradition, expressing the idea of the need for human improvement against the backdrop of the global challenges of the modern world.

Keywords: Ian McEwan, politics, morality, ethics, memory, android, posthumanist world.

Стаття надійшла до друку 20.02.2026.

Прийнято до друку 05.05.2026.

Микола Васьків,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0003-3909-1213>

e-mail: myvaskiv@ukr.net

ВІДТВОРЕННЯ ВІЙНИ ЗА ДЕРЖАВНУ ЦІЛІСНІСТЬ В АЗЕРБАЙДЖАНСЬКІЙ ПРОЗІ

У статті йдеться про відтворення перебігу азербайджансько-вірменської та російсько-української воєн за збереження державної цілісності в межах міжнародно визнаних кордонів. Тексти азербайджанської літератури взято за виданням «Байракдар. Карабаська трагедія. Київ: ВД Дмитра Бураго, 2020. 320 с.», тому в них йдеться про події до початку 44-денної війни восени 2020 року, а отже дуже мало розповідається про перебіг бойових дій. Натомість основну увагу у творах зосереджено на мотивах втрати рідної землі в Нагірному Карабаху та прилеглих семи районах, важкого життя біженців, туги за рідним краєм, національної єдності, навернення до рідної мови й культури як основи патріотизму, непохитної віри в те, що перемога й повернення на рідні терени невідворотні. Ті самі мотиви є поширеними і в українській мілітарній літературі 2014–2025 років, із певними варіаціями (наприклад, повне вірвання біженців не лише на Батьківщині, а й за кордоном). Так само азербайджанські й українські літератори описують жахи війни, криваві злочини загарбників (вірменів і росіян у НКАО, росіян на території України). Натомість у творах української літератури значно частіше відтворюються бойові дії та повсякденний побут, вчинки, думки, мотивація бійців у їхній саможертвоній готовності віддати життя у захисті рідної держави, рідного краю, культури, роду, сім'ї; значно рідше, але на такі мотиви натрапляємо й у творах азербайджанської літератури. Пояснюється це тим, що українці уже протягом чотирьох років ведуть безперервні важкі бої. Спільними для письменників Азербайджану й України є мотиви героїзації, комеморації та вшанування тих, хто взяв до рук зброю і став на захист рідної землі, переконаності, що їхні співвітчизники ведуть справедливу війну.

Ключові слова: війна за державну цілісність, мілітарна література, сюжетні мотиви, трагізм.

Вступ. У 2020 році за ініціативи посольства Азербайджанської Республіки в Україні було видано книгу-антологію азербайджанської прози «Байракдар» «про карабаську війну. Точніше, про долі, обпалені війною. Про людей, які втратили в цій війні все — рідну землю, родинне вогнище, найближчих людей. Але не втратили головного — людської гідності. І ще величезної непереборної любові до рідної землі» (анотація до видання) (Байракдар, 2020, с. 2). Якою б значною за обсягом не була антологія (чомусь такого означення книги ніде не озвучено у вихідних даних), вона не може охопити весь масив азербайджанської прози про тридцятип'ятирічну війну за повернення собі Нагірно-Карабахської автономної області та семи прилеглих районів, окупованих Вірменією за допомогою росії, а всього 319 сторінок текстів, вміщених у ній, і поготів. Тим паче, що книга була готова до друку напередодні 44-денної війни 2020 року, події якої, думаю,

знайшли вже відтворення в азербайджанській літературі.

У передмові до видання «Карабах — це Азербайджан!» тодішня пані посол Азербайджанської Республіки в Україні Ельміра Ахундова зазначала, що її часто запитували, чому «азербайджанські письменники так мало пишуть про карабаську війну <...> Правильніше, пишуть, але нічого по-справжньому вартого, на рівні класиків». Очевидно, погоджуючись із такими закидами, вона «відповідала, що для осмислення карабаської трагедії знадобляться навіть не роки, а десятиліття. Подібні, епохальні теми не терплять поспіху й метушні» (Ахундова, 2020, с. 19). До цього можна додати, що дуже важко було писати до 2020 року про війну за відновлення територіальної цілісності, коли майже не було обнадійливих сподівань, коли 20 % території Азербайджану (майже як зараз в Україні) перебували під вірменською окупацією.

Російська загарбницька війна проти України триває за часом значно менше, ніж вірменсько-азербайджанська, проте натепер, після 12 років боїв, у нашій літературі вже сформувалася ціла бібліотека різножанрової мілітарної літератури, літератури спротиву й осмислення на різних рівнях причин, перебігу цієї війни, суспільних і особистих трансформацій під її впливом. Це дає привід думати, що в азербайджанській літературі відповідних творів теж чимало. Але поки доводиться працювати з тим, що є в антології, і покладатися на твердження Е. Ахундової про невелику кількість творів про війну за Нагірний Карабах і прилеглі території та про їхню не-вершинну поки вартість.

Виклад основного матеріалу. У передмові Ельміра Ахундова (яка разом із секретарем Спілки письменників Азербайджану Салімом Бабуллаоглу є укладачами «Байракдару») дає короткий виклад перебігу вірменсько-азербайджанського протистояння за Нагірний Карабах, особливо від 1987 року до перших років після розпаду СРСР, геноцидного знищення азербайджанців із Ходжали; наводить структуровані, конкретні й реалістичні «чотири чинники Перемоги», які виголосив президент Азербайджану Ільхам Алієв після звитяги в 44-денній війні: формування економічної потуги, плідна діяльність на міжнародній арені, створення боездатної сучасної армії та згуртованість влади й нації (певний дороговказ і для України в протистоянні з росією), — і завершує емоційним нагадуванням про ті жертви, яких зазнав азербайджанський народ на довгому шляху до остаточного відновлення законних державних кордонів.

Серед зацитованих «чотирьох чинників Перемоги» згадується про те, що на боці Азербайджану було, що найважливіше, міжнародне право. Оскільки передмова писалася для українського, а не азербайджанського читача (він добре знав усі аргументи щодо причин і перебігу війни), то, мабуть, варто було б повідомити, що Нагірно-Карабахська автономна область була адміністративно-територіальною складовою частиною Азербайджанської РСР у складі Радянського Союзу й після розвалу останнього, за міжнародними правовими нормами, стала невід'ємною частиною незалежної Азербайджанської Республіки, так само як Крим — невід'ємною частиною держави Україна.

Очевидно, для Е. Ахундової це було само собою зрозумілим фактом, загальним місцем, тому пані посол не акцентувала на ньому для українців. А от її міркування щодо причин довготривалого протистояння вірменів і азер-

байджанців видаються дивними. Авторка передмови стверджує, що в Азербайджані та Вірменії, «на цих самих землях мирно уживалися покоління вірмен і азербайджанців» (Ахундова, 2020, с. 19). Щоправда, в антології є «оповідання-бувальщина» Азера Абдулли «Поїзд, який прямував до Гамарлі», що переконує в протилежному: протистояння між вірменами й азербайджанцями має давнє коріння і аж ніяк не затихало в радянські часи, принаймні в «застійні» 1970-ті роки.

Причиною ж війни за Карабах, на думку Е. Ахундової, стали підступи Заходу, який захотів узяти реванш за поразку в «холодній війні», та російських лібералів: «об'єктивно мета організаторів і натхненників вірменської агресії збіглася з намірами політичних сил Заходу, що протистояли в “холодній війні” Радянському Союзу, а також так званих демократів у Росії. Вірменські сепаратисти виявилися всього лише жалюгідними маріонетками у великій грі, яку вели впливові світові держави за геополітичний перерозподіл світу. І, треба зазначити, що свою карту вони розіграли вміло» (Ахундова, 2020, с. 6–7). Риторика й тлумачення перебігу подій цілком укладаються в «совкову» картину світу, у радянське пропагандистське бачення в усьому «руки Заходу». Мабуть, російські «демократи» вербалізували провірменські погляди. Однак чому не згадала п. Ахундова реакційно-консервативні російські кола, чинну на той час комуністично-кагебістську владу, яка була призвідцею карабахського конфлікту, нацькувала радянську армію на погром у Баку й допомогу вірменам у НКАО, знайшла продовження в політиці путінської росії, що залишилася незмінною й досі?

Добір різних за обсягом і жанрами епічних творів антології дав змогу відтворити широкий спектр сюжетних мотивів і проблем азербайджанської мілітарної прози. На час написання творів значну частину азербайджанської території було окуповано вірменами, близько мільйона біженців притулилося в різних закутках країни, у пристосованих і не дуже приміщеннях, за великої скупченості людей («тепер кожен третій житель Баку — біженець» (Байракдар, 2020, с. 118)). Так, вони залишалися на Батьківщині, але не на батьківщині, не на тому малому шматку рідної землі, до якого прикипіли тілом, серцем і душею. «Коли родині Манзар довелося залишити село, вони не встигли взяти з собою нічого — просто врятували своє життя, і все. У перші місяці вони поневірялися — жили в вагонах, наметах, стайнях, у зруйнованій будівлі старої школи. Нарешті аксакали села зі-

бралися і вирішили прийти сюди й оселитися в цьому степу. <...> сказали їм, що тут жити не можна, оскільки тут немає ніяких комунікацій. <...> за тридцять кілометрів звідси знаходяться вірмени» (Байрақдар, 2020, с. 303). Тому чи не найпотужніший мотив антології — мотив туги за рідним краєм, постійного повернення подумки до місця дитинства, зрілості, місця загибки, щастя й родинного добробуту.

Поспіхом вибиралися з рідних місць, майже все майно залишивши там, сподіваючись швидко повернутися, «а вийшло, що назавжди» (Байрақдар, 2020, с. 27). Біженців переслідували майнові нестатки, вони важко обживалися на нових теренах: «Манзар незмінно говорила, що потрібно бути вдячним Аллаху, він усе бачить. / Аллах, звичайно, бачив усе, але не помічав цього намету, схоже, прихованого від його погляду» (Байрақдар, 2020, с. 304). Та біженці не втрачали надії на повернення, гуртувалися родинами, з односельцями, вірили в найвищу справедливість. «Переступивши поріг притулку доктора Сабіра, побачивши, як тулиться родина з п'ятьма дітьми, переповнився скорботою. Потім, коли ближче познайомився з ними, побачив добрі взаємини в сім'ї, зробив своє перше велике відкриття: для щастя так мало треба...» (Байрақдар, 2020, с. 114–115). Проте для справжнього щастя бракувало втраченої власної домівки.

Спогади про ці домівки приходять повсякчас: «я пригадувала наш зруйнований дім, роки, що промайнули, землю, що втекла з-під наших ніг» (Байрақдар, 2020, с. 292); «У тому селі колись народилися і щасливо жили ці мужики, їхні батьки, діди, прадіди... але одного разу пара вірменських шмаркачів за допомогою російських найманців захопила село» (Байрақдар, 2020, с. 298). Гіркоту непоправної втрати підсилюють спогади про загибель найрідніших («На тому деревці залишилися сліди пальців мого онука <...> Вони всі спали в будинку, коли впав снаряд» (Байрақдар, 2020, с. 258)), образи розорених кладовищ на батьківщині («Кладовище було не впізнати. Його зруйнували, а деякі надгробні камені забрали. <...> доповз до могили батька. Могили не було, залишилася тільки яма <...> Офіцер, озирнувшись навколо, жажнувся, побачивши розорені могили» (Байрақдар, 2020, с. 254)) і неприкаяних біженських кладовищ («обшарпані камінці-кубики додали невеликому кладовищу певну ауру неприкаяності й сирості. Нібито й самі ці могили були біженцями хтозна-звідки» (Байрақдар, 2020, с. 57)), де навіки залишаються ті, хто вже ніколи не повернеться додо-

му. Кладовища «сьогодні відвідують охочіше, ніж мавзолеї та склепи династій. Пам'ять, яку підтримують цвинтарі, видається більш автентичною, оскільки мотивація відвідувати їх також є автентичнішою, а надто коли там зберігаються могили близьких» (Голька, 2022, с. 98). Найгірша ж доля тих, хто втратив усе, навіть найменші сподівання: «якщо людина втрачає будинок, рідний край, потім і сім'ю, і продовжує перебувати на цьому світі, як жити з цим?» (Байрақдар, 2020, с. 110).

Заради повернення до рідного краю біженці готові на будь-які жертви, готові пройти через будь-які випробування й нестатки. «Уяви, народжується онук, і тут по радіо передають, що наші взяли Карабах... Повір, візьму онука й піду просто до села. Босоніж. Тридцять кілометрів» (Байрақдар, 2020, с. 304). Це свідомі, вербалізовані прагнення вигнанців із рідної землі. Та незримий і нерозривний зв'язок між людиною та малою батьківщиною виявляється і на підсвідомому, ледь не генетичному рівні. Німий Нале із роману «Коротке замикання» Мамеда Оруджа покинув рідне поселення в сім років, коли його відправили на навчання в інтернат до Єревана, потім до 15 років лише на літо приїжджав до рідної домівки, яка передусім асоціювалася в нього з матір'ю. Його скрізь — і в Азербайджані, і в Грузії, і в Єревані — сприймають за свого, прохають залишитися, а він нелегально перебирається через кордони, аби потрапити до рідного села, побути на могилі матері. Зрештою він наважується викопати її останки, перенести й перепоховати їх уже на новій батьківщині, в Азербайджані, щоби постійно бути з нею.

Навіть собака має вітчизну («Пес зупинився біля двору, де колись народився» (Байрақдар, 2020, с. 261)). Саме так — «Вітчизна» — назвав оповідання про повернення тварини до поруйнованого власного обійстя Вагіф Султанли. Це обійстя покинули всі колишні мешканці, старий господар, якого ледь не силоміць, рятуючи, вивіз син, помер на нерідній землі, так і не дочекавшись навіть натяку на те, коли можна буде повернутися до втраченої домівки. Сподівання померлого звершує безпритульний собака, який, попри все, дістається до розореного обійстя. «Пес сумував за своїм селом. <...> і нарешті, однієї чудової днини, пес вирішив повернутися додому» (Байрақдар, 2020, с. 262–263). Повернувся для того, аби бути застреленим зловорожою рукою. Та це вартувало того, «щоб в останній раз побачити рідне подвір'я й білий димок, що курився над будинком» (Байрақдар, 2020, с. 264).

Коли йдеться про Нале, автор у тексті графічно виокремлює оповідь напівжирним курсивом, яка продовжується рефреном і пронизує роман. Так само, графічно й рефреном (що вказує на важливість), виділяється розповідь про лосося, який, долаючи неймовірні труднощі, лине до верхів'я ріки, де він народився і де йому призначено померти. **«Лосось плив у бік Кури, його вів інстинкт, заклик цей мав свій запах. Він пронизував усе його єство. <...> знав тільки те, що повинен плисти на цей поклик»** (Байрақдар, 2020, с. 88). «Лосось міг би затриматися тут, але поклик не дозволив; він відчув запах, який вів його, і цей запах відділявся, не зливався із зібраними до купи іншими запахами в цій воді. Для нього нічого, крім запаху, що вів його, не існувало» (Байрақдар, 2020, с. 107–108) і т. д., аж до останніх прекрасних митей смерті, але смерті як життєвого призначення: **«Лосось нарешті дістався тихого затону, де чітко відчув запах, що вавив його, він від нього просто сп'янів. <...> Йому здавалося, що він не вмирає, а просто возз'єднується з матір'ю, возз'єднується, щоб не порушився порядок світу»** (Байрақдар, 2020, с. 235). Викладається життєпис саме одного, конкретного лосося, а не загального руху багатьох рибин, що посилює емоційний вплив на читача.

Ця риба нібито не має жодного стосунку до персонажів роману, якщо не брати до уваги, що колись у дитинстві Нале копав черв'яків і йшов займатися улюбленою риболовлею. Та в нестримному, до смерті виснажливому русі лосося до рідних витоків закодовано й непереборне бажання вигнанців повернутися до місця народження, зростання, народження дітей і внуків, щоби зрештою померти саме тут. Інколи — померти у прямому сенсі слова, як це зробив невиліковно хворий лікар-онколог, головний герой оповідання «Сонце б'є в очі» Ельчина Гусейнбейлі. Він працював у столиці, робив успішну кар'єру, допомагав у стражданні хворим, рятував їх, виховував дітей і внуків, та в цій повсякденній марноті ніколи не забував про те місце, де народився і зростав: «Він уві сні бачив своє село і як він ловив рибу в річці» (Байрақдар, 2020, с. 238). «Батьківщина — як мати, від неї, як від матері, віє рідним духом» (Байрақдар, 2020, с. 243).

Науковці вважають, що відповідні території часто стають «відкритими мемуарами»: «Ще за часів Античності створювалися мнемотехнічні принципи, які давали змогу пов'язувати змісти пам'яті з відповідними місцями (*loci*), власне кажучи, видруківувати в пам'яті умовний зв'язок системи місць (насамперед архітектурного

типу) з певними словами чи речами» (Голька, 2022, с. 84). «Найголовнішими носіями суспільної пам'яті в плані територіальної локалізації є все ж таки міста» (Голька, 2022, с. 86), хоча це можуть бути, зокрема, й об'єкти «землеробського» характеру: поля, сади, сільські поселення, господарські споруди та прибудови тощо — тобто локуси, якими так непереборно притягає до себе Нагірний Карабах колишніх мешканців, а тепер — вигнанців.

Найбільше головного героя лякає не смерть, а те, що пройдуть роки й пам'ять про рідні місця, їхній постійний поклик у свідомості співвітчизників зітруться. «Рідне вогнище було розорене. <...> Пройдуть роки, і коли помруть жителі села — його ровесники, то все забудеться. А їхні нащадки, навіть його онуки й правнуки, не впізнають рідні місця, своїх колишніх сусідів. Навіть спогадів не буде. Значить, не буде минулого» (Байрақдар, 2020, с. 245). Щоби не перервався зв'язок із минулим, між нащадками й рідним селом, лікар іде помирати на батьківщині, на сільському кладовищі, де похований його батько, його предки. «Він хотів зустріти смерть у своєму окупованому селі» (Байрақдар, 2020, с. 237). «Хочу перед смертю піти до рідного села, посадити дерево в своєму дворі, а потім померти там. Нехай це дерево стане виявом протестом проти всіх світових конфліктів, стане символом миру...» (Байрақдар, 2020, с. 238), щоби нікому не доводилося жити й помирати на чужині, навіть якщо чужина — це велика Батьківщина. Для лікаря смерть у рідному поселенні стає чи не найбільшою життєвою радістю, бо остаточно возз'єднався із сокровено-родовим: «Рідні двори нагадували руїни, але любов узяла гору над страхом. Його серце могло не витримати й розірватися від щастя. Він увійшов до свого двору. Відчув запах стайні» (Байрақдар, 2020, с. 244).

Отой непоборний потяг до втраченої домівки, докір співвітчизникам, рідній державі, що не можуть забезпечити повернення «до витоків», символічно узагальнено в оповіданні «Татові» Юнелъ Анаргизи, написаному у формі листа від дитини до батька, який покинув сина й не повертається по нього ось уже одинадцять років. Видається, що хлопчика здали в інтернат і забули про нього, залишивши серед чужинців, які дали йому навіть інше ім'я. Дитина ж найбільше сумує «за тими часами, коли ми були разом... Відтоді, як ми розлучилися, я щочас бачу різні сни. Уві сні ми поруч. Розмовляємо рідною мовою. Я задоволений, ошатний, і немає у мене ні ран, ані слідів від побиття. А ще, тату, я співаю, і голос мій відлунює і розбурхує

душу» (Байрақдар, 2020, с. 286). Читач усе більше проймається співчуттям до нещасного хлопчини, який зберігає, незважаючи на утиски, родову пам'ять, мову. Натомість до батька, який не подає про себе голосу, зростається обурливе здивування. А потім усе розставляє на місця останнє речення короткого, на 2,5 сторінки, оповідання: «Пробач за дурне запитання, а ти не хочеш мене повернути? Твій син Карабах» (Байрақдар, 2020, с. 287).

Продовженням символічного узагальнення мотивів безмежної любові до рідного краю, його неперевершеної краси (бо ж край рідний!), прагнення жити в отчій домівці маємо ще в одному оповіданні з циклу «Карабаські оповідання» Г. Анаргизи — «Шуша». Дорослому чоловікові сниться сон, коли він ще дев'ятирічний і потрапляє в рідне місто, яким воно йому запам'яталося в дитинстві (надалі він був розлучений із рідною Шушою). Те, що герой споглядає в польоті (а діти часто літають уві сні — кажуть, у той час вони ростуть), нагадує казкове видіння, у якому часто зринає слово «рай»: «Райський сад, що має назву "Гюлістан". / У тому саду бронзова статуя поетеси Натаван» (Байрақдар, 2020, с. 288). «О боже, який прекрасний рай, який він зелений, який чистий і невинний! / Я хочу залишитися тут назавжди! / Я хочу тут жити! І хочу тут померти! У моєму раї... на моїй Батьківщині...» (Байрақдар, 2020, с. 290). І все це несподівано обривається: «Раптово прокидаюся... <...> з гіркотою усвідомлюю, як багато ми втратили за ці роки. / Усвідомивши ж, визнаю, що нізачо в світі не хочу прокидатися... Не хочу... а хочу туди, в дитинство, до мого маленького раю, до мого казкового сну, туди, де і є моя правда...» (Байрақдар, 2020, с. 290). Такі щирі сні та прагнення не можуть не справдитися.

В українській літературі теж є значна кількість творів, основними мотивами яких є туга за втраченою домівкою, спогади вигнанців про окупований рідний край, віра в те, що рано чи пізно буде змога повернутися на малу батьківщину, хай і перетворену в руїну. Щоправда, такі тексти не домінують в українській мілітарній літературі: можливо, гарячі фази війни від 2014 року не дають письменникам можливості зосередитися на них. Знаковим твором про втрачене минуле окупованої землі, яке доконежно хочеться повернути, став роман Анастасії Левкової «За Перекопом є земля» (2023), у якому ностальгійно відтворюється ледь не ідилічне буття довоєнного Криму. В абсолютній більшості текстів сучасної української мілітарної літератури сюжет базується на автобіографічній

чи фактологічній основі. На цьому тлі «За Перекопом є земля» нібито виокремлюється серед них, бо авторка не була кримською мешканкою. Із іншого боку, роман узагальнює документальний, бо письменниця не менше десяти років працювала над ним, поспілкувавшись із понад 50 мешканцями півострова (тепер це називають «глибинними інтерв'ю»), вивчаючи документи, наукові дослідження тощо.

Часто українські професійні й непрофесійні письменники, потрапивши як біженці до Європи, безмежно ностальгують не просто за рідним регіоном, а за Україною як за великою Батьківщиною. Наприклад, як у романі Євгенії Кузнецової «Драбина» (2024), усіх персонажів якого — емігранта зі стажем і біженців із України — доля зводить у глибокій іспанській провінції. Ці персонажі переймаються долею атакованої Батьківщини, докладають усіх можливих зусиль, аби навіть зі своєї далечі допомогти Україні донатом чи збором коштів і речей. «Драбина» вирізняється оптимістично-гумористичним пафосом (можливо, занадто оптимістичним), його героям непогано живеться на чужині, але із плином часу вони все більше ностальгують за рідним краєм. Завершується роман тим, що майже всі вихідці з України (крім однієї) таки повертаються до неї — воювати за Україну, жити в Україні, допомагати Україні.

Під впливом жажливої невизначеності перших тижнів широкомасштабного вторгнення, переживань за долю неповнолітнього сина виїжджає до Європи авторка документального твору «Ніч була» (2022) Світлана Ткаченко. Вона оповідає про своє буття, буття інших українців у Нідерландах, Естонії, про матеріальну допомогу від іноземців, про облаштування побуту, про організацію культурного життя біженців із боку відповідних державних установ і біженську самоорганізацію для активного культурно-політичного буття українців серед європейців. На затишній і привітній чужині героїня порівнює «своє» й «чуже», переоцінює колишні уявлення про нібито добре знану Україну й погано знану Європу, знаходить і тут, і там чимало позитивів. Швидко прийшовши до тями у спокійній Європі, вона усвідомлює, що зв'язок із Батьківщиною настільки потужний, що поза нею існувати не може, тому повертається в невідомість, але в невідомість до рідної Вітчизни.

Повертається до України й головний герой (протагоніст автора) роману Леоніда Ісаченка «Гонитва на виживання» (2023). У долі боягузливому головного героя раптом трапляється одна авантюрна подія, яку він видає за героїчний вчинок: мовляв, урятував життя коханій.

«Забуваючи», що залишає в смертельній небезпеці її важко хвору неповнолітню доньку. Жінка повертається із Чернівців теж у невизначеність, бо на Київщині ще тривають бойові дії, але заради доньки вона готова на все. «Героїчний» чоловік виїжджає до Німеччини, аби привести себе до душевної рівноваги за допомогою контакту з німецькою культурою, читання української мілітарної літератури. А потім їде до України, не стільки через бажання допомогти їй (у крайньому разі таке бажання заховано хіба десь глибоко поміж рядками), скільки через прагнення повернути собі кохану. Щоправда, сам автор «Гонитви на виживання» й досі на Батьківщину не повернувся.

