

УДК 81'42:82.09

№ держреєстрації 0117U005200

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
(Університет Грінченка)

04053, Україна, м. Київ, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2;
тел. (044) 272-19-02, e-mail: kubg@kubg.edu.ua

ЗАТВЕРДЖУЮ

В.о. ректора Київського столичного
університету імені Бориса Грінченка,
голова комісії з реорганізації

Олександр ТУРУНЦЕВ

«20» 11 2024 р.



ЗВІТ

**ПРО НАУКОВО-ДОСЛІДНУ РОБОТУ
ТИПОЛОГІЯ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ У ХУДОЖНЬОМУ І
КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСАХ**

Керівники науково-дослідної
роботи
завідувач кафедри української літератури,
компаративістики і грінченкознавства,
доктор філологічних наук, професор

професор кафедри світової літератури,
кандидат філологічних наук,
професор

Олена БРОВКО

Юрій КОВБАСЕНКО

Рукопис закінчено 28.10.2024 р.

Результати цієї роботи розглянуто на вченій раді Київського
столичного університету імені Бориса Грінченка від 31.10.2024 р.

СПИСОК ВИКОНАВЦІВ

Керівник НДР

Олена БРОВКО

Керівник НДР

Юрій КОВБАСЕНКО

Відповідальні виконавці

Людмила АНІСІМОВА

Галина БІТКІВСЬКА

Наталія БЛОХІНА

Олена БОНДАРЕВА

Артур БРАЦКІ

Наталія ВІННІКОВА

Тетяна ВІРЧЕНКО

Юлія ВИШНИЦЬКА

Оксана ГАЛЬЧУК

Тетяна ДИННИЧЕНКО

Сніжана ЖИГУН

Світлана ЄВТУШЕНКО

Роман КОЗЛОВ

Ірина РУСНАК

Тетяна САВРАСОВА-В'ЮН

Тетяна ТВЕРІТІНОВА

Галина ШОВКОПЛЯС

Ілона ЧАЙКА-ЛУКОВИЧ

РЕФЕРАТ

Звіт про НДР: 148 с. (текст), 19 с. (список основних публікацій за темою), 4 (рис.).

Об'єкт дослідження: художні і літературно-критичні тексти українських і зарубіжних авторів. Опрацьовано 1109 текстів: 947 художніх текстів епіки й драматургії; 43 поетичні збірки; 119 художньо-біографічних текстів. Підготовлено до друку: 7 книг.

Предмет дослідження: теоретико-методичні засади, інтерпретаційні практики дослідження і художнього моделювання типів ідентичностей автора, персонажів, читачів у літературних і критичних текстах.

Мета роботи: виявлення типології ідентичностей у художньому і критичному дискурсах як системи визначальних маркерів для характеристики сучасного світу і впливів людини в ньому; аналіз специфіки художньої реалізації ідентичностей автора й персонажів у літературних текстах.

Методи дослідження: загальнонаукові (аналіз, синтез, узагальнення, систематизація, моделювання), культурні студії, літературна антропологія, студії пам'яті, постколоніалізм, гендерні студії, літературознавча компаративістика; біографічний метод.

Теоретичне та практичне значення результатів полягає в розробці теоретико-методологічні підходи до вивчення типів ідентичностей; визначено ейдологічні, сюжетні, наративні, поетологічні модуси художніх моделей ідентичності; розроблено типологізацію ідентичностей; проаналізовано різні типи й художні практики реалізації ідентичності автора й персонажів; окреслено кореляцію ідентичності автора й суб'єкта творчості.

Результати дослідження *впроваджено* у освітній процес Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, освітній процес закладів загальної середньої освіти України, літературно-мистецький процес. Адаптація виявлених і погоджених теоретико-методологічних підходів до потреб освітнього процесу відбулася шляхом створення підручників і посібників нового типу; корекції РНПД для докторів філософії спеціальності 035 Філологія третього (освітньо-наукового) рівня; зміни освітніх компонентів магістерських ОП "Українська мова та література", "Зарубіжна література і світова художня культура", "Літературна творчість"; створення темарію бакалаврських робіт, 70 % якого складають теми, спрямовані на дослідження типології ідентичностей; аналіз, сценічне втілення, популяризація творів із проблем аксіологічної, національної, громадянської ідентичності реалізовано в діяльності Центру компетентностей "Літературний театр" тощо.