Про неможливість забути рідний край, малу батьківщину, Чернігів, де в блокаді залишилися батьки, пише О. Карі в нефікційному романі «Життя посеред життя» (2022). Письменниця висловлює дуже важливу для національного згуртування думку: має рацію і той, хто залишився в рідній домівці (у прифронтовій зоні, обстрілюваному чи далекому тилу), і хто виїхав у менш загрожені українські регіони, і хто виїхав за межі країни, рятуючи від жахів війни, від її загроз своїх дітей, батьків, себе, домашніх улюбленців. Головне, що мала батьківщина й велика Батьківщина залишаються з ними, що вони роблять посильні справи заради її якомога швидшого звільнення.

Українські біженці, «переміщені особи» в художніх і нефікційних творах постають у вирі, хаосі подій переважно у цілковитій чи частковій невизначеності, тому їх зображення сповнено емоційністю, експресією, надмірною психічно-психологічною напругою. Таким чином рішення повернутися до рідного краю чи прагнення такого повернення справляє враження спонтанного, не завжди вмотивованого акту. Та в основі лежить глибокий патріотизм, більше підсвідомий, ніж свідомий. Такий самий, як і патріотизм персонажів азербайджанської мілітарної прози. Відмінність у тому, що він не видається спонтанним, бо персонажі-азербайджанці протягом багатьох років поневіряються, більш-менш облаштовують мізерний побут, їхня туга за рідним краєм позбувається гострих форм, але не стає меншою, накладаючи невитравні карби на їхню зовнішність і внутрішню буття.

На перешкоді до реалізації біженських мрій повернутися на рідні карабахські терени стоять задурманені ідеями національно-державної величчя вірмени, які раптом відчували себе імперіалістами, вищими за інші нації та держави. Та є ще потурачі, без яких би не відбулося перекрою-

вання пострадянської мапи. Це справжні імперіалісти — росіяни. «Це, без сумніву, справа рук дашнаків, але за всім цим росіяни стоять <...> Не випадково про це Москва повідомила раніше за наших. Вона показує свою силу, напевно, знову з якогось приводу незадоволена Баку, або ж просто намагається догодити Єревану...» (Байрақдар, 2020, с. 144). Можна би вважати, що це стосується верхівки, «еліти» російської держави. Це правда, що чиновники, спецслужби, мас-медіа росії постійно працювали на міжнародний розбрат і московську зверхність. «Зіпсував настрої і сюжет про криваві сутички в Карабасі, показаний московським телебаченням. У ньому лунав справжній наклеп на Азербайджан, вірменські збройні сили були названі “ополченцями”, а вигнані з рідних місць азербайджанці — бандитами» (Байрақдар, 2020, с. 175).

Головний герой «Короткого замикання» Сархан Самедзаде, який довгий час уважав себе прихильником і продуктом великої світової культури, передусім російської, та ігнорував рідну азербайджанську культуру, пробував виправдати непривабливі вчинки росіян їхньою імперською сутністю. «Москва повинна була захистити інтереси імперії на Кавказі» (Байрақдар, 2020, с. 119); «потім додав, що захист імперією своїх інтересів цілком природний» (Байрақдар, 2020, с. 135). Та ця імперська сутність десятиліттями, якщо не століттями, пронизує не лише російську верхівку, а все суспільство від верхів до низів, нівелюючи культуру підкорених народів, їхню самодостатність, ідентичність, а заодно і власну, зводячи все до влади багатства.

Це усвідомлює в певний момент Сархан, який мріяв про переїзд онука до нього, у Баку, однак того невістка-росіянка вже виховала, як і все оточення, на свій копил. Дідусь «зрозумів, що онук — продукт Москви» (Байрақдар, 2020, с. 87). Возз'єднання родини невістка (і, мабуть, онук) бачить лише як комерційний проект: Сархан продає дороге бакинське житло, допомагає їм зі всіма фінансовими труднощами й переїжджає до росії доживати свого віку при них. Земля предків, пам'ять про них нічого вже не важить для внука — чи то азербайджанця, чи то росіянина: «він (Сархан. — М. В.) остаточно усвідомив, що Сергій більше ніколи не побачить це місце, ці могили» (Байрақдар, 2020, с. 150).

У тому, що росія перетравлює людей і вбиває в них людські почуття, гуманність, переконався і звичайний роботяга Василь Кузьмич (повість Ельчина «Байрақдар»). Його історія

із сином подібна до історії Сархана з онуком. Після смерті дружини Василь Кузьмич продає квартиру й повідомляє синові, щоби приїхав із росії по гроші. Той раніше ніколи не знаходив часу провідати батьків, навіть не приїхав на похорон матері, але по гроші примчав негайно. Батько запропонував йому взяти, скільки син Ваня вважає за потрібне. Той бере спочатку частину, а потім пригрібає все, нічого не залишаючи батькові, не замислившись навіть, як же Василь Кузьмич буде жити далі. А чоловік злякався сина, бо відчув із його хижого виразу обличчя, що «за ті паршиві папірці Ваня міг би і вбити його» (Байрақдар, 2020, с. 32).

Василь Кузьмич, який прожив довгі роки в Баку, був звичайним совком, що із дружиною «одну-дві пляшки спустошували», «танцювали під гармошку», а потім утратив усю родину, залишився самотнім. У якийсь момент спробував підлаштуватися під азербайджанців, їхню культуру, світогляд і заявляв, що прийняв іслам. Але цей крок — позірний і зводиться фактично лише до відвідування мечеті чи якихось обрядів. Нарешті культурно-релігійне родичання з місцевими мешканцями він знаходить у відвідуванні тризн чи релігійних свят, бо там можна смачно поїсти, а ніхто ж із вихованості не прожене самозванця з-за столу. І в той час, коли всі мешканці глибоко сумують за трагічно загиним улюбленцем поселення біженців Евсебію, «Один лише Василь Кузьмич із виглядом задоволеної долею людини зі смаком докладав-дожовував гомілку <...> придивлявся до нового шматка в тарілці з приправами» (Байрақдар, 2020, с. 75). Він так і залишився чужинцем серед азербайджанців, із якими прожив усе свідоме життя.

Окремішність, понад те — зверхність до місцевого населення відчувала більшість росіян, які були зайдами в першому-другому поколінні: «батько Віталика (Віталік — друг Сархана з «Короткого замикання». — М. В.) прибув до Азербайджану в 1920 році у складі більшовицької XI Червоної Армії, воював проти Азербайджанської національної армії, чим Марія Миколаївна пишалася, вважала себе привілейованою порівняно з іншими жінками двору» (Байрақдар, 2020, с. 153). Духовно-культурна корозія росіяинства також захопила й корінних мешканців Азербайджану, які підлаштовувалися під представників метрополії.

М'яким випадком ментального й культурного колаборантства є доля Сархана Самедзаде із роману «Коротке замикання» (текст якого становить більшість в антології «Байрақдар» і, відповідно, займає центральне змістове місце).

Батько, який ненавидів усе російське, попри те, віддав сина на навчання до російської школи, потім була відповідна вища освіта, акторська діяльність на різних союзних майданчиках. Як наслідок, російська культура й мова стали рідними, натомість азербайджанська забувалася, відчувалася прірва у спілкуванні зі співвітчизниками. «З п'ятого класу відчув, що рідною мовою йому говорити важко. <...> Знав і те, що коли до нього звернуться з питанням “Гаєс, туркес?”, треба відповідати, що я піонер-ленінець» (Байрақдар, 2020, с. 136). Тому через десятиліття Сархан намагався знайти виправдання російським імперіалістам у їхньому гнобленні співвітчизників-азербайджанців. Уважав себе людиною світу, де височіє над усіма іншими передусім російська культура. У радянській «багатонаціональній» державі й культурі з латентним домінуванням російської він почувався мов риба у воді. «Я не міг уявити відсутність Радянської влади, мені здавалося, що тоді порушиться світоустрій» (Байрақдар, 2020, с. 185). Тому з острахом і навіть ворожістю герой ставився до творення самостійної азербайджанської держави. А до рідного за народженням, за родоводом азербайджанського світогляду він байдужий, не має жодних сентиментів: «у нього всередині не було й тієї жаги до всього тюркського, яка досить відчутною була в інших акторів. <...> Розумів, що відсторонення людини від свого коріння рівноцінне відриванню дерева від землі, проте йому здавалося, що він анітрохи не відірваний від свого роду, просто радянсько-російська освіта налаштувала його на загальнолюдські, світові цінності» (Байрақдар, 2020, с. 118). Щоправда, через роки в героя час від часу зринав дитячий спогад, коли «Батько посадив його на коня перед собою. Тоді він побачив, наскільки прекрасний навколишній світ, сидючи на коні, боячись впасти, він оглядав околиці. Іншого такого щасливого моменту у нього не було» (Байрақдар, 2020, с. 133). Ледь не на генетичному, підсвідомому рівні етнічний світ тюрка-вершника не вмер у ньому остаточно.

Повернення до рідної ідентичності було довгим, важким, болісним і перші роки — через силу, бо треба ж було підлаштовуватися під вимоги часу заради стабільного заробітку. «Його знайомство з азербайджанською літературою, з азербайджанською драматургією, з історією азербайджанського сценічного мистецтва почалося досить пізно — за кілька років після закінчення театрального інституту в Москві й повернення до Баку. Він раптом зрозумів, що не знає свого минулого; до цього часу він вже

усвідомив, що людина — міст між минулим і майбутнім, точніше, одна з опор цього мосту. / Йому довелося витратити три роки свого життя на те, щоб вивчити азербайджанську драматургію, азербайджанський театр, азербайджанське кіно, що починалося з Ахундова. Почав учити відомі вірші знаменитих азербайджанських поетів, щоб не обмежуватися сценою російського драматичного театру, а вийти й на екрани азербайджанського телебачення» (Байрақдар, 2020, с. 125–126).

Дві події стали вирішальними для глибокого пенсіонера в навершенні до нутрянного азербайджанства. Перша — це жорстоке побиття й убивство численних безневинних бакинців вояками радянської — вже російської — армії у січні 1990 року, який азербайджанці досі називають Чорним, чи Кривавим січнем. «У ті жахливі дні січневої бійні він зрозумів, що або повинен досконало вивчити рідну мову, або ж, як тисячі російськомовних, залишити це місто» (181). Другим тригером стала смерть онука тітки Махізар, Мушфіка, який захищав рідні кордони та якого поцілів вірменський снайпер. Родинно-етнічне раптом переважило всі попередні розумування про велич чужої культури.

Сархан пригадав зустріч із родичем у його військовій частині, куди приїжджав із концертом разом із іншими акторами. «Мушфік <...> підійшов і обійняв його, він пережив дивний стан: йому здалося, що це його власний син з того світу прийшов...» (Байрақдар, 2020, с. 227). Укотре подумки «ще раз перегорнув вірші про батьківщину, про прапор Орхана Велі, Ахмеда Джавада, Алмаса Ільдрима, Шахріяра, а з більш молодого покоління Аббаса Абдулли, Мамеда Ісмаїла, Раміза Гусарчайли, Рустама Бехруді. Він і сам розумів, що почесне звання отримав за ці вірші, а не за сорокарічну роботу в театрі й кіно» (Байрақдар, 2020, с. 225). Відбувається остаточне повернення до рідних національних витоків, як і до Аллаха, вчорашнього атеїста-космополіта Самедзаде. «Уперше в житті звернувся до Аллаха, вимовивши його ім'я, і просив допомоги...» (Байрақдар, 2020, с. 236).

Якщо мотиви любові до рідного краю, втраченої домівки, до Батьківщини, довгого й часто болісного навершення до рідної етнічної ідентичності й культури, відмежування від ворожого російського світогляду домінують в антології «Байрақдар», то відтворення бойових дій, думок, емоцій і переживань бійців, їхньої саможертвості перебувають на периферії. Можна згадати хіба що оповідання «У ніч підписання Гюлістанського договору» Мірмегді Агаоглу, яке завершує антологію.

Від безперестанних артилерійських обстрілів, кровопролитних боїв, хаосу, абсурду немотивованих дій свідомість бійця азербайджанської армії Ахундова, очевидно після контузії, перебуває на межі реальності та марення, сновидіння, видінь. Оскільки події відбуваються на місці підписання Гюлістанського договору в 1813 році, то раптом на нічному полі перед бійцем постає Лев Миколайович Толстой — не граф, не письменник, а рядовий російської імперської армії, який допомагає Ахундову знаходити та збирати тіла понівечених побратимів. Алюзія на Толстого, автора «Севастопольських оповідань», «Війни й миру», який описав жахи війни, її кров, бруд, убивства, нівечення людей, зрозуміла, актуалізує антивоєнний дискурс як творчості російського класика, так і оповідання М. Агаоглу: «Ех, яка різниця, війна є війна, ти такий самий солдат, як і я...» (Байрақдар, 2020, с. 312).

Проте напівреального-напіввіртуального солдата імперської армії, який брав участь, як він стверджує, і в битві під Бородіно, і воював на Кавказі, чимало побачивши й переживши, вводить у стан цілковитої розгубленості, неконтрольованого переляку обстріл «градами» («Коли почалася ракетна атака, солдат у ківері розгублено закричав. <...> Ківер злетів з голови Толстого» (Байрақдар, 2020, с. 317–318)). Солдати, однак, не можуть постійно перебувати у стані перенапруження, із часом вони звикають до вбивств, каліцтв, пристосовуються до постійних загроз, навчаючись їх обходити. «Смерть стала вже звичною щоденною річчю. Якщо їхні товариші, які вночі спали по окопах, наступного дня можуть не повернутися з бою, якщо їхні чисті руки можуть, немов виноградна лоза, навесні бути відламані вибухом міни, якщо їхні тіла можуть в одну мить одним ударом перетворитися на решето, то вони й не бачили сенсу так сильно берегтися і остерегатися» (Байрақдар, 2020, с. 314). Таке звикання та пристосування зіграло з побратимами Ахундова злий жарт: боець Бадалов укотре наступає на протитанкову міну, пританцьовує на ній, упевнений, що його вага занадто мала для детонації. Але міна несподівано вибухає. Те, що залишилося від загиблих, жахає, викликає параліч свідомості, неконтрольовані нудоту та страх. Не шкодуючи тонких почуттів читача, навіть епатуючи його, письменник описує бридкість, макабричність, абсурдність побаченого: «Половину його голови знесло уламком, а кашоподібний, сіруватого в темряві відтінку мозок розтікся по землі»; «Бойовий товариш, який <...> тепер перетворився на нікому не по-

трібний шмат м'яса» (Байрақдар, 2020, с. 315). «Зламану ногу з розірваним стегном з'єднували лише рвані пасма закривавлених солдатських штанів»; «Маммадова розірвали на шматки. Його праву руку відірвало від плеча, а ніг не було нижче пояса. Смерть зробила цього маленького чоловічка ще коротшим» (Байрақдар, 2020, с. 316). «Хоча кінцівки Дадашова були на місці, його груди було розірвано із середини, ніби гранат від зливи. Нутрощі були дрібно розкидані навкруги» (Байрақдар, 2020, с. 316). «Він не міг повірити своїм очам. Це було людське тіло, розділене навпіл. Толстой в житті ще такого не бачив. <...> Решту частини тіла не змогли знайти. Лише розкидані шмаття м'яса. Шмаття навколо, наче кольоровий папір» (Байрақдар, 2020, с. 317).

Після такого потрясіння Ахундов змінюється до невпізнання, сивіє («обличчя було синім. Утомився. <...> Чорне кольору воронячого крила волосся посивіло повністю» (Байрақдар, 2020, с. 319)). Але проходить невеликий проміжок часу, ніччя і вбивства людей постійно тривають, і знову людська психіка пристосовується до фантазмагоричних смертей. «Минуло три дні, і на тлі регулярних смертей у бригаді випробування, що випали на долю Ахундова, втратили гостроту й запам'яталися як звичайний щоденний жах війни. Його почали називати “старим”. Попри те, що прослужив він лише півроку» (Байрақдар, 2020, с. 319). Неможливо гостро реагувати на невпинний конвеєр смерті, якщо ти хочеш уберегти свою психіку та продовжувати бойові повсякденні обов'язки.

Жахіття сучасної війни значно перевершує ті випробування, які приносили війни в XIX–XX століттях. Це ще наочніше засвідчує загарбницька війна росії проти України, що знаходить відтворення в сучасній українській мілітарній літературі. Так само нестерпними для психіки стають каліцтва, перемелювання людських тіл до невпізнання, до місива кісток, м'яса та крові. Ще більше живих бійців лякає, що їхні тіла можуть зникнути безслідно, що навіть могили від них не залишаться. «Якщо залишити тіла, їх розтягнуть хижакі й птахи. До ранку від них нічого не залишаться», — пише Агаоглу (Байрақдар, 2020, с. 318).

Натомість сучасна українська мілітарна література сповнена прозовими творами, у яких ідеться про перебування людини на лінії вогню, життя та смерті, їхній жанровий діапазон дуже широкий — від документалістики до детективів і походеньок у душі бравого вояка Швейка. Чимало серед них таких, де відтворюються емоції та відчуття, що їх пережив офіцер Ахундов.

Найбільший підсвідомий переляк від того, що власне тіло письменника-воїна так і не знайдуть, що те тіло розтягають на дрібні шматки птахи, лисиці, вовки, інші тварини й не буде що поховати, пронизує текст «збірки воєнної прози» В. Пузіка «Мисливці за щастям» (2024). Як і Ахундов, оповідач «Мисливців за щастям» постійно відчуває безмежну втому, живе з відчуттям перебування на межі реальності та сновидінь, але виконання саможертвального обов'язку — понад усе.

В українській літературі чимало творів, у яких ідеться про перебіг бойових дій, про жахи війни, численні втрати бійців і мирного населення, про формування незламної армії, про переживання і емоції, з яких народжується ця незламність. Після початку російської агресії проти України дуже поширеною стала нонфікційна щоденникова література безпосередніх учасників боїв (Роман Зіненко «Іловайський щоденник» (2017); Максим Музика, Андрій Пальваль, Петро Потехін «Савур-могила: військові щоденники»; Віктор Чернієнко «Щоденник військового лікаря» (2020); Богдан Кушнір «Таки війна...: із щоденника офіцера сектору “А”» (2020); Геннадій Харченко «Щоденник артилериста» (2019); Андрій Курков «Щоденники Майдану та Війни» (2018) та ін.). На межі нонфікційної й фікційної літератури написані твори родоначальника сучасної української мілітарної літератури Б. Гуменюка «Блокпост: вірші. Новели. Публіцистика» (2016) та «100 новел про війну» (2018).

Художнє відтворення, більшу чи меншу творчу трансформацію військового досвіду маємо в романі П. Білянського «Битися не можна відступити» (2024), лавреата Шевченківської премії за 2025 рік; творах Є. Стеблівського «Лють» (2023), А. Захарченка «Помру за Україну (але це не точно)» (2024), книгах есеїстики А. Чеха «Точка нуль» (2017) та О. Михеда «Позивний для Йова. Хроніки вторгнення» (2023), книзі репортажів М. Лаюка «Бахмут» (2024) тощо.

Війна жорстока, війні немає виправдання. Але українських і азербайджанських авторів єднає те, що вони ведуть справедливу війну, захищаючи рідну землю, співвітчизників, їхні домівки, а отже змушені вести цю війну, не мають права припинити боротьбу. Справедливість цієї війни усвідомлює і частина ворожої нації. Едгар, друг Сархана Самедзаде із роману «Коротке замикання», приїжджає померти в Баку, усвідомлюючи несправедливість війни, яку провадили його співвітчизники-вірмени, відчуваючи свою особисту провину, колективну

провину всіх вірменів за вбитих, покалічених, перетворених на вигнанців, сиріт із обох боків фронту, але особливо з боку азербайджанців. Він страждає, бо «Як пояснити вигнанцям із Вірменії, які заповнили Баку людям, чії матері і сестри були згвалтовані, сини й дочки вбиті на їхніх очах, що вони потрапили в тенета підбурювачів, очі яких закриті кривавою пеленою, що кров можна змити й водою...» (Байрақдар, 2020, с. 80).

Едгар усвідомлює свою відповідальність, хоча не скоїв жодного кривого вчинку, усвідомлює, що немає ніякого виправдання для нього та співвітчизників: «мене цікавить, як і всіх вірмен, чи є тут і моя провина? <...> Едгар, підсумовуючи, сказав: “Велика частина провини лежить на нас”» (Байрақдар, 2020, с. 119). «Мені соромно дивитися в очі Баку. <...> Тому що в цих питаннях більше винен мій народ. <...> Ми перш за все люди, а потім вже народ» (Байрақдар, 2020, с. 135). Не лише азербайджанці, а й ніхто з вірменів, навіть із тих, хто палко підтримував загарбання Нагірного Карабаху та прилеглих районів, не отримав від цієї війни жодного зиску. Навпаки, непоправна трагедія охопила спочатку азербайджанців, а потім і вірменів, перетворивши їх так само на вигнанців, на родичів убитих і зниклих безвісти.

Ще за кілька років до подій 2020-го про це пророче попереджає вірменського офіцера лікар-онколог із оповідання «Сонце б'є в очі» Е. Гусейнбейлі, який прийшов помирати до рідного села. «Ви не можете стверджувати, що вірменський народ опинився у виграші в цій війні. Війна нікому не потрібна. Я посадив це дерево на знак протесту проти всіляких конфліктів. Хочу, щоб ви його оберігали» (Байрақдар, 2020, с. 247). Заповітом-застереженням лікаря звучать слова: «Нехай вони бачать, що, поки тривають ці війни, ще багато людей будуть готові живо поховати себе» (Байрақдар, 2020, с. 251).

Готові померти заради рідної землі та припинення жорстокої, несправедливої війни тисячі, мільйони азербайджанців. Сурхай Мамедов із оповідання «Байрақдар» Ельчина, який був звичайним продавцем газет у рідній Шуші, ніколи не обіймав високих посад, але завжди цікавився рідною культурою, історією і майбуттям малої батьківщини та великої Батьківщини, прилучав до цього земляків. Тому вигнання для нього, його родини, земляків стало страшним горем і лихом не стільки через матеріальні нестатки, скільки через розлуку з рідним містом і Карабахом. Його дружина Сеяра свято переконана, що «Аллах нам на допомогу, повернемося

в рідні краї і помремо на землі предків своїх, і відпочинемо поруч із батьками і матерями...» (Байрақдар, 2020, с. 47). Так само як найбільше прагнення в житті формує власну мрію відмінниця Джаміля в листі до свого першого романтичного кохання Абульфата, із яким вона вперше потайки прогулялася: «Я мрію, щоб саме так ми гуляли в Шуші, але мені несила згадувати наше миле рідне місто» (Байрақдар, 2020, с. 53). Натхненником у цьому для всіх переселенців є передусім Сурхай. Він завжди очолював демонстрації в Шуші, несучи великий саморобний прапор (байрак) Азербайджану: «не було мітингу, де б не залучали прапор Сурхая» (Байрақдар, 2020, с. 30). Так для всіх шушинців Мамедов став «Байрақдаром», прапороносцем. На кожне державне свято він тепер вивішує цей прапор над тимчасовим поселенням вигнанців із рідного краю. Коли зневірені земляки іронічно питали його, чи збирається він повернути прапор до Шуші, він, зовсім не зауважуючи цієї іронії, твердить, що таки його знамено затріпоче над рідним містом: «він цілком серйозно й урочисто-категорично, не залишаючи місця для сумнівів, прохрипів: — Звичайно!» (Байрақдар, 2020, с. 35). Цим Сурхай укотре підтверджував слова, сказані в момент, коли всі земляки покидали охоплену вогнем Шушу: «Ось цей байрак, що майорів над Шушею... знову повернеться до неї!» (Байрақдар, 2020, с. 36).

Вигнанці пророкували славу Еусебію Абульфатові, синові Сурхая, що він обов'язково гратиме за якийсь гранд-клуб у Європі, що батько й мати гідно заживуть у європейському помешканні. Та Мамедов-батько, пишаючись сином і його великим майбутнім, незмінно відповідав: «Ніколи я зі своєї батьківщини не виїду!» (Байрақдар, 2020, с. 57). Прапор мимоволі приніс трагедію в сім'ю Сурхая: Абульфат, дістаючи м'яч, випадково зірвався з даху, прохромившись на зубило, вбите в держак байрака. Неймовірне горе охопило батька. Та навіть на поминальному обіді Мамедов не зрікається невинного «винуватця» смерті сина й вивішує байрак серед гілок дерева. «Вітер з гір (тобто з боку Нагірного Карабаху. — М. В.) — “даг-елелі” роздував тканину прапора, роблячи з того легкий шум» (Байрақдар, 2020, с. 74). Досвід азербайджанців переконує, що байрак Сурхая таки затріпотів над рідною Шушею, і надихає українців, що рано чи пізно наше знамено розвіється над донецькими териконами й Кримськими горами.

Про справедливість української національно-визвольної, оборонної війни за виживання, збереження себе, своїх родин, нації, мови, культури, держави йдеться в есеїстично-художній

книзі «короткої прози» Артура Дроня «Гемінгвей нічого не знає» (2025). Класика світової та української мілітарної літератури (Е. М. Ремарк, А. Барбюс, Е. Гемінгвей, К. Воннегут, О. Турянський, І. Дніпровський) викриває злочинність, жадливість, антигуманність будь-якої війни. Про це йдеться і в книзі А. Дроня. Проте автор зазначає, що українці не можуть не воювати, бо йдеться про захист, про виживання себе, Батьківщини та світу, про відновлення хай і не досконалого, але так необхідного світопорядку, виробленого після Другої світової війни.