Рекомендації щодо використання результатів роботи: іншим закладами освіти при розробці освітніх програм, робочих програм навчальних дисциплін, навчально-методичних матеріалів, електронних навчальних курсів для викладання дисциплін, пов'язаних із формуванням ідентичності, особливо під час навчання в дистанційному та змішаному форматах; реалізації фундаментальних і прикладних наукових досліджень літературознавчої проблематики; під час викладання курсів з історії української літератури, історії зарубіжної літератури, теорії літератури, методики викладання літературознавчих дисциплін, порівняльного літературознавства тощо.

Галузь застосування: освіта і наука, мистецтво.

Перспективи подальших досліджень: актуалізація міждисциплінарних студій із проблем ідентичності; оновлення канону літературної освіти як чинника збереження ідентичності і національної безпеки; наукова ревізія культурної і літературної спадщини крізь призму «своє/чуже»; дослідження імперських стратегій привласнення колоніального культурного продукту.

Ключові слова: ідентичність, типи ідентичностей, національна ідентичність, громадянська ідентичність, художній текст, критичний дискурс, літературознавство,

освіта, літературно-мистецький процес, культурні студії, антоколоніальні стратегії, аналіз, інтерпретація.

ЗМІСТ

РЕФЕРАТ	2
ВСТУП.....	5
ОСНОВНІ ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ РЕЗУЛЬТАТИ РОБОТИ.....	13
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ТЕОРІЇ І МЕТОДОЛОГІЇ АНАЛІЗУ ТИПОЛОГІЇ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ.....	13
1.1 Художня модель як базовий конструкт типологізації ідентичностей: проблеми методології.....	13
1.2 Теоретико-методологічні засади й інтерпретаційна практика студій ідентичності: сучасні виклики.....	19
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПРАКТИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ АВТОРА, ПЕРСОНАЖА, ЧИТАЧА	29
2.1 Аналіз потенціалу літературних текстів для формування національної і громадянської ідентичності в сучасній Україні (2021-2024 рр.) (Бондарева О.Є., Руснак І.Є., Бровко О.О., Ковбасенко Ю.І.).....	29
2.2 Антропологічні й гендерні художні моделі: типологія, репрезентація, проблеми ідентичності (2017-2024 рр.) (Бондарева О.Є., Башкирова О.М., Бровко О.О., Віннікова Н.М., Жигун С.В.).....	43
2.3 Аксіологічна ідентичність у міжкультурному діалозі (2017-2024 рр.) (Гальчук О.В., Бітківська Г.В., Вишницька Ю.В., Анісімова Л.В., Євтушенко С.О.)	97
2.4 Посттоталітарна і постколоніальна пам'ять: репрезентації в художній літературі травмованої ідентичності (2017-2024 рр.) (Руснак І.Є., Кобасенко Ю.І., Жигун С.В., Козлов Р.А., Вірченко Т.І., Бондарева О.Є.)	114
ВИСНОВКИ	146
СПИСОК ОСНОВНИХ ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ	149

ВСТУП

Актуальність теми зумовлена потребою вироблення методології прочитання літературних текстів та літературного процесу в цілому, доцільної в умовах глобалізованого й водночас надзвичайно роз'єданого світу, позначеному кризам ідентичностей; необхідністю формування критичного підходу до конструктивних і деструктивних способів збереження пам'яті про свою культуру, відбитих у літературі; пропозиціями практичних моделей прочитання літературних текстів, у яких буде розкрито, як особистість зберігає чи формує свою ідентичність. Становлення нового культурного простору відбувається суперечливо й непослідовно. Нерідко в цих нових умовах незалежної України виникає стара спокуса регламентувати культурну свідомість, накидаючи їй вироблені централізовані норми. Особливе значення для сучасної України має конструктивне осмислення гуманітаріями проблем ідентичності в літературному полі. Саме тут формуються і «консервативні» моделі збереження національної ідентичності, і моделі максимального включення в «чужий» / новий контекст існування. Це викликає конфлікт та протидію з боку кількох сил – як колоніально заангажованих, так і постколоніальних, космополітичних.

При тому, що термін «ідентичність» є відносно новим для гуманітарного знання (опрацьовується в індивідуальних наукових практиках з середини ХХ століття, активно входить у різні гуманітарні сфери лише на межі тисячоліть), саме зараз відбувається інтенсивне його осмислення у дискурсах філософії, історії, геополітики, художньої культури, літературознавства. Надзвичайно важливими є студії ідентичності для постколоніальних суспільств і спільнот, адже у випадку постколоніальної ситуації ідентичність мовби конструюється заново, і це вимагає переосмислення історичної ретроспективи, моделювання футурологічних проєкцій, особистісного і колективного самовизначення у системі географічних, ментальних і культурних координат. Не випадково саме

митці у таких спільнотах стають ініціаторами художніх моделей ідентичності або міркують про наслідки її деформації, розмивання, втрати, підміни, набуття псевдо-ідентичності: там, де зникає довіра до держави і політиків, митці беруть на себе функцію суспільних медіаторів.