Висновки. Війна Азербайджанської Республіки за відновлення територіальної цілісності має багато спільного з війною України проти російської агресії, теж за відновлення територіальної цілісності. Найперша відмінність у тому, що Карабах знову став невід'ємною частиною Азербайджану, натомість українцям належить ще пройти складний шлях до повернення Криму, Донбасу, Запоріжжя й Херсонщини. Однак аналізовану в статті антологію «Байрактар. Карабахська трагедія» було надруковано в 2020 році, до завершення 44-денної війни, коли Нагірний Карабах ще перебував під вірменською окупацією, тому тексти, що входили до видання, мають багато спільних рис із творами сучасної української мілітарної літератури.

Оскільки гаряча фаза бойових дій у Карабаху завершилися в 1994 році, то протягом двох десятиліть азербайджанська література зосереджувалася на рефлексуванні непоправної втрати. Більшість «карабахських» літературних текстів пронизували мотиви туги за втраченою малою батьківщиною, за рідною домівкою, за неповторним «людинооточенням» (термін П. Мовчана). Письменники відтворюють поневір'яння вигнанців із рідного краю, важкий, злидений матеріальний побут. Та ще більшими є духовні втрати. Родинний і родовий зв'язок дуже багато важать для азербайджанської нації, тому колишнім мешканцям Нагірного Карабаху й семи прилеглих районів не можна забути про землю, культуру, дух предків. До рідної землі прагнуть не лише люди, а й домашні тварини (собаки), навіть лососі, яких ведуть туди споконвічні інстинкти.

Для окремих персонажів найбільшою мрією є можливість хоч би померти на рідній землі й вони вдаються до реалізації цієї мрії. Кладовища стають символами освоєння території,

зрощення з нею. Нашадки прагнуть до могил предків, хочуть бути похованими там. На місці «тимчасового» перебування вигнанців поступово виростають нові кладовища як символ єднання вже з новою малою батьківщиною на великій Батьківщині. Із плином часу втрачені рідні терени перетворюються на ідилічні, райські місця, марення, сновидіння.

Можливо, через травматичність спогадів про воєнну поразку в 1990-х в антологію «Байрактар» включено лише одне оповідання про перебіг бойових дій Першої карабахської війни — «У ніч підписання Гюлістанського договору» Мірмегді Агаоглу, — у якому відтворюються жахи сучасної війни, що призводять до непоправних утрат, жорстокого нівечення людської плоті. Постійна напруга, безперервність смертельних загроз притлумлюють свідомість військовиків, допомагаючи певним чином нівелювати ці загрози та повсякчасний страх. Попри все вони не стають перепоною на шляху виконання обов'язку, який понад усе.

В українській мілітарній літературі ще не виробилося такого великого масиву творів про буття біженців із зони бойових дій і окупованих теренів, як у азербайджанській за три десятиліття. Проте мотиви таких творів споріднені: тяжкі поневір'яння на нових територіях — не стільки матеріальні, скільки емоційно-духовні; переосмислення попереднього буття і національно-культурна самоідентифікація; нестримне прагнення здобути втрачені домівки й повернутися до них, зрештою виїзд на батьківщину й Батьківщину за першої нагоди, коли убезпечили життя й здоров'я рідні.

Натомість про бойові дії, безпосередню участь у війні, про думки, емоції, переживання бійців в українській літературі творів значно більше. І в них, так само як і у творах азербайджанських письменників, йдеться про жахи війни, про жорстокість бездушного ворога, про спільного ворога — російський шовінізм-імперіалізм, який завжди розпалював міжнародну ворожнечу, про незламність і стійкість у протистоянні до ворога. Спільним мотивом є усвідомлення того, що бойові дії з боку українців і азербайджанців — це справедлива війна проти агресора, за збереження життя свого, родини, рідної культури, ідентичності, нації, держави. Усвідомлення справедливості війни й породжує незламність і стійкість, віру в неминучу перемогу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ахундова Е. «Карабах — це Азербайджан!». *Байракдар. Карабаська трагедія*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020. С. 4–20.
2. Байракдар. *Карабаська трагедія* / Укл.: Е. Ахундова, С. Бабуллаоглу / Пер.: М. Карацуба, М. Салманов. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020. 320 с.
3. Білянський П. Паштет. Битись не можна відступити. Харків: Віват, 2024. 384 с.
4. Голька М. Суспільна пам'ять та її імпланти. Київ: Ніка-Центр, 2022. 216 с.
5. Дронь А. Гемінгвей нічого не знає: коротка проза. Львів: Видавництво Старого Лева, 2025. 168 с.
6. Ісаченко Л. Гонитва на виживання: роман. Львів: Апріорі, 2023. 184 с.
7. Карі О. Життя посеред життя. Київ: Yakaboo Publishing, 2022. 216 с.
8. Кузнецова Є. Драбина: роман. Львів: Видавництво Старого Лева, 2024. 280 с.
9. Лаюк М. Бахмут. Київ: Українер, 2024. 255 с.
10. Левкова А. За Перекопом є земля. Кримський роман. Київ: Лабораторія, 2024. 392 с.
11. Михед О. Позивний для Йова. Хроніки вторгнення. Львів: Видавництво Старого Лева, 2023. 344 с.
12. Пузік В. Мисливці за щастям: збірка воєнної прози. Харків: Віват, 2024. 208 с.
13. Стеблівський Є. Лють: роман. Харків: ВД «Фабула», 2023. 336 с.
14. Ткаченко С. Ніч була. Чернівці: Книги — XXI, 2022. 224 с.
15. Чех А. Точка Нуль. Чернівці: Меридіан Черновіц, 2024. 216 с.

REFERENCES

1. Akhundova, E. (2020). "Karabakh — tse Azerbaijan!" ["Karabakh is Azerbaijan!"]. In: *Bayrakdar. Karabaska trahediia*, Kyiv, Vydavnychiy dim Dmytra Burago, pp. 4–20 [in Ukrainian].
2. *Bairakdar. Karabaska trahediia*. (2020). [*Bayrakdar. The Karabakh Tragedy*]. (Eds.) E. Akhundova, S. Babullaohlu, (Transl.) M. Karatsuba, M. Salmanov. Kyiv, Vydavnychiy dim Dmytra Burago, 320 p. [in Ukrainian].
3. Bilianskyi P. Pashtet. (2024). *Bytys ne mozhna vidstupyty [Fight You Can't Retreat]*. Kharkiv, Vivat, 384 p. [in Ukrainian].
4. Golka, M. (2022). *Suspilna pamiat ta yii implanty [Public Memory and Its Implants]*. Kyiv, Nika-Tsentr, 216 p. [in Ukrainian].
5. Dron, A. (2025). *Hemingway nichoho ne znaie [Hemingway Knows Nothing]*. Short prose, Lviv, Vydavnytstvo Staroho Leva, 168 p. [in Ukrainian].
6. Isachenko, L. (2023). *Honytva na vyzhivannia [The Chase for Survival]*. Novel, Lviv, Apriori, 184 p. [in Ukrainian].
7. Kari, O. (2022). *Zhyttia posered zhyttia [Life in the midst of Life]*. Kyiv, Yakaboo Publishing, 216 p. [in Ukrainian].
8. Kuznetsova, Ye. (2024). *Drabyna [The Ladder]*. Novel, Lviv, Vydavnytstvo Staroho Leva, 280 p. [in Ukrainian].
9. Layuk, M. (2024). *Bakhmut [Bakhmut]*. Kyiv, Ukraïner, 255 p. [in Ukrainian].
10. Levkova, A. (2024). *Za Perekopom ye zemlia. Krymskyi roman [There is land beyond Perekop. A Crimean novel]*. Kyiv, Laboratoriia, 392 p. [in Ukrainian].
11. Mykhed, O. (2023). *Pozyvnyi dlia Yova. Khroniky vtohnennia [Callsign for Yova. Chronicles of the Invasion]*. Lviv, Vydavnytstvo Staroho Leva, 344 p. [in Ukrainian].
12. Puzik, V. (2024). *Myslyvtsi za shchastiam [Hunters of Happiness]*. Collection of War Prose, Kharkiv, Vivat, 208 p. [in Ukrainian].
13. Steblivskyi, Ye. (2023). *Liut. [Rage]*. Novel, Kharkiv, VD «Fabula», 336 p.
14. Tkachenko, S. (2022). *Nich bula [It was Night]*. Chernivtsi, Knyhy — XXI, 224 p. [in Ukrainian].
15. Chekh, A. (2024). *Tochka Nul [Point Zero]*. Chernivtsi, Merydian Chernovits, 216 p. [in Ukrainian].

Mykola Vaskiv,

Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)

<https://orcid.org/0000-0003-3909-1213>

e-mail: myvaskiv@ukr.net

REPRESENTATION OF THE WAR FOR STATE INTEGRITY IN AZERBAIJAN PROSE

The article deals with the representation of the course of the Azerbaijan-Armenia and Russia-Ukraine wars for the preservation of state integrity within internationally recognized borders. The texts of Azerbaijani literature are taken from the publication "Bayrakdar. Karabakh tragedy. Kyiv: VD Dmytro Burago, 2020. 320 p.," therefore they deal with events before the start of the 44-day war in the autumn of 2020. Therefore, they talk very little about the course of hostilities, instead the main attention is focused on the motives of the loss of the native land in Nagorno-Karabakh and the seven adjacent districts, the difficult life of refugees, longing for their homeland, national unity, conversion to the native language and culture as the basis of patriotism, unshakable faith that victory and return to their native lands are inevitable. The same motives are widespread in Ukrainian military literature of 2014–2025, with certain variations (for example, the wandering of refugees not only in the Motherland, but also abroad). Similarly, Azerbaijani and Ukrainian writers recreate the horrors of war, the bloody crimes of the invaders (Armenians and Russians in the NKAO, Russians on the territory of Ukraine). Instead, in the works of Ukrainian literature, combat operations and everyday life, actions, thoughts, motivation of fighters in their self-sacrificing readiness to give their lives in defense of their native state, native land, culture, clan, family are much more often reproduced; much less often, but this is also mentioned in the works of Azerbaijani literature. The explanation for this is that Ukrainians have been waging continuous heavy battles for four years. Common to the writers of Azerbaijan and Ukraine are the motives of heroism, commemoration and honoring those who took up arms and stood up for the defense of their native land, the conviction that their compatriots are waging a just war.

Keywords: war for state integrity, military literature, plot motifs, tragedy.

Стаття надійшла до друку 10.03.2026.

Прийнято до друку 05.05.2026.

Сергій Нанай,

Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна (Харків, Україна)

<https://orcid.org/0009-0002-7124-5980>

e-mail: nanai@karazin.ua

ЕКОЛОГІЯ БУТТЯ В РОМАНІ Ж.-М. Г. ЛЕ КЛЕЗІО «ЗОЛОТОШУКАЧ»

У статті проведено детальний аналіз роману «Золотошукач» сучасного франко-маврикійського письменника Ж.-М. Г. Ле Клезіо крізь призму теорії екокритуки. Завдання статті полягає в екокритичному прочитанні роману з метою дослідити, як у ньому представлено тему місця людини в природі, їхнього взаємозв'язку та взаємозалежності, які загрози антропоцентричного й також колоніального мислення висвітлює автор, як він бачить перехід до нової парадигми екоцентризму, екологічне пробудження та більш гармонійну форму співіснування з навколишнім середовищем. Стаття спирається на екокритуку як теорію літератури, що досліджує висвітлення світу природи в художніх творах, із залученням елементів постколоніальної критики та онтологічної філософії; методологічною основою роботи є герменевтичний аналіз. На початку наведено огляд опублікованих праць з екокритичного аналізу творчого доробку Ж.-М. Г. Ле Клезіо і досліджень у галузі еколінгвістики та біосеміотики. У статті обґрунтовано тематичну доцільність деяких художніх особливостей роману, зокрема використання великої кількості назв місцевої флори й фауни як способу звернення до свідомості читача не через абстрактний концепт природи, а через конкретно-чуттєве сприйняття. Проаналізовано ідею суб'єктності природи, яка не тільки простежується на рівні фабули твору, але й знаходить теоретичне підґрунтя в сучасних працях з екофілософії, зокрема у теорії про «живу матеріальність». Висвітлено роль другорядних персонажів у пробудженні екологічної свідомості головного героя. Сам протагоніст роману представлений у двох іпостасях, як золотошукач і як учасник Першої світової війни, що дає автору змогу порушити дискурс війни як екоциду та водночас вивести проблему антропоцентричного світобачення за межі індивідуальної свідомості й перенести її на рівень глобального, колективного досвіду. Проведено паралелі з ідеями німецького філософа М. Гайдеггера щодо єдності людини з навколишнім простором, а також із його поняттям проживання, або мешкання, як гармонійної форми людського буття у світі. Перспективним напрямом майбутніх досліджень вважається подальший аналіз романістики Ж.-М. Г. Ле Клезіо крізь призму філософії буття.

Ключові слова: Ле Клезіо, екокритука, екоцентризм, антропоцентризм, сучасна французька література.

Актуальність проблеми. Захист природного середовища та зменшення екологічних наслідків антропогенної діяльності, зокрема й війни, є одними з найактуальніших проблем, які сьогодні стоять перед світом. Особливо гостро ці питання постають у сучасному українському контексті, де поняття воєнного екоциду вже не є предметом суто теоретичних рефлексій і на довгі роки перейшло в категорію нагальних практичних проблем.

На нашу думку, довгострокове вирішення екологічних питань починається зі зміни парадигми. Перехід від антропоцентризму, який на сьогодні залишається панівною світоглядною парадигмою, до екоцентризму є масштабним, складним, але необхідним процесом. Ва-

гомий внесок у спрямування та прискорення цього процесу робить екокритичним напрям теорії літератури, який досліджує зображення світу природи у художніх творах, даючи змогу проаналізувати поточне розуміння людиною свого існування в природі та помислити нові, кращі форми такого буття.

Тема екології буття та зв'язку людини з довкіллям присутня й у творчості сучасного письменника франко-маврикійської літератури, автора близько п'ятдесяти художніх і нехудожніх творів, лауреата Нобелівської премії Ж.-М. Г. Ле Клезіо. Життєвий шлях цього письменника та його наукова діяльність значною мірою пояснюють його сталий інтерес до питань природи та місця людини в ній, як і його

критичне ставлення до європоцентризму, антропоцентризму й колоніалізму. Наприклад, на початку 1970-х рр. Ле Клезіо чотири роки прожив з індіанцями племен ембера і воунаан у Центральній Америці, що мало значний вплив на його екологічну свідомість. Приблизно в той самий період він стає спеціалістом з історії та культури доколумбових месоамериканських цивілізацій, що дає йому змогу розширити своє світобачення за межі західної філософської традиції.

Роман «Золотошукач» (1985), у написанні якого Ле Клезіо надихався історією життя свого далекого пращура, розкриває тему пошуку власної ідентичності та коріння, проте для нашого дослідження основний інтерес становить саме екокритичне прочитання цього твору.

Аналіз досліджень. Робіт, присвячених творчості Ле Клезіо, опубліковано чимало, проте кількість розвідок, які звертаються саме до її екологічного аспекту, залишається відносно невеликою, і їхніми авторами здебільшого є зарубіжні дослідники. Так, К. Мозер провів еколінгвістичний аналіз есею *Le Rêve Mexicain* (Moser, 2015), а також застосував теорію біосеміотики для дослідження комунікації між людським і нелюдським (Moser, 2023). Комплексний аналіз роману «Золотошукач» крізь призму екокритики й постколоніальної теорії здійснила С. Лалонд, підкресливши тісний зв'язок між цими двома теоріями та обґрунтувавши поняття екологічної справедливості (LaLonde, 2019). Аналіз загального екологічного бачення Ле Клезіо протягом усієї його літературної кар'єри провела Б. Мартін (Martin, 2024).

Мета статті — дослідити присутні в романі ідеї екоцентризму, екологічного буття, взаємозв'язку між людиною і довкіллям, проаналізувати авторське бачення переходу від антропоцентричного мислення до біоцентричного.

Методологічною основою дослідження є герменевтичний аналіз із застосуванням теорії екокритики з елементами постколоніальної критики та онтологічної філософії.

Рух від антропоцентричної до біоцентричної парадигми розпочинається вже з перших сторінок роману. Головний герой на ім'я Алексіс, син у родині білих колонізаторів на острові Маврикій, не тільки говорить про те, що пам'ятає звуки моря стільки, скільки пам'ятає самого себе, але й відчуває море частиною себе: «Я його й зараз чую, десь на денці мого ества він завжди зі мною, хай би де я був» (Ле Клезіо, 2011, с. 1). Розмиванням межі між головним героєм й елементами топосу, між людиною і його довкіллям, автор одразу звертається до екологічної свідомості

читача, пропонуючи відкинути можливі уявлення про будь-яку ієрархічність стосунків між людиною та природою й уявити їх рівноправними частинами єдиного цілого. Для головного героя море — це жива істота, що дихає (там само), і така персоніфікація є не тільки і не стільки засобом художньої виразності, стилістичною фігурою, яка становить інтерес лише у формальному аспекті твору; це концептуальна метафора, яка безпосередньо виражає екоцентричну позицію автора, вписується в тематику твору, є складовою його змісту.

Тематично важливими є й назви тварин і рослин, особливо дерев, які у великій кількості зустрічаються в тексті роману: джамбороза, шальга, філао, бензойне дерево, барабанне дерево, каніфольне дерево, ліана «куряча ніжка» тощо. Було би помилкою намагатися пояснити це авторським потуранням власним стилістичним амбіціям через звернення до екзотизмів: зрештою, сам Ле Клезіо має маврикійське коріння та провів рік дитинства в Нігерії, тому африканська флора й фауна зовсім не є для нього чимось далеким і екзотичним.

Не варто також вбачати в такій увазі до конкретних назв і прояв раціоналістичного мислення, схильного до класифікації й систематизації, які притаманні західній цивілізації та її картезіанській філософській традиції. Персонажем, від якого Алексіс із захватом дізнається про численні назви дерев і риб, є місцевий темношкірий хлопчик Дені, який, вочевидь, не є носієм точного наукового знання. Науковець ставить себе вище за природу, свідомо чи несвідомо послуговуючись дихотомією «суб'єкт» — «об'єкт». Натомість Дені ставить себе в один ряд з усім, що його оточує. За віком він майже як Алексіс і природно відіграє роль посередника, який знайомить його з різноманіттям і багатством світу природи не з позиції домінування, а з позиції співіснування й турботи, закладаючи зерно для подальшого розвитку екологічної свідомості головного героя. Згодом це зерно проросте під впливом іншого екологічно свідомого персонажа роману — Уми.

Прагнення вписати світ у таксономічну систему — це лише один з аспектів антропоцентричного, колонізаторського світобачення (індивідуального чи колективного). На протилежному кінці спектра лежить недиференційований погляд, для якого вся природа далекої колонії зливається в одне зелене мереживо та в кращому разі постає лише як мальовничий краєвид, у гіршому — як ресурс, який потрібно видобути, як майно, яке треба привласнити, або навіть як перешкода, яку необхідно усунути.

З екоцентричного й постколоніального погляду стає зрозумілою роль численних назв видів місцевої флори й фауни, якими автор насичує текст роману: така диференціація назв розвіює серпанок абстрактності та викликає в читача живий інтерес до зображуваної ойкумени, запрошує ближче познайомитися з окремими її представниками. Розрізняючи окремі види дерев у свідомості читача, автор допомагає йому побачити не абстрактний «ліс», а сукупність (чи навіть спільноту) конкретних живих істот. У цьому сенсі дескриптивна роль назв відходить на другий план, і вони постають радше як перформативи, тобто висловлювання, еквівалентні дії: самим актом називання певної істоти або речі автор і персонажі визнають її присутність у світі.

Зазначмо, що у випадку Ле Клезіо ефект такого прийому підсилюється самим ідіостилем письменника, якому притаманна яскрава образність, що досягається через звернення до всіх органів чуття. Роман «Золотошукач» не є винятком, і зануренню читача в його художній світ сприяє велика кількість не тільки візуальних образів («вода переливається, немов живий діамант» (Ле Клезіо, 2011, с. 28)), але й тактильних («Під моїми босими ногами земля вога і тепла» (там само)), слухових («З гулом вітру серед глищі філао» (Ле Клезіо, 2011, с. 1)), смакових («відчуваю солоний смак бризок» (Ле Клезіо, 2011, с. 83)), ольфакторних («відчуваємо солодкий запах його тютюну» (Ле Клезіо, 2011, с. 34)).

Незважаючи на позитивний з екологічного погляду дитячий досвід, трансформація свідомості головного героя відбувається далеко не одразу. І мета пошуків Алексіса, і засоби її досягнення відображають типове матеріалістичне, антропоцентричне мислення західного колонізатора. Він вирушає на пошуки скарбів із доволі прагматичною, нехай і певною мірою шляхетною, метою — поліпшення фінансового становища своєї родини. Мапа Невідомого корсара, якою він користується, — це і система координат у буквальному сенсі, і водночас символ картезіанського, раціонального світобачення. У цій системі дерево тамаринд — лише точка відліку; примітний елемент ландшафту — зручний репер; базальтова брила — перешкода, яку треба розбити кайлом. Природа існує у свідомості Алексіса лише в тій мірі, у якій вона допомагає або заважає шукати заховані скарби. Зважаючи на тематику роману, невдача, якої зазнає головний герой у своїх матеріалістичних пошуках, є логічною та необхідною для його подальшої трансформації.

Засліплений пошуками золота Алексіс забуває про тісний зв'язок зі своїм середовищем і про те, що здорові стосунки між людиною і природою полягають радше в співіснуванні та взаємозалежності, аніж у домінуванні однієї сторони над іншою. Тамаринд біля джерела, який служить координатою для пошуку скарбів, раз у раз дарує йому прихисток від сонця, уможливлючи взагалі будь-яке планування й діяльність у шалену спеку. Алексісу він навіть здається «справжнім володарем долини» (Ле Клезіо, 2011, с. 135), у чиєму затінку «відчувається справжній спокій» (там само). У певний момент, виснажений невпинною ходою під палючим сонцем, він мало не вмирає від виснаження, і не в останню чергу його рятівником стає те саме дерево. Але попри всі ці сигнали Алексіс залишається в полоні антропоцентричного мислення, навіть якщо згодом знову помічає чарівність природи навкруги: «Як я міг так швидко забути цю красу?» (Ле Клезіо, 2011, с. 140).

В усіх цих образах простежується прагнення Ле Клезіо говорити про суб'єктність природи, про те, що вона не є пасивним об'єктом у руках людини-суб'єкта. Раз у раз у романі постає образ дерева, що зображується як агент дії: «Дерево шальта силою свого гілля тримає суєтний світ на відстані» (Ле Клезіо, 2011, с. 242). Природне середовище відстоює власні просторові кордони, і з огляду на сучасні дослідження в галузі екофілософії це твердження перестає бути лише засобом художньої виразності. Так, політичний теоретик Дж. Беннетт, спираючись на ідеї провідних філософів і поетів, зокрема й тих, чий імена тісно пов'язані з екокритичною традицією (Г. Д. Торо, Т. Адорно, А. Бергсон та ін.), обстоює теорію про «живу матеріальність», що пронизує всі тіла, як людські, так і нелюдські (Bennett, 2010). Образ природи-суб'єкта, що постає в романі, набуває теоретичного підґрунтя в сучасній філософії.

Утім, у романі «Золотошукач» можливі уявлення про пасивність природи та її безвольне підпорядкування людині відкидаються і в більш очевидний спосіб — на рівні фабули твору. Саме ураган, який руйнує урочище Букан, стає тією ключовою подією, що спонукає Алексіса вирушити на пошуки (скарбу, мудрості, себе). Це не романтичний образ, у якому природне явище символізує внутрішній стан персонажа, не те, що Дж. Раскін позначає терміном «патетична помилка» — проекції людських емоцій на явища природи як один із проявів антропоцентризму (Barri, 2008, с. 309). Натомість природний катаклізм фізично знищує світ,

у якому живе головний герой; він не просто знаменує новий етап у житті протагоніста, а є його безпосередньою причиною. Оточення головного героя стає рушієм сюжету та визначає подальшу трансформацію персонажа. Людина здатна перетворювати світ природи на власний розсуд, але і природа має силу визначати долю й життєвий шлях людини.

Світ людей і світ природи зближаються також і через спільні трагедії й катастрофи, чи не найстрашнішою з яких є війна. Локальні конфлікти (між персонажами та всередині них), особисті історії та переживання вплетені в масштабні історичні події: Алексіс не тільки мандрує в пошуках золота, але й стає учасником Першої світової війни, де на власні очі бачить смерть і страждання. Проте, на думку Ле Клезіо, війна є трагедією не тільки у світі людей, але й у світі природи.

У романі війна зображується насамперед у біологічній і екологічній площині. У розповіді про перебіг військових дій, про поневіряння і смерті людей Ле Клезіо вплітає образи, які нагадують про співставну травматичність цього досвіду й для природи: «Ми просуваємося серед пустельної місцевості, зораній вибухами, де без гілля стоять лише обгорілі стовбури дерев» (Ле Клезіо, 2011, с. 188). Разом із землею і деревами страждають тварини («лежали сотні скелетів мертвих коней» (Ле Клезіо, 2011, с. 193), небо («Але ми не бачимо людей, лише чорні шлейфи, які вони випускають, аби забруднити небо» (Ле Клезіо, 2011, с. 189)), вода («Вода у річці — важка, кривава» (Ле Клезіо, 2011, с. 198)), повітря («Повітря — отруєне, димлять пожежі, смердять трупи» (Ле Клезіо, 2011, с. 203)). Найяскравіше авторська настанова щодо спільності трагедії простежується в описах, де елементи людського й нелюдського світу розташовуються поруч у тексті, а зв'язок між ними підсилюється художнім засобом порівняння: «Снаряди залишили сотні вирв, знищили ліси і села, іпрівська дзвіниця висить, наче надломлена гілка» (Ле Клезіо, 2011, с. 191). У війні природа страждає так само, як і люди.

Образ головного героя роману постає у двох іпостасях: як золотошукач і як учасник Першої світової війни. Такий прийом є виправданим з огляду на мету, яку ставить перед собою автор: якщо в образі Алексіса-золотошукача Ле Клезіо зображує проблему антропоцентричного мислення на індивідуальному, локальному рівні, то через досвід Алексіса-солдата він порушує ту саму проблему на колективному, глобальному рівні. Перетворюючи головного героя на учасника світового конфлікту, Ле Кле-

зіо масштабує й екологічне питання, яке його турбує. Навряд чи потрібно когось переконувати у жахливості війни, проте саме екологічні наслідки сучасних війн часто залишаються без уваги. Для Ле Клезіо війна — це серед іншого й екоцид, а довкілля — не тільки театр бойових дій, але і їхня жертва.

Носієм екологічної свідомості в романі є вже згадуваний персонаж — місцева дівчина на ім'я Ума. Саме вона й відіграє визначну роль у поступовій трансформації свідомості Алексіса, у його екологічному пробудженні. Показовим є її запитання, суть якого Алексіс збагне далеко не одразу: «Ви справді любите золото?» (Ле Клезіо, 2011, с. 224). Це просте запитання навіть не вимагає відповіді: сам факт того, що Ума має його озвучувати і що Алексіс його не розуміє, влучно передає конфлікт двох різних парадигм світосприйняття.

У системі образів твору Ума є одним із дургорядних персонажів, але саме вона є ідейним і моральним центром роману. Її роль не зводиться до любовного партнера — вона є посередником між головним героєм і світом природи, взірцем гармонійного співіснування зі своїм довкіллям. Своєю взаємодією з навколишнім середовищем, тим, як вона плаває, бігає, полює, Ума демонструє Алексісу новий для нього спосіб буття у світі. Вона стає проміжною ланкою, містком, яким Алексіс може пройти шлях від утилітарного ставлення до природи — до ставлення, що ґрунтується на повазі й турботі.

Показовим є те, що ці знання і навички вона здобула самостійно: дитинство вона провела у Франції, але заради матері повернулася на острів, який і став для неї новим домом. Вона не лише пристосувалася до життя на острові, вона фактично злилася з ним: вона наче птах, «тінь якого помічаєш тільки тоді, коли він на мить затуляє сонце» (Ле Клезіо, 2011, с. 153). У її образі — образі того, хто зливається в одне ціле із середовищем, у якому живе, — із новою силою проявляється мотив розмивання меж між людиною і її оточенням, який, як ми вже відзначили, присутній у романі із самого початку.

Два символічні вчинки Алексіса наприкінці роману, після його другого повернення на острів Родригес, свідчать про зсув у його світосприйнятті. Спочатку він будує хижу на місці старого дерева, у затінку якого він ховався від спеки під час своїх пошуків. Ідея природи як домівки нарешті проникає у свідомість головного героя. Пізніше, намалювавши загостреним кременем тіло Уми на базальтовій скелі, він хоче поставити дату, але розуміє, що не знає ні дня, ні місяця. Цей примітивний акт Алексіса

відсилає до прадавніх часів, коли первісні люди малювали на стінах печер, натякаючи на можливість відновлення тісного зв'язку людини зі своєю землею. Водночас це символічне визнання того, що Ума й острів є одним цілим.

Обидві ці ідеї — єдність людини з її оточенням і навколишній простір як дім — можна знайти не тільки в художній літературі, але й у філософії, зокрема в онтологічній філософії М. Гайдеггера. В есеї «Будувати, проживати, мислити» німецький філософ стверджує, що простір «не є ані зовнішнім предметом, ані внутрішнім переживанням. Не буває так, що людина існує окремо, а простір — окремо» (Heidegger, 1971, с. 154) (*тут і далі переклад з англійської наші*). Таке зближення полюсів дихотомії «людина» — «простір» суголосне мотиву розмиття меж між персонажем і його оточенням.

М. Гайдеггер також запроваджує поняття проживання, або мешкання. Проживанням він називає фундаментальну форму людського буття у світі, яка не домінує, не експлуатує, не забруднює і не руйнує той світ, у якому людина, власне, проживає (Coupe, 2000, с. 64). Саме така філософія буття набуває художньої образності в романі Ле Клезіо; це та форма екологічного існування у світі, яку Алексіс спостерігає в Уми і яку зрештою переймає: змінюється сама його форма буття, він переосмислює себе, перестає бути тим, хто прагне домінувати над природою,

експлуатувати її, стаючи тим, хто мешкає, проживає серед цієї природи: «Інколи цілими годинами сиджу непорушно, дивлюся на море, що розбивається на скелях, стежу за летом чапель і чайок» (Ле Клезіо, 2011, с. 223).

Золотошукач із назви роману зрештою знаходить скарб: ним виявляється все, що його оточує в природі, і немає потреби пробивати шурфи в скелі, аби його дістатися. У підтвердження цього екологічного пробудження роман закінчується не привласненням ресурсів, а злиттям із природою: головний герой вирушає в безмежний простір моря, частиною якого він себе усвідомлює.

Висновки. З огляду на окреслене питання переходу від антропоцентричної до біоцентричної парадигми екокритичне прочитання роману «Золотошукач» дає змогу виявити низку важливих ідей: у стосунках між людиною і природою суб'єктність мають обидві сторони; антропоцентричне світобачення несе в собі загрози для природи й для самої людини; війна — це екоцид; людина нерозривно пов'язана зі своїм середовищем і становить із ним єдине ціле; проживання як форма людського буття є екологічно доцільним.

Одним із перспективних векторів подальших досліджень є детальніший аналіз цього роману та інших творів Ж.-М. Г. Ле Клезіо з позиції філософії буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко. Київ, 2008. 360 с.
2. Ле Клезіо Ж.-М. Г. Золотошукач / пер. із фр. Г. Чернієнко. Київ, 2011. 270 с.
3. Bennett J. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010. 200 p.
4. Coupe L. *The Green Studies Reader: from Romanticism to Ecocriticism*. London, 2000. 318 p.
5. Heidegger M. *Poetry, Language, Thought* / пер. з нім. А. Хофстадтер. Нью-Йорк, 1971. 227 p.
6. LaLonde S. Post-Colonial Healing Through Environmental Justice: A Psychoanalytic Reading of J.M.G. Le Clézio's Literature. *Postcolonial Interventions* 2019. Vol. IV, Issue 2. Pp. 85–113. URL: <https://postcolonialinterventions.com/wp-content/uploads/2021/02/june-2019-master.pdf> (дата звернення 18.03.2026).
7. Martin B. *The Ecological Vision of J.M.G. Le Clézio: monograph*. Oxford: Peter Lang, 2024. 164 p.
8. Moser K. A Biosemiotic Reading of J.M.G. Le Clézio's Fiction: (Re-) Envisioning the Complexity of Other-Than-Human Semiosis and Trans-Specific Communication. *Green Letters* 2022. Vol. 26. No 4. Pp. 323–334. DOI: doi.org/10.1080/14688417.2023.2199017
9. Moser K. Is Preserving Indigenous Languages and Cultures the Key to Avoiding the Impending Eco-Apocalypse?: An Ecolinguistic Reading of Le Clézio's *Le Rêve Mexicain*. *Journal of Ecocriticism* 2015. Vol. 7. No. 1. Pp. 1–11. URL: <https://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/581/1071> (дата звернення 18.03.2026).

REFERENCES

1. Barry, P. (2008). *Vstup do teorii: literaturoznavstvo ta kulturolohiia [Beginning Theory: An introduction to Literary and Cultural Theory]*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Le Clézio, J.-M. G. (2011). *Zolotoshukach [The Prospector]*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press. 200 p.
4. Coupe, L. (2000). *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London: Routledge. 318 p.
5. Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row. 227 p.
6. LaLonde, S. (2019). Post-Colonial Healing Through Environmental Justice: A Psychoanalytic Reading of J.M.G. Le Clézio's Literature. *Postcolonial Interventions*, Vol. IV, Issue 2, Pp. 85–113. <https://postcolonialinterventions.com/wp-content/uploads/2021/02/june-2019-master.pdf>
7. Martin, B. (2024). *The Ecological Vision of J.M.G. Le Clézio*. Monograph, Oxford: Peter Lang, 164 p.
8. Moser, K. (2022). A Biosemiotic Reading of J.M.G. Le Clézio's Fiction: (Re-) Envisioning the Complexity of Other-Than-Human Semiosis and Trans-Specific Communication. *Green Letters*, Vol. 26, No 4, Pp. 323–334. doi.org/10.1080/14688417.2023.2199017
9. Moser, K. (2015). Is Preserving Indigenous Languages and Cultures the Key to Avoiding the Impending Eco-Apocalypse?: An Ecolinguistic Reading of Le Clézio's *Le Rêve Mexicain*. *Journal of Ecocriticism*, Vol. 7, No 1, Pp. 1–11. <https://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/581/1071>

Serhii Nanai,

V. N. Karazin Kharkiv National University (Kharkiv, Ukraine)
<https://orcid.org/0009-0002-7124-5980>
e-mail: nanai@karazin.ua

THE ECOLOGY OF BEING IN THE PROSPECTOR BY J.M. G. LE CLEZIO

This article provides a detailed analysis of the novel "The Prospector" by the contemporary Franco-Mauritian writer J.M.G. Le Clezio through the lens of ecocriticism. The objective is to perform an ecocritical reading that explores the representation of humanity's place within nature, their interconnection and interdependence, and the threats of anthropocentric and colonial mindsets as highlighted by the author. Furthermore, the study examines Le Clezio's vision of a transition toward a new ecocentric paradigm, an ecological awakening, and a more harmonious form of coexistence with the environment. The article relies on ecocriticism as a literary theory examining the portrayal of the natural world in fiction, while also incorporating elements of postcolonial criticism and ontological philosophy; the methodological framework is based on hermeneutic analysis. The introduction provides an overview of existing scholarship on the ecocritical analysis of Le Clezio's oeuvre, including research in the fields of ecolinguistics and biosemiotics. The article justifies some artistic features of the novel, such as extensive use of indigenous flora and fauna names as a means of engaging the reader through concrete sensory perception rather than an abstract concept of nature. It analyzes the idea of nature's agency, which is evident at the narrative level but is also grounded in contemporary ecophilosophy, e.g. the theory of "vibrant materiality". The role of secondary characters in awakening the protagonist's ecological consciousness is also highlighted. The protagonist is presented in two distinct guises — as a gold seeker and as a participant in World War I — allowing the author to address the discourse of war as ecocide. This dual role enables the narrative to scale the problem of the anthropocentric worldview beyond individual consciousness, transposing it onto a level of global, collective experience. Finally, the article draws parallels with the ideas of German philosopher Martin Heidegger regarding the unity of man with his surroundings, as well as his concept of "dwelling" as a harmonious form of human existence in the world. Further analysis of Le Clezio's novels through the lens of the philosophy of being is considered to be a promising direction for future research.

Key words: Le Clezio, ecocriticism, ecocentrism, anthropocentrism, contemporary French literature.

Стаття надійшла до друку 18.02.2026.

Прийнято до друку 05.05.2026.

Ігор Павлюк,

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0000-0001-8698-3498>

e-mail: pavlyuk196767@gmail.com

ТОПОС СТРАХУ В ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ (ВІД ІВАНА ФРАНКА ДО ТАРАСА МАТВІІВА)

У статті досліджується функціонування страху як культурно та поетично кодифікованого топосу в українській літературі від кінця XIX століття до сучасності. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю системного осмислення страху не лише як теми чи емоційного стану, а як структурного елемента художнього мислення, що відображає історичні, соціальні та екзистенційні трансформації національного досвіду. Предметом аналізу є семантичні, образні та функціональні прояви топосу страху в поетичних текстах різних історичних епох. Проблема дослідження полягає у виявленні закономірностей формування й трансформації топосу страху, а також у з'ясуванні його ролі в організації поетичного тексту як метафізичного коду культурної пам'яті. Методологічну основу становлять моделі топіки, екзистенційної філософії, герменевтики та структурно-семіотичного аналізу, що дають змогу інтерпретувати страх як багаторівневий феномен — від психологічного переживання до смислового ядра тексту. У результаті дослідження встановлено, що топос страху в українській поезії має багатовимірний характер і охоплює екзистенційні, соціальні, історичні, психологічні та метафізичні аспекти. У творчості Івана Франка він постає як складна система моральної тривоги та духовного самопізнання, тоді як у модерністів початку XX століття відображає культурну кризу й історичні, зокрема воєнні, травми. У сучасній поезії, зокрема в ритмопрозі загиблого поета-воїна Тараса Матвіїва, страх набуває колективного й воєнного виміру, поєднуючи особистісний досвід із національною пам'яттю. Наукова новизна полягає в комплексному аналізі топосу страху як структурної категорії української поезії в історичній перспективі та виявленні його трансформацій від індивідуального переживання до культурного архетипу. Перспективи подальших досліджень пов'язані з розширенням корпусу текстів, міжкультурними порівняннями та поглибленням аналізу емоційних топосів у літературі.

Ключові слова: топос страху, українська поезія, екзистенційна поетика, культурна пам'ять, емоційні структури тексту, Іван Франко, Тарас Матвіїв.

Вступ. У сучасному гуманітарному знанні проблема емоційних структур тексту дедалі частіше стає предметом міждисциплінарного (літературознавство, філософія, культурологія, психологія) осмислення. Особливе місце в цьому контексті посідає феномен страху як універсальної екзистенційної константи, що супроводжує людину впродовж усієї історії її духовного самовираження. У літературі, зокрема в поезії, страх виступає не лише як індивідуальний психологічний стан, але і як усталена смислова структура, що набуває ознак топосу — повторюваного мотиву, символічного «місця» культурної пам'яті, в якому концентруються колективні досвіди тривоги, небезпеки, загрози та межовості буття нації. Українська поезія, сформована в умовах історичних катаклізмів, колоніального тиску, національно-визвольних

змагань і воєн, виробила специфічну модель репрезентації страху, що поєднує особистісне й колективне, метафізичне й конкретно історичне. Від лірики Івана Франка, де страх часто постає як внутрішній конфлікт між обов'язком і безсиллям, через модерністські трансформації початку XX століття та екзистенційний вимір поезії другої половини XX століття (зокрема у творчості Василя Стуса) — до сучасної воєнної поезії, представленої, зокрема, текстами Тараса Матвіїва, топос страху зазнає складної еволюції, зберігаючи при цьому свою семантичну стрижневість.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю системного аналізу страху не лише як мотиву чи теми, а саме як топосу — культурно й поетично кодифікованої структури, що функціонує в різні історичні періоди, трансформую-

чись відповідно до змін соціального та екзистенційного досвіду. Попри наявність окремих праць, присвячених емоційній концептосфері або екзистенційним вимірам української літератури, питання топосу страху в українській поезії досі не отримало належного комплексного висвітлення: нема навіть окремої монографії тощо. І тому метою цієї статті є дослідження топосу страху в українській поезії від кінця XIX століття до сучасності, зокрема в текстах Івана Франка та поета-воїна Тараса Матвіїва, а також виявлення його семантичних, образних і функціональних трансформацій. Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання таких завдань: окреслити теоретичні засади поняття «топос» у сучасному літературознавстві; визначити особливості репрезентації страху як емоційного та культурного феномену; проаналізувати ключові поетичні тексти різних (ключових) періодів історії з огляду на специфіку функціонування топосу страху; простежити еволюцію його смислових і образних модифікацій. Методологічну основу дослідження становлять дискурси топіки (Ернст Роберт Курціус), екзистенційної філософії (Сьорен К'єркегор, Мартін Гайдеггер), а також елементи герменевтичного й структурно-семіотичного аналізу. Застосування цих підходів дає змогу розглядати страх не лише як психологічний стан ліричного суб'єкта, а як структурний компонент поетичного тексту, що формує його смислову організацію та інтерпретаційний потенціал. Таким чином, дослідження топосу страху в українській поезії відкриває можливість глибшого розуміння не лише індивідуальної творчості окремих авторів, але й ширших процесів формування національної культурної свідомості, в якій страх постає як один із ключових маркерів історичного досвіду та екзистенційної напруги буття.

Аналіз джерел та останніх досліджень. Проблема страху як багатовимірного феномену перебуває в центрі сучасних гуманітарних досліджень і розглядається у філософському, психологічному, лінгвістичному та літературознавчому дискурсах. У контексті української літератури ця проблема актуалізується у зв'язку з історичними травмами, соціально-політичними трансформаціями та воєнним досвідом. У теоретичному полі страх інтерпретується як універсальний екзистенційний концепт, що структурує як індивідуальну, так і колективну свідомість. Вивчення топосу страху в українській поезії XX–XXI століть спирається на широкий спектр джерел, що дає змогу прос-

тежити його еволюцію від класичних історико-літературознавчих оглядів до сучасних аналітичних досліджень. Класичний англomовний огляд української літератури XX століття дає змогу розглядати мотиви страху та тривоги як структурні елементи художньої форми літературних творів того періоду [Kyzylova V., Vasylieva M., 2023]. Документування творчості українських поетів 1920–30-х років, більшість із яких стали жертвами репресій, демонструє, що тема страху проявляється як особистий і колективний досвід тривоги, включаючи страх фізичного насильства, арешту та розстрілу, культурного знищення та втрати національної ідентичності. Поетика страху передається через метафори, символи, ритмічні розриви та алітерації, а також іронічно-трагічні чи горорні мотиви [Luckyj G. S. N., 1992]. Дослідження Наєнка підкреслює, що поетика — це дослідження структури твору, стилю та художнього мислення автора, які, формуючи емоційний ефект на читача, створюють методологічну основу для аналізу того, як страх впливає на сприйняття поезії [Наєнко М., 2010]. Аналіз навчально-методичного посібника Слюніної дає змогу окреслити контексти, у яких проявляються страх та екзистенційні кризи, через огляд розвитку жанрів і тематики XX століття [Слюніна О. В., 2014]. Дослідження сучасних авторів, які аналізують страх у творах для дітей і юнацтва, пов'язаних із Голодомором 1932–1933 рр., виділяють конкретні та метафізичні страхи, а також демонструють способи їх художньої трансформації через символи, метафори та психологічний аналіз [Sabat H., Kravchenko L., Lazirko N., Zvarych V., Vovk O., 2025]. Порівняльний аналіз репрезентацій універсальних літературних образів частково охоплює екзистенційні моделі переживання страху та боротьби [Pavlyshyn M., 2025]. Сучасна українська поезія у контексті війни 2022–2025 рр. демонструє, що топос страху у творах сучасних авторів поєднує реакцію на травматичний досвід із довшою культурною традицією переживання насильства, продовжуючи історію мотиву від Івана Франка та поетів Розстріляного відродження до сьогодення [Розстріляне відродження, 2008]. Таким чином, хронологічний аналіз джерел демонструє, що топос страху в українській поезії є багатовимірним культурним феноменом: він проявляється у фізичному, психологічному та естетичному вимірах, трансформується в художні символи та метафори, і його осмислення еволюціонує від класичного літературознавства до сучасного аналізу дитячих та військових текстів.

Основна частина, результати дослідження.

У традиції української літератури страх часто набуває форм колективного переживання, пов'язаного з історичними травмами, репресіями та війнами. Він стає одним із ключових інструментів соціального контролю, адже саме страх, як слушно зауважено у публіцистичних і філософських рефлексіях, є «головною зброєю тоталітарних режимів». У цьому контексті показовими є такі явища, як цензура, донос як соціальна практика, а також феномен самоконтролю, що виникає під тиском зовнішньої загрози. Страх тут перестає бути лише емоцією і трансформується в топос — усталений культурний механізм організації поведінки й мислення. Водночас українська література демонструє і протилежну тенденцію — подолання страху через слово, віру та творчість. Релігія і література в цьому сенсі функціонують як взаємопов'язані способи опору: вони не лише фіксують страх, але й надають йому сенсу, трансформуючи його в досвід духовного зростання. Довіра до вищого порядку буття, до Божого провидіння, знімає екзистенційну напругу, переводячи страх із площини хаосу в площину смислу. Таким чином, страх стає не лише негативною категорією, але й точкою входу в глибші рівні буття.

1. Звернення до поетичної спадщини Івана Франка дає змогу окреслити одну з найскладніших і найглибших моделей функціонування топосу страху в українській літературі. У його текстах страх не є периферійним мотивом — він інтегрований у саму структуру світобачення, виступаючи маркером межових станів буття, внутрішнього розламу, історичної напруги та духовного пошуку. У вірші «Човен»¹ страх постає як фундаментальна екзистенційна категорія. Формула «нині страх, а завтра біль» є концентрованим вираженням життєвого досвіду, в якому страх стає не випадковою емоцією, а онтологічною умовою існування. Човен, що «понад власним гробом вічно ховзається», є символом людини, приреченої на рух у невизначеності, між життям і смертю, між надією і приреченістю. Тут страх пов'язаний із відсутністю метафізичної опори, з усвідомленням безцільності або недосяжності цілі. Водночас важливо, що цей страх не паралізує, а співіснує з імперативом руху («*вік борись, плисти не кинь*»), формуючи своєрідну етику існування всупереч.

¹ Тут і далі вірші досліджуваних авторів (окрім віршів Тараса Матвіїва) цитовані із сайту «UA Zone. Поетика. Бібліотека української поезії» (URL: <http://poetyka.uazone.net>).

Інтимна лірика Франка демонструє ще складнішу форму страху — страх перед силою почуття, перед руйнівною красою і пристрасстю. У вірші «Я не тебе люблю...» страх постає як естетико-еротичний феномен: «*аж страх! аж страх!*» — це реакція на зіткнення з ідеалом, що перевищує можливості суб'єкта. Краса тут водночас приваблює і лякає, відкриваючи безодню, в якій поєднуються насолода й загроза. Аналогічну модель маємо у вірші «Тричі мені являлася любов», де третя постать любові поєднує в собі привабливість і страхітливність: «то разом страх бере, душа холоне». Цей страх є не зовнішнім, а внутрішнім — це страх перед втратою контролю, перед поглинанням, перед зникненням у власному почутті.

Особливого значення набуває раціоналізація страху у філософських роздумах поета. У тексті, що починається рядком «Душа безсмертна!», Франко здійснює радикальну деконструкцію метафізичного страху. Він прямо заперечує страх перед релігійними уявленнями, називаючи їх продуктом людської уяви: «*лякаються, мов діти, мар, що породила їх уява*». Тут страх демістифікується, переводиться у площину антропології: людина сама створює свої страхи й сама ж стає їхньою жертвою. Таким чином, поет пропонує модель «антистраху» через раціональне усвідомлення його природи. У поезії «Декадент» страх втрачає свою негативну конотацію і постає як критерій життєвої позиції: «*а боротьби життя мені не страх*». Відсутність страху тут означає активну, вольову позицію, спрямовану на дію і творення. Це вже не страх як досвід, а його подолання як етичний вибір. Цікавою є також поява іронічно-дидактичного виміру страху в «Строфах», де «дурного страх» стає символом обмеженості, глупоти, небажання діяти. У цьому випадку страх виступає як негативна соціальна характеристика, як ознака духовної інертності. Водночас Франко глибоко відчуває соціальний і екзистенційний страх, пов'язаний із реальністю народного життя. У великому соціально-поетичному фрагменті («В село ходив...») страх проявляється у різних формах: страх смерті (старий Панас), страх бідності, страх перед чужим (реакція матері), страх перед владою (сцена з податками), страх як загальний фон існування. Тут страх стає колективним досвідом, що пронизує все життя громади, формуючи атмосферу тривоги, недовіри й відчаю.

Таким чином, у поезії Івана Франка топос страху постає як багатовимірна структура, що включає:

— екзистенційний страх перед безглуздя
і смертю;

— психологічний страх перед почуттям
і втратою контролю;

— соціальний страх як наслідок бідності,
нерівності й історичних умов;

— міфологізований і водночас раціоналізова-
ний страх;

— подоланий страх як етичну позицію.

Франко не лише фіксує страх як стан, але й досліджує його природу, межі та можливості трансформації. Саме тому його поезія є ключовим етапом у формуванні українського поетичного дискурсу страху, який у подальшому розвиватиметься й модифікуватиметься в різних історичних і естетичних контекстах.

2. У поезії Володимира Самійленка страх набуває україноцентричного (патріотичного) виміру й проявляється як тривога за долю нації та духовну цілісність України. Твір «Україні» демонструє поєднання глибокої любові до Батьківщини з усвідомленням її страждань, що породжує моральний страх — страх перед неможливістю бути корисним у тяжкі часи та перед втратами, які зазнає народ. Цей страх активізує духовну енергію автора, перетворюючи тривогу на мотив для творчості та активного морального вибору. Топос страху у Самійленка організований через контраст між минулою наївною уявою про країну-державу й сучасним баченням її мук. У дитинстві образ України постає радісним, ясним і чарівним, тоді як дорослий погляд усвідомлює страждання народу й неминучі втрати. Страх перед цими втратами не паралізує, а навпаки — стимулює активність, виховує внутрішню мужність і готовність до самопожертви. У поезії проявляється ідея, що страх у поєднанні з любов'ю до Батьківщини стає мобілізуючою силою, що веде автора до самовідданої праці та творчого служіння. У комплексі з топосом страху в Івана Франка, який підкреслює боротьбу добра й зла в ширшому, універсальному сенсі, у поезії Володимира Самійленка страх набуває конкретно національного, патріотичного виміру. У поєднанні ці два підходи дають змогу простежити в українській літературі XIX — початку XX століття розвиток образу страху як складного психологічного, етичного й духовного феномену, який водночас є джерелом тривоги, натхнення та моральної сили.

3. На прикладі віршованих текстів Миколи Вороного, Левка Лепкого та Олександра Олеся

також можна простежити різні модуси страху, що формують топос «тривожного очікування» та «загрози». Так у вірші Вороного «Іванові Котляревському» страх постає як соціально-історичне переживання: «По широких степах ще котилась луна, / Марний відгук кривавої січі». Тут відлуння минулого — символ колективної травми — накладається на сучасний авторів момент, породжуючи атмосферу тривоги. Автор протиставляє страх і сміх Івана Котляревського, що реготав «охоплений гнівом»: сміх стає способом морального й психологічного подолання історичної загрози, тобто страху. Таким чином, переможений страх у Вороного не лише негативне переживання, але й стимул активності, пробудження національної свідомості та культури опору.

Левко Лепкий у пісні «Бо війна війною» трансформує страх у індивідуальне, навіть тілесне переживання: загроза проявляється через тілесні ризики («Як не заб'є тебе гостра куля, / То копитом замість кулі б'є кобила») і обставини випадкової смерті. Страх набуває сатиричного та іронічного забарвлення, поєднуючи високе й буденне, що демонструє народну психологію війни як одночасно екстремальний і життєво-буттєвий досвід. Виявляється типологія страху, що охоплює не лише зовнішню загрозу, але й соціальні, еретичні, еротичні взаємодії, які поглиблюють переживання небезпеки.

В Олександра Олеся страх постає як складова міфологічно-історичної уяви. У текстах «Княжа Україна» він формує топос містичних і військових загроз. У розділі «Війна Ігоря з арабами й персами» страх охудожнюється через масштабність воєнних подій, небезпеку пересування й загрозу смерті, що підсилюється описом руху військ і звуками битви: «Заревли в страху верблюди, / Повернулися слони». У розділі «Святослав» страх набуває інтимного, дитячого відтінку, пов'язаного з уявою дитини та турботою матері: «Правда — щось страшне приснилось?! / Спи: давно всі діти сплять». Таким чином, в Олеся страх функціонує і на історичному, і на психологічному, і на міфологічному рівнях, інтегруючи особистий і колективний досвід загрози.

Таким чином, топос страху у зазначених творах постає не лише як емоційне переживання, але і як потужний символічний і наративний механізм, що об'єднує історичне, соціальне й психологічне, а також формує морально-естетичний досвід читача, закликаючи до осмислення минулого, подолання небезпек та усвідомлення культурних цінностей.

4. У продовженні академічного аналізу топосу страху в українській поезії початку ХХ століття тексти Петра Карманського, Степана Чарнецького та Миколи Зерова демонструють специфічну естетику тривожного переживання, що збагачує і розширює концепт страху як культурного та психологічного феномену.

Петро Карманський у віршах «Емігранти», «В моїй душі страшна порожня...» та «Kennst du das Land?» фіксує страх як колективний і соціальний досвід. У «Емігрантах» топос страху проявляється через образ вимушеного переселення, де фізична небезпека (голод, насильство, «св'яв злощасний блиск багнетів») переплітається з екзистенційним занепокоєнням і розпукою людей, які змушені емігрувати — залишати рідну землю. Віршова композиція будується на контрасті між весняною красою природи й людською трагедією: природа, яка мала б символізувати життя й відродження, стає тлом для страху й знемоги, посилюючи емоційний вплив на читача. Страх у Карманського — не лише відчуття фізичної небезпеки, а й психологічна травма вимушеного розлучення з домівкою, родиною, культурними коренями. У «Kennst du das Land?» страх у Карманського стає політичним і цивілізаційним феноменом. Автор зображує країну як простір постійної загрози та моральної кризи: «де вічна тьма неволі...», «де всякий блиск краси придержують під спудом», «де товче в народну груди неказаний одчай». Топос страху тут виступає як структура суспільного болю та безвиході, де соціальна й особиста травма співіснують у символічному просторі країни. Автор підкреслює історичну та культурну природу страху, пов'язуючи його із загальнонародною пам'яттю страждань.

Степан Чарнецький у циклі «З невисланих листів» моделює топос страху через мотиви ізоляції, фізичного болю та психологічної напруги. У другій частині листа описується досвід перебування у шпиталі: «Дрижать в повітрі смутки і терпіння, / І зимна смерть чайться біля стін». Тут страх пов'язаний з тілесною вразливістю, присутністю смерті та неможливістю уникнути страждання. Автор створює емоційно насичене поле, де топос страху взаємодіє з просторовою і часовою дезорієнтацією («Довга, довга, як вічність, дорога»), підкреслюючи психологічну напругу між минулим і теперішнім, реальністю й пам'яттю.

У поезії Миколи Зерова страх набуває як персонального, так і міфологічного виміру. У його «Навсикаї» він проявляється через сцену очікування й соціальної підпорядкованості: «Служниця, пойнятих острахом німим», де

страх виникає як емоційна реакція на авторитет і силу вищої ієрархії. У «Superstitio» страх стає психологічним, екзистенційним переживанням, пов'язаним із неминучістю й передчуттям небезпеки: «Що кращий день нам упаде на пай, / То тяжча ніч і зліша нам розплата». Автор досліджує феномен забобонності й тривожних передчуттів, показуючи, як страх проникає в буденність, навіть у середовище домашнього затишку.

5. Продовжуючи академічний аналіз топосу страху та тривоги в українській поезії ХХ століття, зазначимо, що у творах Михайля Семенка, Тодося Осьмачки та Леоніда Мосендза — трансформація індивідуального переживання у складний символічний та соціально-історичний контекст.

У поезії Михайля Семенка («Альбатроси», 1917) страх виступає як екзистенційний феномен, що пронизує внутрішній світ ліричного суб'єкта. Тема розпаду серця, «надвоє розколеного», а також видимість «оголеного» внутрішнього світу породжує відчуття уразливості та абсолютної відкритості перед невідомим. Образи «крижаних привидів страхіть» та крилатих альбатросів над душею створюють метафізичну перспективу страху, поєднуючи природні явища та внутрішні психологічні процеси. Семенко виводить страх як реакцію на ізоляцію та дисонанс між індивідуальним та колективним, де «електрика» стає символом тимчасового заспокоєння, механічного забуття, що відновлює суб'єкта у світі хаотичних зовнішніх подразників. Соціальний аспект страху проявляється через заклик до дії: «дайте людей сюди, дайте реву, стогону, реготу, дайте ворога!», де напруга індивідуальної тривоги перетворюється на активний екзистенційний імпульс.

У поезії Тодося Осьмачки страх органічно інтегрований у національно-історичний контекст. Його рання творчість («Круча», 1922; «Скитські вогні», 1925) демонструє складний синтез особистого тривожного досвіду та колективної долі України. У віршах, таких як «На Ігоревому полі» та «Труни в гаях», страх, передчуття катастрофи та трагедії українського села оформлюються через символічні образи: кривавих борон на небі, трун, оплакуваних «ягодами-кров'ю». Важливо, що в Осьмачки страх не є пасивним переживанням — він структурно пов'язаний із моральною та творчою позицією поета, з його сприйняттям історичної місії народу. Тривожні образи ранніх 20-х років — голод, повстання, придушення — формують у нього специфічну естетику страху, що поєднує емоційне, етичне та символічне

начало, закріплюючи топос тривоги в площині національного досвіду.

У поемі Леоніда Мосендза («Волинський рік») страх, тривога та їх естетична трансформація проявляються у деталях побутового та природного життя, пов'язаних із календарними обрядами й соціальними ритуалами. Приміром, у частині «Спів шостий» страх і тривога втілюються через розгортання комічно-драматичного конфлікту під час посту: чернець приховує порося під рясою, а страх перед можливим осудом і моральною провиною стає сюжетним осередком поетичного наративу. Тут страх поєднаний із переживанням щоденних турбот, з моральним контролем, що накладається на індивідуальну свободу, і трансформується в комічний та водночас символічний досвід. У поезії Мосендза страх не метафізичний, як у Семенка, і не історичний, як у Осьмачки, а соціально-побутовий, інтегрований у культурні практики та фольклорні наративи.

6. У контрасті, у поезії Романа Купчинського страх майже відсутній як категорія, він замінюється усвідомленою відвагою: «*Не сміє бути в нас страху / і жадної тривоги*», що виражає активний, волюнтаристський тип героїзму. Тут страх не ідентифікується як внутрішнє потрясіння, а трансформується в соціально-історичний імператив, пов'язаний із колективною мужністю та готовністю до боротьби.

У Богдана-Ігоря Антонича топос страху набуває більш метафізичного й символічного характеру. У «Дно пейзажу» та «Похмурому гімні» він є елементом природного й космічного порядку, нерозривно пов'язаний із органічною цілісністю світу («*Хто будить в серці тужну п'янкість / і хто колише темний страх твій?*»). Страх тут має психофізіологічне й екзистенційне підґрунтя, його причини та наслідки часто невидимі та непрогнозовані, а переживання — глибоко індивідуальні, що відображає внутрішню напругу людини перед непізнаним світом та неминучою долею.

Системний аналіз цих поетичних текстів дає змогу констатувати, що топос страху в українському модернізмі 1910–1930-х років має багатовимірну структуру: він синтезує внутрішню психофізіологічну тривогу, соціально-історичну небезпеку, стихійну природу та морально-етичну відповідальність особистості. У семантичній площині страх коливається між паралічем і мобілізацією, між відчуттям беззахисності та героїчною готовністю, що в цілому відображає складну психологію сучасності й модерністську експериментальну художню свідомість.

7. Тема страху у творчості Миколи Руденка та Леоніда Полтави має спільні риси, проте її прояви тісно пов'язані з особистою біографією поетів та історичними обставинами їхнього життя. Микола Руденко — український поет, дисидент, політв'язень радянських таборів. Його досвід репресій та ув'язнення визначив багатовимірність страху у творчості: він органічно поєднується з темами пригніченості, боротьби та духовного визволення — як страх перед історичною катастрофою. У вірші «Чи прокленем, чи возвеличим...» страх пов'язаний із масштабними історичними руйнаціями: «*Вона кістками мільонів / Знов нашкребе свої скрижалі*». Це колективний, екзистенційний страх перед безмежною історичною силою. У вірші «Я визрів і прозрів...» Руденко трансформує страх у внутрішню силу: «*Я страх відкинув геть, байдужий став до болів*». Це психологічна позиція дисидента, де страх стає поштовхом до морального та духовного зростання. У поемі «Вічна вдова і диявол» — образ Євпраксії, що бореться з темними силами, втілює страх за майбутнє народу та культурної спадщини. Страх тут не лише фізичний, а й духовний та соціальний: «*Немила стала материнська хата — / Шкребеться у хлоп'ячі душі страх: / Вискакують із печі бісенята, / Регочуться й танцюють по кутках*». У пізніх віршах («Феномен людини», «Провина перед Всесвітом») страх поєднується з космічними масштабами, трансформуючись у благоговійне передчуття: «*Як жалко тих, кого долає страх / І нища радість насолод чуттєвих*». Тобто страх у поезії багатовимірний — історичний, соціальний, екзистенційний; він пов'язаний із пригніченістю та репресіями, але також стає точкою відліку для духовного зростання та морального подвигу.

Леонід Полтава пройшов через трагічні події війни, радянського підпілля, концтабори та повоєнне життя в таборах для біженців у Німеччині. Цей досвід сформував особливу палітру страху в його поезії та прозі — переважно зовнішнього, конкретного та драматичного. У ранніх його творах («За мурами Берліну», «Жовті каруселі») страх відображає пережите поетом у концтаборах, війні та поневіряннях. Це страх виживання, страх втрат та руйнування. Новели та поезії Полтави відображають людську безпорадність перед техногенними катастрофами («Чорнобильська поема») та несправедливістю: від поствоєнних таборів до труднощів української діаспори. Образи війни та поневірянь створюють драматичний та емоційно насичений топос страху, який впливає на читача безпосередньо та відчутно.

8. На відміну від Руденка й Полтави, Павло Глазовий використовує страх як матеріал для гумору, демонструючи, що сміх може бути ефективним механізмом боротьби зі страхом. У гуморесці «Лікарі та хворі. Ліки від страху» пацієнт переживає панічний страх перед зубним болем, а лікар пропонує «випити» — і страх миттєво трансформується в іронічну впевненість: «А чого мені боятись? Ну скажи, чого?» Тут страх стає об'єктом комічного дистанціювання, страх як сюжетна метафора: у «Зайчики та рибка. Небезпечне полювання» страх під час мисливської пригоди перебільшений до комічного абсурду. Розмова між героями перетворює небезпеку на жарт: щоб «набігтися страху», навіть полювання на вовчиська не обов'язкове, бо сміх знімає напруження. Тобто для Глазового гумор стає активною стратегією протидії страху. Страх не паралізує — його можна обіграти, перевести в комічну площину, психологічно ослабити й навіть подолати через сміх.

9. Дмитро Павличко у циклі «Ностальгія» акцентує увагу на психологічному переживанні страху, пов'язаного з особистою свободою та відповідальністю. У першій частині поеми, де ліричне «я» розмірковує над труднощами бути собою після тривалого стану неволі, страх постає не лише як реакція на зовнішні репресії, а і як внутрішнє почуття сумніву та морального терору: лірична суб'єктність змушена зіставляти власну свободу із моральною відповідальністю: «Дозволено, та вибирай сама, / На що ти здатна, будучи на троні». Тут страх набуває етичного та психологічного виміру — боязнь вчинити зло, не скориставшись своїм правом обирати, стає внутрішньою драмою. Страх, пов'язаний з минулим досвідом катувань і репресій, формує відчуття моральної та соціальної тривоги: «Коли тебе в'язали й мордували, / Тягнули від письмового стола / в набиті страхом камери й підвали». Павличко описує страх як структурний компонент історичного травмування особистості. Таким чином, страх у тексті Павличка не є лише фізичною реакцією — це багатовимірне переживання, яке включає соціальну, моральну та екзистенційну площини.

Якщо аналізувати текст Марти Тарнавської «Макіявелівський полуденок з Архипенком» у контексті топосу страху, то можна відзначити певну особливість: страх як відсутній або трансформований мотив. На відміну від Павличка, де страх присутній як переживання насильства, репресій і історичної загрози, у Тарнавської він суттєво трансформований: ліричний образ короля Соломона тут не викликає страху, а радше пошану, довіру

та моральне підпорядкування: «Не страх, а довіру і гідність буди / і підуть за покликом люди». Страх як класичний політичний чи соціальний інструмент влади відсувається на задній план; натомість авторка пропонує інтелектуальну й естетичну форму влади, де порядок і сила базуються на харизмі, мудрості та внутрішньому авторитеті.

У топосі страху в Бориса Олійника на прикладі поеми «Крило» можна виділити кілька важливих моментів, які відрізняють його від Павличка чи Тарнавської. У поемі страх постає як постійна й невидима загроза, що супроводжує людину через реалістичні й містичні події: Сусід-завидюха — типовий носій страху для оточення: його присутність, сад за парканом, «собаки не любили його, страх!», дебелий ціпок, яким він загрожує, створюють атмосферу постійного тривожного очікування. Присутня психологічна дія страху на інших персонажів: юнак спіткнувся на мертвого журавля й «сахнувся дико», бачачи у мертвому оці своє старіння. Страх тут не лише фізичний, а й екзистенційний, пов'язаний із усвідомленням власної смертності й часу. У фіналі страх стає категорією моральної відповідальності: дядько вже не боїться суду, але його «страх щодня вбивав» — тобто внутрішня совість і страх перед вищим порядком стають неминучим покаранням.

Аналізуючи запропоновані тексти в контексті топосу страху, можна виділити особливості у творчості Бориса Мозолецького, Василя Стуса. У поезії Мозолецького страх представлений як соціально-психологічний та моральний феномен, страх перед людьми і їхньою сліпотою: «А люди, нарікаючи на долю, / Боятся, темні, очі підвести». Автор показує, що люди боятися подивитися правді в очі, бо правда завжди викликає дискомфорт. Тут страх соціальний, колективний, пов'язаний з моральною пасивністю та корумпованістю.

У Василя Стуса, зокрема у його вірші «Еволюція поета», страх набуває інтенсивного психологічного та екзистенційного виміру, відбувається фрагментація суб'єкта та страху як внутрішньої сили: «Геніальний поет / роздвоївся (на себе і страх!)». Стус відтворює страх як складову сутності поета, що розриває його на частини, спричиняє внутрішню напругу. Страх не лише загроза, а й активний агент, що формує поведінку оточуючих («перелякани зустрічні / шанобливо вступали йому дорогу»), страх як духовний і метафізичний феномен: «і обсідає душу, мов упир». Тут страх виступає як темна сила, що тісно пов'язана зі смертю і обмеженістю людської долі, невід'ємна частина

творчої долі поета, його свідомості. Висновок: у Стуса страх — це екзистенційний, внутрішній і трансформаційний процес, що впливає на свідомість поета й на його ставлення до світу. У порівнянні трьох авторів топос страху в Бориса Мозолевського має соціально-моральний і колективний характер: він виявляє людську сліпоту та моральне безсилля. У Василя Стуса страх екзистенційний, внутрішній, він виступає складовою сутності поета й водночас джерелом прозріння та боротьби.

10. У сучасній українській поезії страх постає як багатовимірний топос, який охоплює екзистенційні, соціальні, психологічні та духовні аспекти людського досвіду. Аналіз різних авторських підходів дає змогу виділити шість ключових сфер, у яких проявляється страх. Страх у низці текстів пов'язаний із фундаментальними питаннями життя й смерті, небезпекою буття та духовного досвіду. Анатолій Матвійчук у текстах «Страх» та «Іоан Предтеча» подає страх як екзистенційний і духовний феномен: він постає як наслідок відчуження від Бога та втрати морального орієнтира: *«Чим далі ми відходимо від Бога... Тим більше озираемось убого, / Не в змозі власний страх перемогти»*. Водночас у «Іоані Предтечі» страх трансформується у моральний заклик і стимул до духовної відваги: *«Хай Дух Святий тебе крилом торкнеться / І ангели заплачуть в небесах, / І мужність увійде до твого серця, / Щоб ти поніс свій хрест, забувши страх!»* Як зазначає Оксана Шалак, страх смерті постає як «найбільший у світі страх», що виникає у чернечому контексті, в тиші та темряві печер, коли «людське і божественне перетинаються». Цей страх є інтимним і духовним, пов'язаним із усвідомленням неминучості та таїнства смерті. У подібному екзистенційному ключі Олена Балера описує страх вічності, коли «герой не здатен забути жах вічності» й втрачає контакт із нормальним людським досвідом. Юрій Заруцький у свою чергу відтворює страх як колективний, апокаліптичний досвід через образи «зими, стогону дерев, кривавиння землі». У цих творах страх стає способом переживання фундаментальної неминучості: смерті, кінця світу, духовного випробування. Інші автори концентруються на індивідуальному страху перед соціальними, моральними чи психологічними загрозами. Часто страх пов'язаний із дитячим досвідом та загрозами, що спричиняють втрату невинності. У поезії Ольги Башкірової («Діти») дитячі персонажі переживають страх дикої природи, самотності та агресії у формі ігор та небезпек. Марина Соколян у «Побутовій магії»

трансформує життєві страхи в символічні ритуали, що позначають перехід до дорослості. Таким чином, страх стає засобом ідентифікації себе у світі та символом втрати захисту.

Таким чином, сучасна українська поезія презентує страх як багатовимірний мотив, що поєднує екзистенційне, соціальне, психологічне, духовне та естетичне. Автори демонструють здатність інтегрувати інтимне переживання страху із символічною репрезентацією, що організовує психологію героїв і структуру їхнього тексту.

11. У ритмопрозі Героя України (посмертно), поета Тараса Матвіїва «Мої думки» страх постає як фундаментальна категорія, що поєднує екзистенційний, соціальний і духовний виміри. Автор змальовує страх як переживання неминучої втрати та смерті, зокрема через трагічну загибель героїв сучасної України. В особистісному й колективному вимірі він проявляється як гіркий досвід втрати: *«Нема горя страшнішого, ніж те, що в очах матері, яка поховала свою дитину...»* — переживання, що резонує з історією власної родини рецензента, де бабуся поховала доньку, що підкреслює універсальність материнського болю (Павлюк, 2023). Екзистенційний страх у творчості Матвіїва переплітається з темами любові та смерті: «Духовно-душевні пари “любов-свобода”, “любов-смерть” — зв'язані метафізично, алхімічно» (Матвіїв, 2022). Цей топос, споріднений з поетикою Еросу і Танатосу, виявляється у передчутті смерті та свідомому проживанні небезпеки: *«Трусить душу, як рибу об лід. То страх заживо вмерти»* (Павлюк, 2023). При цьому страх не зводиться до суто негативної емоції: він перетворюється на духовний і творчий імпульс, що структурно організовує текст і психологію героїв. Через поетичні фрагменти, ритм і символи (маки в житі, чорний лід, свічка) страх стає засобом емоційного й духовного переживання: він формує атмосферу, драматизує ситуації і водночас дає змогу автору трансформувати особистий біль у колективний досвід. Духовно-містичний вимір страху в Матвіїва тісно пов'язаний із релігійною символікою та екзистенційною медитацією: *«І знову діогенова кімната: / чорні крихти на столі... Свіча зів'яло опустила віск... / Крісло ледь стояло, на одній картавій ніжці...»* (Матвіїв, 2022). Тут страх слугує не лише переживанням загрози, а й інструментом самопізнання, духовного очищення та розкриття людської відповідальності.

Висновки. Українська поезія послідовно демонструє трансформацію страху з рівня емоції

до рівня світоглядної категорії: від безпосереднього переживання — до осмислення страху як стану буття. У цьому сенсі страх стає маркером межових ситуацій, де людське існування відкриває свою крихкість і водночас свою глибину. Окремий різновид становить страх творчості — страх «чистого аркуша», який супроводжує сам акт письма. У поетичній свідомості ХХ–ХХІ століть цей страх постає як боротьба з мовчанням, із невизначеністю слова, з небезпекою невизначеності. Поет, опиняючись перед «білою сторінкою», переживає не лише технічну складність, але екзистенційний виклик: чи здатне слово вмістити досвід, чи не зрадить воно реальність. Таким чином, творчість стає формою подолання страху, але водночас і його постійним джерелом. Не менш важливим є міфологічний і хтонічний вимір страху, який укорінений у колективному підсвідомому. Українська поетична традиція активно використовує архетипні образи — демонологічні постаті, темні сили, «потойбічні» ландшафти — як символи глибинних, часто неусвідомлюваних страхів. У сучасному контексті до таких архетипів долучаються новітні травматичні топоси, зокрема Чорнобиль, що функціонує як знак техногенної катастрофи й водночас як метафора невидимого, але всюдисущого страху, війна... Водночас страх у поезії часто розгортається у взаємодії з вірою, утворюючи одну з ключових опозицій духовного досвіду. Віра постає як можливість трансценденції страху, як спосіб його осмислення й подолання. Образи сакрального — ангели, суд, Божа присутність — не лише підсилюють інтенсивність страху, але й надають йому сенсу, переводячи його з площини хаосу в площину морального й духовного вибору. Окремим важливим механізмом «знетронення» страху є сміхова культура, яка функціонує як інструмент його деконструкції. Сатира, іронія, гротеск дають змогу вивести страх із сакралізованої площини, зробити його об'єктом гри й критичного осмислення. У цьому сенсі гумор не заперечує страх, а трансформує, знімаючи його паралізуючу силу. Окремий пласт становить страх смерті, який у поезії ХХ–ХХІ століть набуває виразного історичного виміру. Досвід репресій, воєн, масових катастроф формує колективну пам'ять страху, що трансформується у поетичних текстах у мотив протесту, пам'яті та опору. Страх смерті тут постає не лише як індивідуальне переживання, але як символ загальної

історичної травми. У цьому ж річищі розгортається й топос страху майбутнього, пов'язаний із дистопійними та антиутопічними уявленнями. Поети різних часопросторів та поколінь виступають своєрідними «провісниками», медіаторами, психотерапевтами індивідуальних та соціальних тривог, фіксуючи страх перед невизначеністю, перед можливими катастрофами, перед деградацією людського світу. У таких текстах страх стає не лише реакцією на минуле або теперішнє, але й проекцією в майбутнє. Не менш важливим є просторовий вимір страху — його геопоетика. Ландшафти української поезії (пустки, ліси, замкнені простори, зруйновані міста, поле бою...) виступають носіями страху, формуючи особливу атмосферу тривоги. Екологічні катастрофи, техногенні та воєнні руйнування, спустошені території стають новітніми топосами страху, що поєднують природне й культурне. Варто також враховувати гендерні та вікові аспекти страху, адже він функціонує як соціально сконструйований досвід. Дитячі страхи, трансформуючись у дорослому віці, набувають нових форм, але зберігають архетипну основу. Поезія емоційно відображає ці трансформації, демонструючи різні способи переживання страху залежно від життєвого досвіду. Нарешті, особливий вимір становить метафізика тиші — страх перед невимовним, перед зникненням сенсу, перед забуттям. Тиша в поетичному тексті стає не лише відсутністю звуку, але простором граничного переживання, де слово вже не здатне повністю виразити досвід. У цьому мовчанні страх досягає своєї крайньої форми, але водночас відкриває можливість для нового смислотворення. Соціально-психологічний вимір страху у поетів-воїнів (на прикладі дискурсу Тараса Матвіїва) оприявляється через переживання війни та загроз для колективної свідомості нації. Тут страх колективний, пов'язаний із смертю, війною і втратою безпеки, що резонує з класичною концепцією топосу страху як культурного мотиву, що поєднує індивідуальне в соціальне. Врешті, герой перемагає страх. Таким чином, топос страху в українській поезії постає як багатовимірна система образів, мотивів і смислів, що охоплює різні рівні людського існування — від тілесного до метафізичного, від індивідуального до колективного. Його подальший аналіз у конкретних поетичних текстах дасть змогу виявити не лише спільні закономірності, але й індивідуальні авторські стратегії осмислення страху.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kyzlyova V., Vasylieva M. The Phenomenon of Fear in Ukrainian Literature for Children and Youth about the Events of the Holodomor of 1932–1933. *ACNS Conference Series: Social Sciences and Humanities*, 3, 2023. 6–8 pp.
2. Luckyj G. S. N. *Ukrainian Literature in the Twentieth Century: A Reader's Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 1992. 136 p.
3. Матвіїв Т. Мої думки. Ритмопроза. Львів : Колір ПРО, 2022. 184 с.
4. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства і критики. Київ : Академія, 2010. 515 с.
5. Pavlyshyn M. *Ukrainian Literature: A wartime guide for anglophone readers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2025. 90 p.
6. Павлюк І. «Заплющити очі і згадайте про маки в житті»...: Відгук на книгу Героя України, загиблого лейтенанта: «Матвіїв Тарас. Мої думки. Ритмопроза». *Українська літературна газета*, 2023. № 2. С. 32–33.
7. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія — проза — драма — есей / упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка. Київ : Смолоскип, 2008. 976 с.
8. Sabat H., Kravchenko L., Lazirko N., Zvarych V., Vovk O. Images and Themes of World Literature in the Ukrainian Literary Space of the 19th and 20th Centuries: Specifics of Reception. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 7(SI1), 2025. Pp
9. Слюніна О. В. *Українська література ХХ століття : навч.-метод. посіб.* Харків : Вид-во НУА, 2014. 156 с.

REFERENCES

1. Kyzlyova, V., & Vasylieva, M. (2023). *The Phenomenon of Fear in Ukrainian Literature for Children and Youth about the Events of the Holodomor of 1932–1933. ACNS Conference Series: Social Sciences and Humanities*, 3, 6–8.
2. Luckyj, G. S. N. (1992). *Ukrainian Literature in the Twentieth Century: A reader's guide*. Toronto: University of Toronto Press, 136 p.
3. Matviyiv, T. (2022). *Moi dumky. Rytmoproza*. Lviv: Kolir PRO, 184 p. [in Ukrainian].
4. Naienko, M. K. (2010). *Istoriia ukrainskoho literaturoznavstva i krytyky*. Kyiv: Akademiia, 515 p. [in Ukrainian].
5. Pavlyshyn, M. (2025). *Ukrainian Literature: A wartime guide for anglophone readers*. Cambridge: Cambridge University Press. 90 p.
6. Pavlyuk, I. (2023). “Zapliushchit ochi i zghadaite pro maky v zhyti”...: Vidhuk na knyhu Heroia Ukrainy, zahybloho leitenanta: “Matviiv Taras. Moi dumky. Rytmoproza”. *Ukrainska literaturna hazeta*, 2, 32–33 [in Ukrainian].
7. Lavrinenko, Yu. (Ed.). (2008). *Rozstriliane vidrodzhennia: Antolohiia 1917–1933: Poeziia — proza — drama — esei* (pisliamova Ye. Sverstiuka). Kyiv: Smoloskyp, 976 p. [in Ukrainian].
8. Sabat, H., Kravchenko, L., Lazirko, N., Zvarych, V., & Vovk, O. (2025). Images and Themes of World Literature in the Ukrainian Literary Space of the 19th and 20th Centuries: Specifics of reception. *International Journal on Culture, History, and Religion*, 7(SI1), 765–790.
9. Sliunina, O. V. (2014). *Ukrainska literatura XX stolittia*. Navchalno-metodychnyi posibnyk, Kharkiv: Vyd-vo NUA, 156 p. [in Ukrainian].

Ihor Pavlyuk

Taras Shevchenko Institute of Literature,
National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine)
<https://orcid.org/0000-0001-8698-3498>
e-mail: pavlyuk196767@gmail.com

**THE TOPOS OF FEAR IN THE TEXTS OF UKRAINIAN POETS
(FROM IVAN FRANKO TO TARAS MATVIYIV)**

The article examines the functioning of fear as a culturally and poetically codified topos in Ukrainian literature from the late nineteenth century to the present. The relevance of the study is determined by the need for a systematic understanding of fear not only as a theme or emotional state, but as a structural element of artistic thinking that reflects historical, social, and existential transformations of the national experience. The subject of analysis is the semantic, imagistic, and functional manifestations of the topos of fear in poetic texts from different historical periods. The research problem lies in identifying the patterns of formation and transformation of the topos of fear, as well as in clarifying its role in the organization of the poetic text as a metaphysical code of cultural memory. The methodological framework is based on models of topical studies, existential philosophy, hermeneutics, and structural-semiotic analysis, which make it possible to interpret fear as a multi-layered phenomenon — from psychological experience to the semantic core of the text. The study establishes that the topos of fear in Ukrainian poetry is multidimensional in nature, encompassing existential, social, historical, psychological, and metaphysical aspects. In the works of Ivan Franko, it appears as a complex system of moral anxiety and spiritual self-cognition, whereas in the modernists of the early twentieth century it reflects cultural crisis and historical, particularly wartime, traumas. In contemporary poetry, particularly in the rhythm-prose of the fallen poet-warrior Taras Matviyiv, fear acquires a collective and wartime dimension, combining personal experience with national memory. The scientific novelty of the study lies in the comprehensive analysis of the topos of fear as a structural category of Ukrainian poetry in a historical perspective, as well as in revealing its transformation from an individual experience into a cultural archetype. Prospects for further research are associated with expanding the corpus of texts, cross-cultural comparisons, and deepening the analysis of emotional topos in literature.

Keywords: topos of fear, Ukrainian poetry, existential poetics, cultural memory, emotional structures of the text, Ivan Franko, Taras Matviyiv.

*Стаття надійшла до друку 03.03.2026.
Прийнято до друку 05.05.2026.*

Іван Прокопенко,

Київський національний університет імені Т. Г. Шевченка (Київ, Україна)

<https://orcid.org/0009-0009-3220-4482>

e-mail: i.prokopenko182@gmail.com

ПАРАДИГМА НАСИЛЬСТВА Й ТРАВМА ЯК СУСПІЛЬНІ ЯВИЩА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Сучасна українська культура відбиває, фіксує та осмислює докорінні зміни в українському суспільстві впродовж останніх понад десяти років. Цей злам призвів до потреби перегляду засад, на яких існує українське суспільство, включно з парадигмою насильства, котра виявила свою неспроможність відповісти на сучасні суспільні запити. Одночасно усе вживанішим стає поняття травми, оскільки українське літературознавство дедалі частіше звертається до зарубіжних напрацювань у травматичних студіях, проте стикається з браком зв'язності теоретичних розробок. Існує потреба уточнення важливості оповіді для травми як терміна та встановлення зв'язку між насильством та травмою, котрі лежать в основі цієї розвідки.

Предметом статті є, по-перше, спроба систематизувати центральний термін травматичних студій «травма», наголосивши на аспекті оповідності, а також надавши йому соціального забарвлення, а по-друге — аналіз взаємозв'язку парадигми насилля та травми як суспільних явищ у сучасній українській літературі на основі трьох романів: «Вивітрювання» Артема Чапая, «Усі мої тривожні дзвіночки» Євгенії Бабенко та «Хазяїн» Маркіяна Камиша.

Результати. Статтю, що складається з 7 частин разом з висновками, умовно можна поділити на теоретичну та практичну частини. У межах теоретичної частини статті було запропоновано нове визначення травми як разючої емотивної складової людської емоційної оповіді. Воно виникає як спроба узгодження доцентрових опозицій у межах травматичних студій, в основі яких лежать п'ять засадничих тез: 1) перенесення уваги з травматичної події до її прийняття носієм травми; 2) акцент ставиться на важливості пам'яті в житті людини; 3) усвідомлюється та підкреслюється емотивний чинник; 4) травматична подія позбавляється значення неповторюваності, проте залишається надзвичайною; 5) визначення травми передбачає її помислення через категорію оповіді. Дослідник вважає, що оповідність є ключовою характеристикою для інтеграції травми, котра інакше лишається в стані, визначеному як вічне проговорення.

У межах практичної частини статті був проведений аналіз взаємозв'язку парадигми насильства та травми на основі зазначених текстів. Дослідник встановив: травма є наслідком інструменталізації насильства, що має аспект не владарювання, а панування над жертвою. Попередня парадигма насильства не лише потверджує право сили та суспільну ієрархію, де кривдник є сильним, а жертва — слабкою. Одночасно жертва позбавляється статусу жертви, рівності, права на підтримку, а також вимушена замовчувати власний досвід заради конформізму. Інтеграція ж можлива лише через проговорення травми, що означає насамперед переступ існуючих суспільних норм. Без бодай певної суспільної підтримки проговорення не може стати оповіддю, а отже, подолання наслідків травми передбачає суспільне визнання жертви як потерпілого й певне відновлення справедливості. Українське суспільство наразі ж перебуває в межовому стані, де вплив старої парадигми зберігається, оскільки нова парадигма насильства все ще перебуває в процесі становлення. Проаналізовані тексти репрезентують стан помежів'я, де змінена парадигма, відтак інтеграція травми залежить насамперед від суспільних обставин та кола підтримки.

Ключові слова: насильство, травма, сучасна українська література.

I

«Життя на руїнах тюрми породжує дискурс насильства та жорстокості <...> Брутальність військового життя співзвучна брутальності

пострадянського буття загалом. Це життя без любові, без почуттів, пронизане взаємним насильством статей, в якому чоловіки гвалтують жінок, а жінки — чоловіків <...> в якому про-

ституція, зрада, цинізм стали нормою людських стосунків...», — розмірковує про українську літературу 1990-х Соломія Павличко в есе «Насильство як метафора (Дискурс насильства в українській літературі)» (Павличко С., 2002, с. 589–590). Праця лишилася, за Шевельовим, «макетом незбудованого міста», проте яке досі належить збудувати, адже насильство та спричинена ним травма за останні 20 років не лише не зникли, але зайняли одне з чільних місць в українській літературі.

Із початку російського вторгнення, спершу обмеженого, відтак повномасштабного, дискурс насильства стає повсякденним явищем в українській літературі. Озброєна боротьба за українську суверенність, патетичність захисту державности, розквіт комбатантської прози про воєнний досвід її авторів тощо — усе це існує в межах дискурсу насильства, розширює та легітимізує його як потенційний інструмент досягнення суспільного блага, справедливості чи навіть добра. Заразом це виводить соціальну парадигму сприйняття насильства на чільне місце в українській культурі, проте спонукає до осмислення її форми, меж та закладеної в ній дихотомії «насилник — жертва». Активне впровадження в українському літературознавстві травматичних студій можна певною мірою пов'язати саме з усеприсутністю насильства в нашому житті, насамперед з боку російської агресії. Там, де є насильство, існує і жертва, котра намагається осмислити цей досвід.

II

Представники травматичних студій переважно виводять термін «травма» або з теоретичних напрацювань Фрейда, як, наприклад, Кеті Карут, коли інтерпретує його метафору «голос рани» (Карут К., 1995, с. 4), або з визначення травми як ПТСР (посттравматичного стресового розладу), запозичуючи його з царини психіатрії, власне з Діагностичного і статистичного посібника з психічних розладів, переважно в критичній формі, вказуючи на внутрішні обмеження терміна та його застосування (Карут К., 1995; Гупта, Бгатгачарая, Раві Прія, 2019; Кох, 2021; Прокопенко, 2024). Хоча попередні напрацювання теж використовували цей підхід, хиткість таких спроб розуміння травми не залишає сумнівів. Як зазначають Ерік Вертеймер і Моніка Каспер, «травматичним студіям, на відміну від постколоніальних або феміністичних, бракує інституціоналізації» узгодженості, котру можна вивести з того, що «концептуально в серці травматичних студій лежать доцентрові опозиції..., які є водночас

чеснотою і проблемою» (Вертеймер, Каспер, 2016, с. 3–4).

Видається необхідним запропонувати термін, який не буде або тлумаченням метафори, або негативним запозиченням. Тому терміном «травма» позначатиму *разючу відірвану складову людської еґо-оповіді*. Його обґрунтованість полягає у внутрішньому включенні та узгодженні доцентрових опозицій, котрі складають ядро травматичних студій.

По-перше, в цьому означенні відбувається перенесення уваги з травматичної події до її сприйняття носієм травми. Це є засадничим принципом травматичних студій, бо, як пише Кеті Карут, «травма настає як відповідь на (травматичну) подію» (Кеті Карут, 1995, с. 4), тому видається доречним звернути увагу насамперед на те, як саме вона набирає форм.

По-друге, акцент ставиться на важливості пам'яті в житті людини. Людину як особистість формує пам'ять, спогади, які вона несе та через які вона себе осмислює. Це історія її життя, еґо-оповідь. Ототожнення травми зі спогадом виконує одночасно дві функції: обрамлює травматичний досвід, надаючи йому певної нормативності, і відкриває простір для його інтеграції в еґо-оповідь людини, відновлення розірваних зв'язків і зменшення його разючості.

По-третє, усвідомлюється та підкреслюється емотивний чинник. Травматичний спогад є відірваним від пам'яті тому, що він спричиняє біль, який людська психіка в момент травматичної події не здатна була витримати. Біль та негативні емоції, під час травматичної події і спровоковані нею опісля, мають обов'язково враховуватися при аналізі травми.

По-четверте, травматична подія позбавляється значення неповторюваності, проте залишається надзвичайною. Деколоніальні тенденції в царині травматичних студій призвели до того, що деякі дослідники відмовляються від класичного визначення травми як «мото-рошної події поза межами буденного досвіду», бо в межах цієї теорії немає місця насильству, котре має повторюваний характер (Сітаузе, 2020; Гінріхсен, 2013; Гупта, Бгатгачарая, Раві Прія, 2019; Кох, 2013; Суарез, 2016) і яке часто засноване на досі існуючих расистських структурах (Крапс, 2013, 31). Ульріх Кох, спираючись на напрацювання Теодора Адорно, зазначає, що «травму як аномальний досвід виявити легко, зазвичай “нормальний” суспільний стан, що призводить до травми та впливає на досвід травми, виявити та оцінити набагато важче» (Кох, 2013, с. 230), а Вертеймер і Каспер вважають, що «в межах дискурсу травми

виникає питання... що вважати нормальним? (Вертеймер, Каспер, 2016, с. 3). Отже, у межах одного тексту потенційно може бути декілька травм, а під надзвичайністю мається на увазі, що травматична подія оприявнює або раніше витіснене суспільними нормами насильство в одиничному епізоді, або оголює приховане насильство в межах цих самих суспільних норм.

Нарешті, визначення травми передбачає її помислення через категорію оповіді. Тут варто звернути увагу на те, що Крістіна Півідорі називає лімінальною природою травми — міжмежів'ям (Півідорі, 2013, с. 241). Будучи складовою людської пам'яті, травматичний досвід щораз повертається, нездатний бути повністю інтегрованим у еґо-оповідь через власну разючість. Карут називає це «поверненням репресивного» (Карут, 1995, с. 13). Традиційним уявленням є ідея, що через надання голосу жертва має можливість проговорити власну травму, так зване «зцілення через проговорення», котре атрибує Фройдіві. Як пише Кох, посилаючись на Теодора Адорно і Славоя Жижека, «складність травми полягає не лишень у тому, що її важко репрезентувати, але й у тому, що травма неначе опирається репрезентації» (Кох, 2013, с. 221). Сумнівність говоріння полягає в уже згаданому міжмежів'ї: травма як явище існує насамперед в мовленні, між словами, змушуючи жертву артикулювати себе щоразу після повернення. Має сенс означити цей стан вічним проговоренням. Проговорення травми є першим кроком, за яким мусить іти оповідність. Травматичний досвід, дарма якого характеру та якої разючости, мусить бути перетворений на оповідь, котра передбачає обрамлення, кінченість та називання, до яких травма як міжмежове явище є надзвичайно резистентною, оскільки вони ослаблюють її разючий потенціал. Прогалина в спогадах завжди привертатиме увагу, тоді як її інтеграція робить травму досі болючим, але вже одним із численних спогадів, складників еґо-оповіді.

Насамкінець видається необхідним наголосити на важливості контексту для дослідження травми. У своїй статті «Травма в глобальних контекстах» Еліана Барріос Суарез (Суарез, 2016), в межах аналізу теоретичних та методологічних напрацювань студій травми, пропонує власну п'ятикомпонентну теоретичну модель аналізу травми, у якій, серед іншого, позбавляє травму статусу випадкової події, натомість говорячи про неї як про подію, що відбувається послідовно й в соціальному контексті. Дослідниця наголошує на тому, що сприйняття події

як власне травматичної лежить у мінливій суспільній парадигмі травми. Різниця між індивідуальним та суспільним сприйняттям травматичного сама собою може бути джерелом нової травми, бо відмова суспільства вважати подію травматичною позбавляє жертву свого статусу, відтак права на історію та на інтеграцію травми. У цьому оприявнюється конфлікт нормативного та травматичного як виразника девіантного, витісненого чи прихованого в межах владних структур. У такому разі жертва вимушена вдаватися до ожертвлення — акту перетворення кривдником людини на жертву — стосовно самої себе. Подібне самоожертвлення має на меті або спробу витіснення травматичного досвіду для нормалізації свого статусу в суспільстві, без власне інтеграції травми, або задля протиставлення його існуючій парадигмі травми з метою її перегляду та набуття статусу жертви з боку суспільства. Травма як породження насильства є іманентно трансгресивною, тому завжди несе в собі загрозу для влади, демонструючи подальшу неможливість збереження status quo.

III

Соціальну парадигму насильства в українському суспільстві можна охарактеризувати як таку, що наразі перебуває в кризовому стані, де постколоніальні, патріархальні та токсично маскуліні дискурси, де насильство толерується і поширюється як інструмент підтримки соціального порядку, стикаються з поверненням та потвердженням європейських цінностей, із повагою до індивіда та власне обмеженням насильства, де монопольне право на нього має виключно держава й лишень у регульованій формі, на фоні війни, котра потверджує маскуліність і патріархат, агресію та невідчужуване право людини на застосування насильства. У такий спосіб українська держава, а з нею і культура, постає перед викликом такої трансформації парадигми насильства, котра, з одного боку, передбачатиме монополію держави на регульоване застосування сили й постулюватиме дотримання європейських цінностей поваги до людини як індивіда, а з другого, потверджуватиме патріархат як соціальну систему, необхідну для нинішнього виживання українського суспільства, із заохоченням людей, особливо чоловіків, до реалізації свого права на самозахист, себто теж насильства, через владні структури, у такий спосіб поневоли заохочуючи агресію та поширення насильства. І наразі сучасна українська література радше фіксує злам попередньої парадигми насильства, аніж притомно формує нову.

IV

Роман «Вивітрювання» Артема Чапая представляє постапокаліптичну Україну як простір для розмислів щодо впливу катаклізмів на людське суспільство. Вони мають водночас травматизуючий та оновлювальний вплив, змінюючи соціальну систему та, серед іншого, парадигму насильства; проте текст демонструє, як всяка соціальна система з часом вироджується і як зловживання легітимним правом на насильство призводить до повернення попередньої, доапокаліптичної парадигми права сильного.

Описані в романі події відбуваються в недалекому постапокаліптичному майбутньому, де групи вцілілих шукають прихистку від загадкового «вивітрювання», що буквально розчиняє людину в повітрі. Вплив вивітрювання слабшає поблизу водойм та високо в горах, тому одним із таких прихистків стає київська Русанівка. Група людей навмисно представлена строкатою, з колишніми військовими, внутрішніми переселенцями, людьми похилого віку тощо. У її межах попередня соціальна структура швидко деградує до стану первісного суспільства. Спочатку група, захоплена кінцем світу зненацька, займається переважно захистом уцілілих, пошуком ресурсів та підтримкою існуючої інфраструктури. Це переважно рівне суспільство, де лідер — колишній комунальник дядя Сірожа — піклується про людей незалежно від їхнього стану та спроможностей, ресурси розподіляються більш-менш рівномірно, і гарантоване право покинути спільноту в будь-який момент. Варто відзначити, що вплив попереднього суспільного стану досі відзначається в розділенні сфер обов'язків, де чоловіки займаються захистом та вилазками в місто за ресурсами, а жінки — побутом. Також уже відбувається іншування чужих груп уцілілих, зосереджене насамперед через образ труханців, котрих русанівці водночас бояться і ненавидять, бо вбачають у них потенційну загрозу. Насильство ж на даному етапі є регульованим, застосовуючись виключно для захисту кордонів поселення.

Текст Чапая демонструє, що навіть травму кінця світу колектив зрештою інтегрує достатньо, аби можна було жити далі, проте водночас оголює внутрішні розбіжності всередині групи. Різний доапокаліптичний досвід призводить до відмінних прагнень, які зумовлюють конфлікти щодо використання та розподілення ресурсів. На місце егалітарного суспільства приходить суспільство елітарне, де на вищому щаблі знаходиться штаб самооборони та бойовики, котрі починають зловживати своїм становищем. Насильство, досі застосовуване

як захисний інструмент влади, починає використовуватися як інструмент сили. Озброєні бойовики починають зловживати власною силою, нав'язуючи свою волю беззбройній частині, наприклад, без дозволу та/чи потреби вирубуючи дерева, приборігаючи для себе більшість знайдених ресурсів або обмежуючи доступ цивільних до окремих ділянок. Русанівці поступово набирають нової форми соціальної системи, патріархату, проте керівник дядя Сірожа виступає радше елементом стримування своїх офіцерів, особливо Петровича, тримаючи групу в хиткому балансі. Чим довше русанівці існують як група, тим більше оповідач відзначає, що «після ерозії людства на острові відбувається ерозія людяності».

Свого часу Ханна Арендт протиставляла силу та владу як техніку та інституцію. Влада є передумовою соціально-політичного ладу та самоціллю, тоді як сила й продуковане нею насильство є лишень знаряддям і щораз переслідують іншу мету, а революційне насильство якщо й досягає змін у владі, то лишень шляхом збільшення насилля в житті людей (Арендт, 1970, с. 80; М. де Лоне, 2023, с. 202). Вибух, у якому гине дядя Сірожа, стає каталізатором докорінних змін у суспільній організації групи. Петрович, котрий потім виявиться винним у вбивстві, легітимізує себе через самопризначення наступником та встановлює новий соціальний порядок, позначений ієрархією, агресивною маскулітністю та силою. Насилля заохочується і винагороджується, бойовики застосовують його не заради захисту, а для встановлення в групі диктатури. Цінність людини починає залежати від її користі для влади, де слабким урізають або припиняють видавати пайки. Деградація системи відбувається й через поступову втрату решток цивілізації, світла, тепла, каналізації.

Диктат насилля особливо проявляється в ставленні бойовиків-русанівців до труханівців: вони розганяють страх щодо них, відтак захоплюють і катують одного труханівця, що оплакував смерть свого сина на пляжі. Кульмінацією насилля стає рейд русанівців на Труханів острів, де злісні вороги виявляються беззахисними людьми в землянках. Бойовики на чолі з Петровичем захоплюють острів, перетворюючи його на концентраційний табір, де тримають труханівців у трудовому рабстві й куди відправляють тих, кому нема роботи. Зрештою, оповідач, попри відносно привілейоване становище, дізнавшись про ефект ослаблення, у маленькій групі зі «слабких» (жінки, діти, пані похилого віку та маленька собака)

покидає Русанівку. Віддавши половину своїх запасів за право вийти, він констатує деградацію групи сценою перегонів на машинах, де бойовики витрачають вельми обмежені ресурси заради власної забави.

«Вивітрювання» Артема Чапая є унаочненою демонстрацією мінливості всякої соціальної парадигми. Кінець світу ненадовго примушує вцілілих до зміни ставлення до насильства як несхвального, котре може застосовуватися лишень задля захисту. Захопивши владу, Петрович та його бойовики змінюють парадигму насильства вдруге, легітимізуючи та ставлячи силу в центр свого панування. Таке суспільство досить швидко перетворюється на диктатуру, із чіткою соціальною стратифікацією на сильних і слабких, де перші репресують і тероризують останніх. Коло насильства замикається, а насильство і травма стають усеприсущими. Жертва стає позбавленою і свого статусу, і справедливості, і шансу інтегрувати травму. Єдине, що їй поки лишається, — покинути групу.

V

«Усі мої тривожні дзвіночки» Євгенії Бабенко, серед іншого, є романом-травмою, де травматичний досвід розбещення нашаровується на суспільну парадигму насильства, котре потурає кривдникам і недовірливо ставиться до жертв. У такому випадку шлях травмованої людини неспівмірно ускладнюється: спершу вона має ожертвити себе, протиставити свою історію загальному дискурсові, бо лишень домігшись статусу жертви, вона може вповні дійти до інтеграції травми.

Центром роману стає історія Христини, юної студентки, котра восьмирічною дитиною пережила травматичний досвід розбещення власним дядьком Андрієм: попри часову дистанцію, травматичний епізод лишається неінтегрованим і продовжує домінувати над її еґо-оповіддю. Травма Христини має три виміри: окрім власне розбещення, другий вимір пов'язаний із суспільною парадигмою насильства, передусім сексуального, щодо жінок, охарактеризованого применшенням значення, поблажливостю до кривдників та подекуди звинуваченням жертви, про що дівчина розмірковує наприкінці: «Я розумію дівчат, які роками нічого не розповідають, бо такі коментарі нас лякають. Саме цього ми боїмося — нам не повірять, нас засудять, нас зацькують. Я знаю, що злочинця неможливо спровокувати. Що алкоголь, сукня чи час доби не мають ніякого значення» (Бабенко, 2024, с. 121). Третім виміром є кровна спорідненість із кривдником: Христи-

на чітко усвідомлює біль, який історія нанесе їй близьким, тому обирає замовчувати власну травму, що одночасно стає причиною дистанціювання та ніяковості між ними, нездатності формувати близькі стосунки, відтак — соціальної ізоляції.

Переїзд Христини до Києва та життя в столиці маркований як точка біфуркації: дівчина потрапляє у простір без жодних зв'язків із її травмою і намагається реалізуватися як звичайна дівчина: знаходить друзів, романтичний інтерес, одночасно вчиться і працює. Внутрішній конфлікт прагнення до інтеграції травми та до соціального конформізму перебуває переважно в застої, однак отримує новий виток із запрошенням на весілля дядька Андрія. Прагнення Христини відмежуватися від власної травми набуває самогубчого забарвлення і завершується досвідом виходу з власного тіла, коли вона, під впливом наркотичних речовин, стикається з травматичним досвідом із позиції спостерігача. Цей епізод змушує дівчину усвідомити, що існуюча домінантна парадигма насилля нездатна зарадити, вона позбавлена справедливості й самого статусу жертви, тому вона починає шукати їй альтернативу. За підтримки психотерапевта Андрія та найкращої подруги Аліни вона приходить до нової парадигми насилля, де кривдник має понести відповідальність, а жертва — отримати допомогу від суспільства.

Внутрішнє зіткнення двох парадигм насильства відбувається всередині Христини на весіллі Андрія. Хоча вона впевненіша в собі й займає агресивнішу позицію, невербально даючи дядькові знаки своєї зневаги, дівчина досі вагається проговорити свою травму, але зрештою заявляє про неї привселюдно під час привітань молодят. Попри страх реакції на трансгресивний акт, вона отримує беззаперечну підтримку з боку своєї сім'ї та близьких, а також каєття з боку дядька, котрий повністю приймає осуд та готовий понести відповідальність за травмування племінниці. Отримавши свій статус жертви травми, Христина інтегрує цей травматичний досвід у свою еґо-оповідь, нарешті маючи змогу почати забувати його як всякий спогад і жити поза його всеприсутнім впливом.

У страхові Христини відкритися можна побачити токсичний вплив попередньої парадигми насильства, котрий примушує жертв до замовчування своєї травми, без підтримки та визнання свого статусу, заради конформізму та підтримки нормативної поведінки. Хоча їй особисто щастить, що близьке оточення стає на її бік, тим самим демонструючи готовність

до зміни парадигми, Христина зазначає, що суспільство загалом поки дотримується попередньої парадигми насилля, де жертви насилля страждають і від власне насильства, і від його замовчування, із мінімальними шансами на інтеграцію травми. Хоча окремі прошарки українського суспільства демонструють прихильність до зміни парадигми насилля, її остаточна реформа ще попереду.

VI

«Хазяїн» Маркіяна Камиша, попри формальну жанрову приналежність до кримінальних трилерів, має за другорядну фабулу травматичний досвід цькування на тлі дорослішання в Україні кінця 1990-х — початку 2000-х, де цей неінтегрований досвід продовжує впливати на жертву та на її ставлення до себе та до сприйняття парадигми насильства.

Протагоністом у тексті виступає 29-річний Вадим, якого залучають до розслідування незаконного вирубування та розкрадання поліських лісів. Вадим замовчує травми дитинства, котрі тісно пов'язані з соціальною парадигмою насильства в Україні на перетині тисячоліть. Той час для хлопчика позначений несвідомим протистоянням, з одного боку, насильством як інструментом панування, маркованим буремними дев'яностими та розгулом злочинності, — уже в передшкільному віці Вадим уперше стикається з трупом розстріляного начальника її матері — та насильством як захисним інструментом, найбільше через вплив мультсеріалу «Вольтрон», у якому цінувалися справедливість, захист слабших, командна робота та внесок усіх її учасників. Надихнувшись серіалом, він із іншими хлопчиками формують команду левів, де Вадим отримує статус Зеленого лева, найслабшого постійного учасника.

Зіткнення двох парадигм відбувається під час конфлікту команди левів із місцевими токсикоманами. Коли один із хлопчиків отримує камінь у голову, вони вирішують стати на його захист і йдуть у закинута будинок, де збираються токсикомани. Битва між сторонами закінчується тим, що Вадим, лежачи й звиваючися від болю після удару в живіт, стає свідком того, як їхнього лідера гвалтує підліток, відтак батько лідера вбиває останнього. Батьки хлопчиків, виховані в радянській парадигмі права сильного, виявляються нездатними забезпечити справедливість та допомогти жертвам, обмежуючись тим, що замикають їх удома й намагаються відгородити від зовнішнього світу. Хлопчиків, що вже живуть у патріархальному світі,

де чоловікам не можна говорити про емоції, додатково й несвідомо примушують до замовчування власних травм. Це найбільш симптоматично у звинуваченні жертви: сім'я згвалтованого хлопчика вимушена була переїхати, від сорому, отримавши замість підтримки людське засудження.

Конфлікт боротьби парадигми насилля та справедливості продовжується в межах усього роману. Новий виток відбувається у середній школі, де вже Вадим стає безпосередньою жертвою насилля, багаторічного щоденно цькування з боку колишнього Червоного, який повністю переймає парадигму насилля. Герой фізично й морально ослабкий, аби сповідувати владу сильного, вона для нього лишається незрозумілою: «...зараз, як казав мій старий, я маю “дати сдачу”. Він часто повторював цю мантру та ніколи не пояснював суть. Всю фундаментальну значимість принципу приймати виклики, не спускати “дрібниць”, бо дрібниць не буває, якщо, звісно, хочеш лишатися рівним» (Камиш, 2024, с. 177). Це світ ієрархії, схожий на «Вивітрювання», де значимість людини вимірюється її здатністю застосовувати насилля. Вадим програє бійку й опиняється на соціальному дні, де замість підтримки отримує лишень приниження й звинувачення жертви, де фігури влади — вчителі, батьки та ін. — виявляються нездатними зарадити насиллю. Кульмінацією цькування стає згвалтування Вадима Червоним циркулем, наслідуючи травматичний епізод із їхнього дитинства, але де один стає на бік насилля, а інший — його жертвою.

Дитячі травми насильства, цькування та згвалтування переслідують Вадима в дорослому віці через ідею рівності. У соцмережах, у нічному клубі, серед київської еліти, у барі на поліських болотах — усюди чоловік прагне бути включеним, визнаним за свого. Кожне слово у свій бік він аналізує через парадигму насилля, бунтуючи не стільки через неї, скільки через страх знову опинитися на соціальному дні ієрархії. Альтернативою цьому є персонажка Соля, котра наймає його для свого розслідування. Вона втілює майже забуту парадигму справедливості, де кропітка праця та самопожертва надається до витворення невідчужуваного права на самоповагу та самооцінку, а рівність між людьми визначається не ієрархією, а е засадничою.

Убивство Соні в межах розслідування остаточно руйнують віру Вадима в парадигму справедливості. Він остаточно приймає право сильного як світоглядне, і його подальший шлях помсти обмежений прагненням не зруй-

нувати ієрархію, а скинути людей на її вершині. Після завершення періоду втечі, він повертається й проводить розслідування з майже маніакальним прагненням до конфлікту, ризикуючи та завдаючи кривди за всякої нагоди, зокрема убиваючи підлеглого Хазяїна Адідаса. Кульмінацією Вадимового прагнення до помсти стає штурм маєтку Хазяїна, заради якого чоловік влаштовує масштабну лісову пожежу, проте яке залишається нереалізованим: Хазяїн вже покинув будинок. Бунт проти вершини ієрархії лишається нездійсненим, а Вадим — в полоні власної травми, вийшовши з в'язниці конформістом, звикнувшись з ідеєю, що він «нічого не може зделать» (Камиш, 2024, с. 381).

«Хазяїн» Маркіяна Камиша фіксує чіткий взаємозв'язок між парадигмою насилля, травмою та способами інтеграції цієї травми. Текст означений вічним проговоренням травматичних досвідів Вадима, котрі, існуючи в межах права сильного, чіткої соціальної ієрархії та звинувачення жертви, позбавлені можливості на інтеграцію. Оскільки травма розглядається, серед іншого, як соціальний феномен, визнання суспільством статусу жертви має поєднуватися з підтримкою та забезпеченням справедливості, не звинуваченням та замовчуванням. У світі Вадима це вимагає насамперед зміни соціальної парадигми насилля; оскільки цього не відбувається, його травма лишається неінтегрованою. Право сильного досі існує, зокрема й через нього.

VII

Не претендуючи на повноцінне висвітлення соціальної парадигми насилля в українській літературі, — подібне дослідження, як замислювала його собі Соломія Павличко, вимагає розміру наукової дисертації — все ж стаття дає змогу зробити певні висновки. Соціальна парадигма в сучасному українському суспільстві перебуває в точці зламу, де попередня парадигма, сформована під впливом колоніальних та токсичних патріархальних моделей, демонструє все меншу придатність, особливо стосовно жертв не в значенні пейоративу, а в значенні тих, хто потребує допомоги, відновлення справедливості замість звинувачення жертви, визнання травми як наслідку насилля, а не влади, а також суспільного визнання права жертви на оповідність травматичного досвіду та підтримки на шляху до його інтеграції. Водночас треба констатувати, що нова парадигма поки перебуває в процесі становлення. У текстах Євгенії Бабенко, Артема Чапая та Маркіяна Камиша по-різному осмислюється цей межовий досвід, щораз демонструючи прямий зв'язок насилля та травми саме як явищ, що існують у суспільному контексті. Парадигма насилля багато в чому визначає не лише можливість травми, але й подальшу її інтеграцію. Допоки соціум не нормалізує насилля як крайній інструмент влади замість інструменту сили, подолання травми лишатиметься виключенням, а не правилом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабенко Є. Усі мої тривожні дзвіночки. Харків : Vivat, 2024. 128 с.
2. Камиш М. Хазяїн. Київ : Фоліо, 2024. 384 с.
3. М. де Лоне. Macht, Gewalt. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Т. 3. Видання третє. Київ : Дух і літера, 2023. 328 с.
4. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Основи, 2002. 679 с.
5. Прокопенко І. Теоретичні аспекти студій травми (термінологія, проблематичні моменти та схема розбору): спроба аналізу. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2024. Вип. 24. С. 91–98. URL: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2024.24.9>
6. Чапай А. Вивітрювання. Чернівці : Книги — XXI, 2021. 176 с.
7. Ardent H. On Violence. Hancourt, Brace & Company, 1970. 106 p.
8. Caruth Cathy. Trauma: Explorations in Memory. Johns Hopkins University Press, 1995. 277 p.
9. Caruth Cathy. Unclaimed Experience: Trauma, narrative, and history. Johns Hopkins University Press, 1996. 167 p.
10. Craps Stef. Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds. Palgrave Macmillan, 2013. 170 p.
11. Gupta Arpita, Bhattacharya Prama, Ravi Priya Kumar. Revisiting the Paradigm Shift in Trauma Studies: Twenty-Five Years of Veena Das' 'Our Work to Cry: Your Work to Listen'. *Journal of the Anthropological Survey of India*. 2019. 68(1). Pp. 70–84. URL: <https://doi.org/10.1177/2277436X19844898>
12. Hinrichsen Lisa. Trauma Studies and the Literature of the U.S. South. *Literature Compass*. 2013. Vol. 10. Issue 8. Pp. 605–617. <https://doi.org/10.1111/lic3.12079>
13. Kiyimba Nikki, Buxton Christina, Shuttleworth Jo, Pathe Emily. *Discourses of Psychological Trauma*. Palgrave Macmillan Cham, 2022.

14. Koch, Ulrich. Between Social Criticism and Epistemological Critique: Critical Theory and the Normalization of Trauma. *Languages of Trauma: History, Memory, and Media*. (Ed.) Peter Leese, Jason Crouthamel and Julia Barbara Köhne, Toronto: University of Toronto Press, 2021. URL: <https://doi.org/10.3138/9781487539405-013>
15. Lewis-Fernandez Roberto, Kleinman Arthur. (1994). Culture, Personality and Psychopathology. *Journal of Abnormal Psychology*, 103(1), 67–71.
16. Nurten Gunduz, Tzu Yu Allison Lin, Mehmet Sincar. (2023). Feminine Narrative, Trauma and Cultural Theory. *US-China Education Review B*, Sep.-Oct. 2023. Vol. 13, No 5, 278–286. URL: <https://doi.org/10.17265/2161-6248/2023.05.002>
17. Pividori Cristina. [Review of Contemporary Trauma Narratives. Liminality and the Ethics of Form, by S. Onega & J.-M. Ganteau]. *Atlantis*. 2016. Vol. 38(2). Pp. 241–247. <http://www.jstor.org/stable/26330857>
18. Sitauze Sherie. Trauma theory and its inability to encompass the experiences of the non-western postcolonial subject. URL: https://www.academia.edu/44295180/Trauma_theory_and_its_inability_to_encompass_the_experiences_of_the_non-western_postcolonial_subject
19. Suarez Eliana. Trauma in Global Contexts: Integrating local practices and socio-cultural meanings into new explanatory frameworks of trauma. *International Social Work*. 2016. Vol. 59 Issue 1. URL: <https://doi.org/10.1177/0020872813503859>
20. van der Kolk Bessel, van der Hart Onno (1991). The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. *American Imago*. 1991. Vol. 48(4). Pp. 425–454. URL: https://www.researchgate.net/publication/304347531_The_intrusive_past_The_flexibility_of_memory_and_the_engraving_of_trauma
21. Wertheimer Eric, Casper Monica J. Within trauma: An introduction. In *Critical Trauma Studies: Understanding Violence, Conflict and Memory in Everyday Life*. New York University Press, 2016. Pp. 1–16.
22. American Psychiatric Association: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition. Arlington, VA, American Psychiatric Association, 2013. 992 p.

REFERENCES

1. Arendt, Hannah (1970). On Violence. Hancourt, Brace & Company.
2. Babenko, Yevheniia (2024). Usi moi tryvoznyi dzvinochky [All My Anxious Bells]. Vivat [in Ukrainian].
3. de Launay, Marc. (2023). Macht, Gewalt. Yevropeyskyi slovnyk filosofii: Leksykon neperekladnosti. Tom tretii. Vydannia tretie. Dukh i litera [in Ukrainian].
4. Caruth, Cathy (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press.
5. Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
6. Chapai, Artem (2021). *Vyvitriuvannia [Erosion]*. Knyhy — XXI [in Ukrainian].
7. Craps, Stef (2013). Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds. Palgrave Macmillan.
8. Gupta, Arpita, Bhattacharya Prama, & Ravi Priya Kumar (2019). Revisiting the Paradigm Shift in Trauma Studies: Twenty-Five Years of Veena Das' 'Our Work to Cry:Your Work to Listen'. *Journal of the Anthropological Survey of India* 68(1) 70–84. <https://doi.org/10.1177/2277436X19844898>
9. Hinrichsen, Lisa (2013). Trauma Studies and the Literature of the U.S. South. *Literature Compass*, 10, 605617. <https://doi.org/10.1111/lic3.12079>
10. Kamysh, Markiiian (2024). Khaziain [Boss]. Folio [in Ukrainian].
11. Kiyimba, Nikki, Buxton Christina, Shuttleworth Jo, Pathe Emily (2022). *Discourses of Psychological Trauma*. Palgrave Macmillan Cham.
12. Koch, Ulrich (2021). Between Social Criticism and Epistemological Critique: Critical Theory and the Normalization of Trauma. *Languages of Trauma: History, Memory, and Media*, (ed) Peter Leese, Jason Crouthamel and Julia Barbara Köhne, Toronto: University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781487539405-013>
13. Lewis-Fernandez, Roberto, & Kleinman, Arthur (1994). Culture, Personality and Psychopathology. *Journal of Abnormal Psychology*, 103(1), 67–71.
14. Nurten, Gunduz, Tzu Yu Allison Lin, & Mehmet Sincar (2023). Feminine Narrative, Trauma and Cultural Theory. *US-China Education Review B*, Sep.-Oct, 2023, Vol. 13, No 5, 278–286. <https://doi.org/10.17265/2161-6248/2023.05.002>

15. Pavlychko, Solomiia (2002). Teoriia literatury [Theory of Literature]. Osnovy [in Ukrainian].
16. Pivodori, Cristina (2016). [Review of Contemporary Trauma Narratives. Liminality and the Ethics of Form, by S. Onega & J.-M. Ganteau]. *Atlantis*, 38(2), 241–247.
<http://www.jstor.org/stable/26330857>
17. Prokopenko, Ivan. (2024). Teoretychni aspekty studii travmy (terminolohiia, problematychni momenty ta skhema rozboru): sprobna analizu [Theoretical Aspects of Trauma Studies (terminology, problematic issues and analytical framework): an attempt at analysis]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii / Literary Process: Methodology, Names, Trends*, 24, 91–98 [in Ukrainian].
<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2024.24.9>
18. Sitauze, Sherie (2020). Trauma theory and its inability to encompass the experiences of the non-western postcolonial subject.
https://www.academia.edu/44295180/Trauma_theory_and_its_inability_to_encompass_the_experiences_of_the_non_western_postcolonial_subject
19. Suarez, Eliana (2016). Trauma in Global Contexts: Integrating local practices and socio-cultural meanings into new explanatory frameworks of trauma. *International Social Work*, Volume 59, Issue 1, January 2016.
<https://doi.org/10.1177/0020872813503859>
20. van der Kolk Bessel, van der Hart Onno (1991). The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. *American Imago*, 48(4), 425–454.
https://www.researchgate.net/publication/304347531_The_intrusive_past_The_flexibility_of_memory_and_the_engraving_of_trauma
21. Wertheimer, Eric, Casper Monica J (2016). Within Trauma: An introduction. In *Critical Trauma Studies: Understanding Violence, Conflict and Memory in Everyday Life*. New York University Press.
22. American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Fifth Edition. Arlington, VA, American Psychiatric Association.

Ivan Prokopenko.

Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)
<https://orcid.org/0009-0009-3220-4482>
 e-mail: i.prokopenko182@gmail.com

**SOCIAL PARADIGM OF VIOLENCE AND TRAUMA AS SOCIAL PHENOMENA
 IN CONTEMPORARY UKRAINIAN LITERATURE**

Contemporary Ukrainian literature continues to reflect, document, and interpret the fundamental shifts changes that have taken place in Ukrainian society over the past decade or so. This turning point has led to a need to re-examine the cultural frameworks upon which Ukrainian society is built, including the paradigm of violence, which has proven incapable of responding to contemporary societal demands. At the same time, the concept of trauma is becoming increasingly prevalent, as Ukrainian literary studies increasingly draw on international research in trauma studies, yet encounter a lack of coherence in theoretical developments. There is a need to clarify the importance of narrative for trauma as a term and to establish the connection between violence and trauma, which form the basis of this study.

The aim of this article is, firstly, to attempt to systematise the central concept of trauma studies — trauma — by emphasising its narrative aspect and giving it a social dimension, and secondly, to analyse the interconnection between the paradigms of violence and trauma as social phenomena in contemporary Ukrainian literature based on three novels: Artem Chapay's "Erosion", Yevheniia Babenko's "All My Anxious Bells" and Markiyam Kamysh's "Boss".

The article, comprised of seven sections including the conclusions, can be broadly divided into theoretical and practical parts. Within the theoretical section of the article, a new definition of trauma was proposed as a striking emotional component of the human ego-narrative. This definition emerges as an attempt to reconcile centripetal oppositions within the field of trauma studies, based on five fundamental theses: 1) shifting the focus from the traumatic event to the trauma bearer's perception of it. 2) the emphasis is placed on the importance of memory in a person's life. 3) the emotional factor is recognised and highlighted. 4) the traumatic event is stripped of its uniqueness, yet remains extraordinary. 5) the definition of trauma involves conceptualising it through the category of narrative. The researcher considers that narrativization is a key characteristic for the integration of trauma, which otherwise remains in a state defined as eternal retelling.

In the practical section of the article, an analysis was conducted of the relationship between the paradigm of violence and trauma, based on the above-mentioned novels. The researcher established that trauma is a consequence of the instrumentalisation of violence, which involves not just exercising power, but dominating the victim. The previous paradigm of violence not only affirms the right of force and social hierarchy, where the perpetrator is strong and the victim is weak. At the same time, the victim is deprived of their status as a victim, of equality, and of the right to receive support, and is also forced to remain silent about their own experience for the sake of conformity. Integration, however, is only possible through speaking out about the trauma, which means, first and foremost, transgressing existing social norms. Without at least some degree of social support, speaking out cannot become a narrative; consequently, overcoming the consequences of trauma requires social recognition of the victim as such and a certain restoration of justice. Ukrainian society currently finds itself in a transitional state, where the influence of the old paradigm persists, as the new paradigm of violence is still in the process of taking shape. Ukrainian society currently finds itself in a transitional state, where the influence of the old paradigm persists, as the new paradigm of violence is still in the process of taking shape. The analysed texts represent a state of liminality, where a paradigm shift — and consequently the integration of trauma — depends primarily on social circumstances and the circle of support.

Keywords: violence, trauma, contemporary Ukrainian literature.

Стаття надійшла до друку 17.02.2026.

Прийнято до друку 05.05.2026.

Michał Pejasz,

Uniwersytet Gdański (Gdańsk, Rzeczpospolita Polska)

<https://orcid.org/0009-0008-0231-4915>
e-mail: michal.pejasz@phdstud.ug.edu.pl

KOBIETA W JĘZYKOWYM OBRAZIE ŚWIATA SERBSKICH PIEŚNI HAJDUCKICH

Głównym problemem niniejszej pracy jest archetyp kobiety w serbskich pieśniach hajduckich. Tradycyjnie te pieśni epickie kojarzone są z postaciami męskimi, będące emanacją patriarchalnej, wojowniczej subkultury hajduckiej. Interesującą autora kwestią jest jak w jej obrębie przedstawiana jest kobieta – jakie cechy reprezentuje, gdzie umiejscowiona jest w zbiorowych wyobrażeniach ludu, w jakiej relacji znajduje się względem bohaterów męskich. Temat ten autor uznał za istotny, ze względu na rosnące znaczenie badań z zakresu gender studies oraz podkreślanie marginalizowanej w tradycyjnych badaniach, narracji feministycznych w zakresie serbskiej kultury tradycyjnej. Przyjęta dla pracy badawczej metodologia zakłada analizę wybranych tekstów serbskich pieśni hajduckich pod kątem wątków kobiecych. Do klasyfikacji i interpretacji pozyskanych wyników została wykorzystana przede wszystkim dwie podstawowe metody. Pierwsza z nich to forma badań nad pieśniarstwem ludowym polegająca na wyodrębnianiu tzw. „mask” bohaterów epickich, zaczerpnięta z prac prof. Boška Suvajdžicia. Drugą natomiast stanowi metoda zapoczątkowana przez polskich badaczy szkoły lubelskiej, analiza tzw. Językowego Obrazu Świata, opierająca się na badaniach chociażby Jerzego Bartmińskiego, Renaty Grzegorzycowej czy Janusza Anusiewicza. Badanie wykazało znaczną binarność figur kobiecych w analizowanych pieśniach. Przypadały one albo pozytywnemu wartościowaniu moralnemu, jeśli wpisywały się w patriarchalny model kultury, wspierając męskiego bohatera, tudzież negatywny, jeśli dokonywały w jego obrębie transgresji, niejednokrotnie podążając za własnymi pragnieniami. Przyjęty model wynika przy tym z charakterystyki ludowej kultury serbskiej w omawianym okresie. Autor niniejszego tekstu wskazuje na fakt, iż obrany kierunek badań, wydaje się być niezwykle perspektywiczny w świetle coraz wyraźniejszego zwrotu feministycznego oraz poszukiwania nowych form interpretacyjnych, w obrębie badań nad tradycyjną kulturą serbską czy słowiańską w ogóle. Potencjał prezentuje chociażby możliwość analizy porównawczej podobnych wątków w różnych tradycjach słowiańskich.

Słowa kluczowe: folklor, kobieta, pieśni epickie, językowy obraz świata, Serbia, hajducy.

Krąg kultury serbskiej przez wieki, a w pewnych aspektach i po dzień dzisiejszy, zdominowany był przez model i narrację patriarchalną — androcentryczną. Przez dawną słowiańską strukturę społeczną zadrugi, przez wiele lat dziejów narodowowyzwoleńczej walki, aż po ironiczne uwagi Slavoja Žižka dotyczące przemocy wobec kobiet (kunc, 2009, 00:31) — aspektów, przyczyn i skutków tego stanu rzeczy jest wiele. Božidar Jezernik wspomina o izolacji geograficznej i czymś co można by dzisiaj określić jako zbiorową traumę narodu, zmuszonego do ciągłej walki o swoje przetrwanie (Jezernik 2013, s. 111–113). Świadczenia podrzędnej roli kobiety w dawnej społeczności serbskiej dają też liczni podróżnicy, między innymi dziewiętnastowieczny polski badacz Aleksander Sapieha (Sapieha 1856, s. 83–84).

Jednym z wytworów tego modelu kultury są pieśni epickie. Były to utwory wykonywane przez wędrownych pieśniarzy — głęślarzy, którzy za po-

mością dziesięciozłotkowca, w akompaniamencie instrumentu smyczkowego znanego jako gęśła, opiewali bohaterskie czyny dawnych bohaterów. Zwyczaj ten poświadczony jest na ziemiach serbskich od wieków, czego liczne świadectwa dają autorzy folklorystyczni, chociażby Vuk Stefanović Karadžić (Karadžić 1867, s. 266–271). Należy przy tym wspomnieć iż ten autor określił je jako pieśni „męskie”, w odróżnieniu od obrzędowych pieśni „żeńskich”, co jest niejako znamienne dla zagadnień niniejszej pracy. Pieśni miały określoną strukturę, w celu ułatwienia ich zapamiętywania i wykonywania, operowały specyficznymi formułami i figurami artystycznymi. Tematyka była różnaita zależnie od tzw. cyklu, to jest okresu historycznego i wydarzeń których dotyczyły. Przedmiotem badań niniejszego referatu są pieśni hajduckie — nawiązujące do okresu panowania tureckiego między XVI a XIX wiekiem. Dotyczyły one, co insynuuje nazwa cyklu, hajduków — rodzaju szlachejnych

rozbójników, toczących partyzancką walkę z tureckimi panami (Orgelbrand 1900, s. 477–478).

Boško Suvajdžić, wybitny serbski badacz literatury ludowej, wskazał iż bohaterowie epiccy w kręgu pieśni serbskich przyjmują tzw. maski. Określa on je jako zestaw reprezentatywnych cech danej postaci, które determinują jego postrzeganie w ludowej wyobraźni (Suvajdžić 2005, s. 23–28). Maską hajduka, której zagadnieniem zajmowałem się w ramach przygotowywania pracy magisterskiej przed kilkanaście laty, określić można jako sprawiedliwego, ludowego mściciela, twardo obstającego przy patriarchalnym modelu kultury i wierze prawosławnej. Jest to jedna strona medalu. Z drugiej natomiast strony, w starszych pieśniach znaleźć można cechy językowe wskazujące na rodzaj podświadomego lęku odczuwanego przez tradycyjną społeczność wiejską względem hajduków. Liczne porównania do wilków, sokołów, powiązania z przestrzenią gór i lasów, a także okrucieństwo, lekomyślność i nieokrzesanie – to drugi aspekt obrazu hajduka w serbskim pieśniarstwie. Świadczą o tym pieśni chociażby z manuskryptu znanego jako Rękopis z Erlangen, zawierającego utwory spisane w początkach wieku XVIII (Pejasz 2022, s. 80–82).

Rola kobiety w serbskiej społeczności ludowej omawianego okresu była determinowana patriarchalnym modelem kultury. W specyfice serbskiej, jego wypadkową jest silnie zakorzeniony model kultury wojowniczej, wiodąca rola religii prawosławnej, oraz konieczność zachowania ciągłości tej tradycji wobec niesprzyjających kolei historii, wówczas okupacji tureckiej (Gil 2018, s. 57–59). Kobieta była przede wszystkim, matką i żoną, mającą zapewnić tej witalnej tkance narodu przetrwanie. Sfery tego co męskie i co żeńskie były wyraźnie od siebie oddzielone, a kobiety spod władzy ojcowskiej trafiały bezpośrednio pod męzowską (Papić 2021). Podobnie jak w przypadku ról zarezerwowanych dla mężczyzn, transgresje od przyjętych wzorców kulturowych stanowiły przyczynę dla społecznego napiętnowania, lub nawet surowej kary. Również kobiece nieposłuszeństwo wobec męża lub ojca było bezlitośnie rugowane (Jezernik 2013, s. 112). Szerszy wgląd w życie kobiet wiejskich społeczności Bałkanów zachodnich zapewnia chociażby książka Any Papić „Tragom narodne baštine” z 2017 roku.

Gdzie więc znajduje się kobieta w relacji z wybitnie męską społecznością wojowników, mogącą budzić skojarzenia z dawnymi, indoeuropejskimi stowarzyszeniami młodych wojowników znanymi jako *Kóryos (Mallory 2006, s. 77–98).

Odpowiedź na to pytanie znaleźć można w samych pieśniach. Przedtem należy jednak powiedzieć parę słów o przyjętej perspektywie jego

poszukiwania — Językowym Obrazie Świata (w skrócie JOŚ). Teoria, wywodząca się z poniekąd z uwspółcześnionej myśli herderowskiej, zakłada korelację pomiędzy wytworem folkloru, w tym wypadku pieśniarstwa ludowego, a mentalnością i kulturą duchową danego narodu. Koncepcje istniejące w świadomości zbiorowej, w ramach kodów kulturowych społeczności tradycyjnej, znajdują swoją emanację w modelach i archetypach zastosowanych w utworach kultury ludowej (Anuškiewicz 2000, s. 20–21). Profesor Renata Grzegorzyczkova określiła ją jako „strukturę pojęciową utrwaloną (zakrzeplą) w systemie danego języka, a więc jego właściwościach gramatycznych i leksykalnych (znaczenie wyrazów i ich łączliwości), realizującą się, jak wszystko w języku, za pomocą tekstów (wypowiedzi)” (Grzegorzyczkova 1999, s. 41). Badania w tym zakresie na gruncie polskim prowadził między innymi prof. Jerzy Bartmiński.

Przechodząc do właściwej analizy pieśni i przedstawionych w nich kobiecych archetypów, począć należy od modelu, który w myśli Suvajdžića określilibyśmy jako „maskę matki”.

Przykład tego modelu znaleźć można w pieśni Predrag i Nenad (Wikisource 2022). Pojawia się tam postać matki dwóch braci, kolejno wspomnianych Predraga i Nenada. Młodszy z nich nie jest świadomy istnienia drugiego, który odszedł w góry by dołączyć do hajduków gdy pierwszy był jeszcze małym dzieckiem. Zwraca się on z wyrzutem do matki:

“”Da mi nije od ljudi sramote,
"Da mi nije od Boga greote,
«Ne bi rek'o, da si moja majka:
«Zašt' mi nisi braca porodila,
«Jali braca, jali milu seju?»
To jest:
“Gdyby nie wstyd przed ludźmi
Gdyby nie grzech przed Bogiem
Nie powiedziałbym żeś moja matka
Czemuś mi brata nie urodziła
Albo brata, albo siostrę miłą?”

Wartość kobiety w tym tekście nie jest mierzona jakością wychowania synów (o której, jak i o ojcu wiemy niewiele), lecz liczbą posiadanego potomstwa. Nenad jako przedstawiciel tradycyjnej kultury, zarzuca matce iż nie zatroszczyła się odpowiednio o przetrwanie rodziny, w której to ilość dzieci determinuje zdolność przetrwania i pozycję społeczną. Figurę matki znaleźć można także chociażby w pieśni Smrt Senjanina Iva (Wikisource 2020). Motyw kobiety jako rodzicielki bohatera/hajduka znaleźć można też w pieśni z rejonu Czarnogóry, Osveta Braće Ivovića (Дучић 2017, s. 297):

„O turčine, crni ti obraz bio,
Ni majka me nije udarala
Koja me je mljekom dojila
I junačkim opasala pasom“
To jest:
„O Turku, hańba na ciebie,
Ni matka mnie nie biła,
Która mnie mlekiem karmiła (piersią)
I junackim pasem opasała“.

Ciekawym modelem, szczególnie napiętnowanym w kulturze tradycyjnej, jest „maska niewiernej żony/narzeczonej”. Przytoczyć należy tu następujący fragment z pieśni Nevjera ljube Novakovića Gruje (Wikisource 2021). Zaznaczyć przy tym należy, iż niniejszy tekst pochodzi ze zbioru znanego jako Rękopis z Erlangen (Erlangenski rukopis). Jest to jeden z najstarszych, nieredagowanych przez dziewiętnastowiecznych zbieraczy tekstów pieśniarstwa serbskiego zbiorów, tym samym daje jedno z najczystszych świadectw ludowego wyobrażenia w ramach JOŠ (Pejasz 2022, s. 74), (Милисавац 1984, s. 191).

Evo spava Grujo pod šatorom,
hod[']te te mu savežite ruke,
volim ljubiti Turčina tri,
nego ajduka po gori zelenoj.
To jest:
„Oto śpi Grujo pod namiotem,
Chodźcie zwiążcie mu ręce,
Wolę całować/miłować trzech Turków,
Niż hajduka na zielonej górze”

Są to słowa niejakiej Anđeliji, która wydaje swego ukochanego, Gruję Novakovicia, Turkom. Nie do końca są jasne jej motywacje, samo przez się należy rozumieć iż przypada ona figurze ambitnej, niewiernej kochanki która zdradza swego męża/ukochanego dla osiągnięcia własnych celów. Motyw ten znaleźć można również w pieśni junackiej Ženidba kralja Vukašina (Wikisource 2022). Fortel ten nie udaje się, a w ramach, w rozumieniu tego modelu kulturowego, sprawiedliwej kary, kobieta zostaje przez Gruję natarta prochem i podpalona. Kara jest w ludowym rozumieniu właściwa — zdradziła ona bowiem nie tylko swego męża, tym samym porywając się na patriarchalny model społeczeństwa, ale również sprawę „narodową” — stając po stronie tureckiego najeźdźcy.

Ciekawą postacią którą także należy wspomnieć omawiając niniejsze zagadnienia, jest turecka wdowa, pojawiająca się w pieśni Novak i Radivoj prodaju Grujicu. Młody Grujica, syn hajduka Novaka, zostaje sprzedany tureckiej wdowie, aby ci mogli nabyć „tytoń i wino”. Sprawa nie jest jednak naganą moralnie, bo jak zaznacza Novak: „niech

ucieka kiedy mu przyjdzie ochota”. Turecka wdowa, Džaferbegovica, to znaczy po niej jakim Džafer Begu, (jej imię nie jest wspomniane, jej tożsamość determinuje jej zmarły mąż), odziewa bogato Grujicę i dobrze go karmi. Zdaniem badaczki tematyki kobiet w tradycji Słowian południowych, Ivany Odży, w ludowym postrzeganiu postaci wdowy kluczowa jest jej tęsknota za mężczyzną (Odża 2016, s. 200–201). Grujica zdaje się tą lukę wypełniać, a jego dobre traktowanie i usłużność wysoko urodzonej wdowy, wpisuje się zarówno w przyjętą podrzędną rolę kobiety, jak i stanowi symboliczne zwycięstwo Serbów nad żywiołem Tureckim, którego symbolem (wręcz uprzedmiotowionym atrybutem) jest owa kobieta. Jak pisał Maciej Duda, przyjęta w tym modelu kulturowym fallogocentryczność, buduje system znaczeniowy, i dalej system wartości, za pomocą perspektywy męskiej (Duda 2013, s. 208–209). Kobięta cielesności i seksualność nie jest podmiotowa, jest przedmiotem, wykorzystywanym jako męskie pole bitwy, umożliwiające okazywanie dominacji jednej strony nad drugą.

Wdowa, przez swoją częściowo niezależną pozycję, często ma charakter postaci negatywnej, wymykającej się patriarchalnym schematom społecznym. Świadczy o tym pieśń epicka „Bula udovica nastrada z bog svoga sina” ze zbioru z Erlangen, niebędącą pieśnią hajducką, ale dającą wgląd w pewne utarte w języku pieśni modele (Wikisource, 2019). Rzeczona wdowa, błaga tureckiego paszę by ten powiesił jej syna, jako iż ze względu na niego nie może ponownie wyjść za mąż. W obronie młodzieńca, Bekira, stają jego siostry, które proponują różne dary w zamian za oszczędzenie brata. Turecki dostojnik ostatecznie przystaje na ich prośbę, a wdowę zamyka na trzy dni w wieży z grupą niezamężnych janczarów. Kara skutkuje śmiercią kobiety. Zdaje się mieć ona charakter symboliczny, wobec przytoczonych wcześniej obserwacji na temat samotności archetypicznej wdowy. Będąc bardziej dosłownym, własny apetyt seksualny przedkłada nad życie swojego syna, co w opisanych ramach kulturowych, stanowi dwie transgresje — kobiety kierowanej własną cielesnością, oraz kobiety stawiającej siebie nad mężczyzną. W ludowym rozumieniu rzeczywistości, pragnienie kobiety staje bezpośrednio przyczyną jej zguby.

Poprzedni akapit wprowadził kolejny częsty lejt-motyw hajduckich pieśni epickich — miłosierną, oddaną bratu siostrę. Podobnie jak we wspomnianym tekście, również siostra niejakiego Radovana gotowa jest do poświęcenia, mianowicie by rozdrzeć swoją drogą jedwabną koszulę by opatrzyć rany brata. Jest to kanwa liryczno-epickiej pieśni „Гора Романија проклиње Старину Новака” również pochodząca z rękopisu z Erlangen (Wiki-

source, 2021). Można się spierać co to samej przynależności pieśni do cyklu hajduckiego, niemniej wspomniany bohater Starina Novak tradycyjnie jest z tymi właśnie utworami kojarzony. Co warte odnotowania, siostra umierającego junaka została wymieniona z imienia — nadaje to jej podmiotowości, oraz nobilituje, w kontekście jej pożądanego kulturowo relacji z bratem.

W pieśni „Ropstvo Janković Stojana” pojawia się wspomniany już motyw matki junaka, która oplakuje swojego syna wziętego do niewoli tureckiej (Prelepapoezija.com, 2014). Co znaczące, to nie ona, lecz właśnie siostra Stojana rozpoznaje brata, gdy temu udaje się powrócić po ucieczce. Młoda żona Stojana, po latach oczekiwania na męża, zostaje ponownie zaręczona, jednak gdy zdaje sobie sprawę z jego powrotu, jej miejsce u boku narzeczonego zajmuje stojanowa siostra. Staje się ona wobec tego formą zadośćuczynienia, nie z własnej woli, lecz zgodnie z tekstem utworu jest ona przez brata „darowana”. Jednakże, w kulturowej percepcji, sytuacja ta jest dobrym rozwiązaniem, gdyż przedwczesne rozrywanie więzów małżeńskich sprowadzało na rodzinę (a właściwie jej męskich przedstawicieli) dyshonor (Миљанов Поповић, 2015, s. 36). Sformułowanie to insynuuje również prawo do rozporządzania losem siostry przez brata.

Nieco bardziej podmiotowym aspektem kobiet w pieśniach hajduckich jest ich funkcja profetyczna. Tego typu motywy można znaleźć w pieśniach z półwyspu dalmatyńskiego, chociażby w utworze „San gradiške devojke“ z rękopisu z Erlangen (Wikisource 2019). Jej sen, w którym dwóch

uskockich harambaszów symbolizują dwa łabędzie, jest złowróżbnym zwiastowaniem upadku miasta Gradiška. Podobnie matka uskoka Iva, bohaterka wspomnianej już pieśni „Smrt Senjanina Iva“, śni o śmierci swego syna. Opisy mają przy tym niezwykle apokaliptyczny charakter, pełen symboliki związanej ze zgubą i stratą.

Tłumaczenie tych proroczych snów religijnie umocowaną kobietą profetką, zdaje się nie odpowiadać stanowi rzeczy w serbskim prawosławiu. Badania nad tym aspektem często operują raczej w kręgu chrześcijaństwa rzymskiego (Górecka 230–231; Paszkowska 7–9). Tym samym, wątek ten zdaje się być sam w sobie intrygujący i stanowić może obiecujące pole do głębszych badań.

Podsumowując zebrane przykłady, łatwo można zauważyć iż kobiety w pieśniach hajduckich podporządkowane są ścisłemu schematowi, wynikającemu z kultury w której pieśni powstały. W obrębie językowego obrazu świata, pozytywne konotacje noszą osoby posiadające więzy krwi z hajdukiem — matka i siostra, w samych pieśniach w różnorodny sposób asystując mężczyźnie. Same jednak nie wysuwają się na pierwszy plan utworu, a ich sprawczość jest podporządkowana interesowi bohatera. Negatywne konotacje natomiast przejawiają kobiety wymykające się panującemu modelowi społeczeństwa — wdowy, kobiety majątkowe i wpływowe, w znacznej mierze muzułmanki. Pierwsze świadomie wpasowują się w ich narzucone arbitralnie role, wspierając tym bohatera, drugie natomiast dokonują ich aktywnego przekraczania, sprowadzając zgubę na siebie i centralną postać męską.

WYKAZ WYKORZYSTANYCH ŹRÓDEŁ

- Anuškiewicz J., Dąbrowska A., Fleischer M., Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej. Język a Kultura. Wrocław 2000. Tom 13. P. 11–44.
- Duda M., Polskie Bałkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, genderowym i postkolonialnym. Recepcja polska. Kraków, 2013.
- Gil D., Serbia (kultura), [w:] Szwat-Gyłybowa G. (red.), Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach XVIII-XXI wiek. Warszawa, 2019. Tom 5.
- Górecka M. Średniowieczna mistyka kobiet jako osobliwy fenomen kulturowy Europy, Roczniki Humanistyczne. 2005. Tom 53.
- Grzegorzczkova R. Pojęcie językowego obrazu świata, [w:] Językowy obraz świata, (red.) J. Bartmińskiego. Lublin, 1999.
- Jezernik B. Dzika Europa; Bałkany w oczach zachodnich podróżników. Kraków, 2013.
- Mallory J. P. Indo-European Warfare. *Journal of Conflict Archaeology*. 2006. Vol.2. P. 77–89.
- Odža I. Žena u usmenoj književnosti i tradicijskoj kulturi dalmatinske zagore od Fortisa do današnjih dana. Zagreb, 2016. 309 p.
- Orgelbrand S. Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami. Warszawa, 1900. Tom VI.
- Pejasz M. Dualizm obrazu hajduka w serbskich pieśniach ludowych, [praca Mmgisterska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu]. Poznań, 2022.
- Sapieha A. Podróż po słowiańskich krajach Aleksandra księcia Sapiehy, (w latach 1802-gim i 1803-cim). Sanok, 1856.
- Suvajdžić B. Junaci i Maske: Tumačenje srpske narodne epike. Beograd, 2005.

Дучић С. Јуначке народне песме из Црне Горе, Брда и Херцеговине, Подгорица, 2017.
Милисавец Ж. Јужнословенски књижевни лексикон. Нови Сад, 1984.
Миљанов Поповић М. Примјери чојства и јунаштва [w:], "Три књижевна аманета", Podgorica 2015.

Adresy internetowe:

kunc. (2009, August 9). Geographical limit between Balkan and Central Europe [Film]. YouTube. <https://youtu.be/bwDrHqNZ9lo> [dostęp 21.04.2025].
Papić A., Lik žene u tradiciji, <https://www.svjettlorijeci.ba/lik-zene-u-tradiciji-2>, [dostęp 20.04.2025].
Paszowska T., Moc profetyczna kobiet, wystąpienie wygłoszone na XV Dniach Duchowości, Kraków 2012. https://www.kurs-biblijny.pl/wp-content/uploads/2016/12/4.moc_profetyczna.pdf, [dostęp 28.04.2025].
„Предраг и Ненад“, https://sr.wikisource.org/wiki/Предраг_и_Ненад, [dostęp 17.04.2025].
„Смрт Сењанина Ива“, https://sr.wikisource.org/wiki/Смрт_Сењанина_Ива. [dostęp 18.04.2025].
„Женидба краља Вукашина“, https://sr.wikisource.org/wiki/Женидба_краља_Вукашина, [dostęp 17.04.2025].
„Невјера љубе Новаковић Грује“, https://sr.wikisource.org/wiki/Невјера_љубе_Новаковић_Грује, [dostęp 18.04.2025].
„Новак и Радивој продају Грујицу“, https://sr.wikisource.org/wiki/Новак_и_Радивој_продају_Грујицу, [dostęp 18.04.2025].
„Була удовица настрада због свога сина“, https://sr.wikisource.org/wiki/Була_удовица_настрада_због_свога_сина, [dostęp 19.04.2025].
„Гора Романија проклиње Старину Новака“, https://sr.wikisource.org/wiki/Гора_Романија_проклиње_Старину_Новака, [dostęp 19.04.2025].
„Ropstvo Janković Stojana“, <https://www.prelepapoezija.com/ropstvo-jankovic-stojana-2>, [dostęp 20.04.2025].
„Сан Градишке дјевојке“, https://sr.wikisource.org/wiki/Сан_Градишке_дјевојке, [dostęp 21.04.2025].

Michał Pejasz,

University of Gdańsk (Gdańsk, Republic of Poland)
<https://orcid.org/0009-0008-0231-4915>
e-mail: michal.pejasz@phdstud.ug.edu.pl

WOMAN IN THE LINGUISTIC IMAGE OF THE WORLD OF SERBIAN HAYDUK SONGS

The main problem of this study is the archetype of the woman in Serbian Hayduk songs. Traditionally, these epic songs are associated with male figures, emanating from the patriarchal, warrior-oriented hayduk subculture. The author is interested in how women are portrayed within this subculture — what characteristics they represent, where they are placed in the collective imagination of the people, and their relationship to male heroes. The author considered this topic important due to the growing importance of gender studies and the emphasis on feminist narratives in Serbian traditional culture, which have been marginalized in traditional research. The research methodology adopted involves analyzing selected texts of Serbian Hajduk songs for female themes. Two primary methods were used to classify and interpret the obtained results. The first is a form of folk song research involving the isolation of so-called "masks" of epic heroes, drawn from the work of Professor Boško Suvajdžić. The second method, pioneered by Polish researchers from the Lublin School, is the analysis of the so-called Linguistic Image of the World, based on research by scholars such as Jerzy Bartmiński, Renata Grzegorzczkova, and Janusz Anusiewicz. The study revealed a significant binary nature of female figures in the analyzed songs. They were assigned either a positive moral value if they aligned with the patriarchal model of culture, supporting the male protagonist, or a negative one if they transgressed within it, often following their own desires. The adopted model stems from the characteristics of Serbian folk culture in the period under discussion. The author of this text points out that this chosen research direction seems extremely promising in light of the increasingly pronounced feminist turn and the search for new interpretative forms within studies of traditional Serbian and Slavic culture in general. The potential lies, for example, in the possibility of a comparative analysis of similar themes in various Slavic traditions.

Keywords: folklore, woman, epic songs, linguistic image of the world, Serbia, hayduks.

Стаття надійшла до друку 01.12.2025.

Прийнято до друку 05.05.2026.

**ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС:
МЕТОДОЛОГІЯ, ІМЕНА, ТЕНДЕНЦІЇ**

**LITERARY PROCESS:
METHODOLOGY, NAMES, TRENDS**

**Збірник наукових праць
(філологічні науки)**

№ 27, 2026

Науково-методичний центр видавничої діяльності
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Завідувачка НМЦ видавничої діяльності
Марія ПРЯДКО

Відповідальна за випуск
Антоніна ДАНИЛЕНКО

Над виданням працювали
Людмила ПОТРАВКА, Ольга МАРЮХНЕНКО, Людмила СТОЛІТНЯ,
Тетяна НЕСТЕРОВА, Вікторія СКРЯБІНА

Підписано до друку 18.06.2026. Формат 60x84/8.
Ум. друк. арк. 7,44. Наклад 100 пр. Зам. № 6-19.

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 8052 від 29.01.2024 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі «Інтернет» без письмового дозволу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.