Дискусії щодо наріжних понять нашої культурної ідентичності, розпочаті ще в 1990-х роках, так і залишилися незавершеними, а нерідко відновлюються в міру політично-ідеологічної кон'юнктури. Сьогодні, коли часто дискутуються засади історико-літературного нарративу, належало б уважніше приглянутися до подібних можливостей. Вони, зрештою, дають шанс відкрити ідентичність усередині самого предмета дослідження замість накидання готових схем, нерідко заснованих лише на міфологізованих ідеях. Ця проблема не є цілком усвідомленою в українській гуманітаристиці. Її можна осмислити, відштовхнувшись від світоглядної картини в класичних дослідженнях Ч.Тейлора «Джерела себе», Е.Д.Сміта «Національна ідентичність», есеях Е. Саїда «Думки про вигнання», К.Гайна «Два розмисли про мандри й вигнання», сучасної студії Ф. Фукуями «Ідентичність і міграція» та ін.

Дискурс ідентичності містить елементи не тільки ототожнення, а й демаркації культурних, релігійних, професійних, національних та інших категорій. Дослідження спрямоване на аналіз художніх і літературно-критичних текстів, визначення структурних рівнів ідентичності автора, персонажів, читачів; характеристику найбільш актуальних для сучасного світу типів ідентичностей – етнічну, культурну, національну, громадянську, регіональну, європейську, цивілізаційну, аксіологічну, гендерну, транскультурну, «розсіяну», «плинну», его-ідентичність та ін.

Тема передбачала комплексне аналітико-інтерпретаційне дослідження згідно з визначеною **проблематикою**:

- 1) національна ідентичність, долання перепон колоніалізму;
- 2) мистецька ідентичність як чинник письменницького самоусвідомлення;

3) аксіологічна ідентичність; громадянська ідентичність як особливий чинник громадянської активності;

4) культурна, локальна автентичність; етнічна ідентичність; проблема ідентичності еміграційного письменника;

5) гендерна ідентичність як продукт соціального конструювання;

6) проблеми кризи ідентичності в сучасній художній літературі;

7) адаптація результатів досліджень до освітніх потреб середньої та вищої школи.

Пропонована наукова тема і проблематика є давно назрілою. Вона врахована в тематиці й структурі магістерських робіт та дисертацій, що виконуються під керівництвом викладачів кафедри української літератури і компаративістики, кафедри світової літератури та зовнішніх сумісників кафедр.

Вибір теми зумовлений потребою вивчення адаптаційних та інтеграційних практик митців, які описали, проаналізували, художньо осмислили проблеми ідентичності, що може служити для створення моделей і сценаріїв позитивної культурної реконструкції та формування громадянської ідентичності в сучасній Україні.

Актуальність теми зумовлена потребою вивчати і вписувати художні тексти в сучасні світоглядні, соціокультурні, культурно-історичні, націокультурні, теоретико-методологічні системи, виділяти їхні унікальні (етно-національні) й універсальні ознаки. Враховуючи необхідність формування теоретико-методологічних підходів до осмислення типів ідентичностей автора, персонажів, читачів у мистецькому просторі української та інших європейських літератур, соціальну значущість, недостатню теоретичну розробленість проблеми та її практичне втілення, науково-дослідною кафедрою української літератури і компаративістики та кафедрою світової літератури було обрано: «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах».

Метою дослідження є виявлення типології ідентичностей у художньому і критичному дискурсах як системи визначальних маркерів для характеристики сучасного світу і впливів людини в ньому; аналіз специфіки художньої реалізації ідентичностей автора й персонажів у літературних текстах.

Завдання дослідження:

1. Розробити теоретико-методологічні підходи до вивчення проблем ідентичності в літературознавстві.
2. Проаналізувати текстові проекції ідентичностей у сучасному художньому і критичному дискурсах.
3. Дослідити літературні вектори проблеми трансформацій ідентичності особи й розмаїтих спільнот у міграційних процесах модерної й постмодерної доби.
4. Адаптувати отримані знання й результати проекту до освітніх потреб середньої освіти та гуманітарної вищої освіти.

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження полягає у поглибленні теоретико-методологічних підходів до осмислення типів ідентичностей в українській та інших європейських літературах; в інтерпретації корпусу текстів художньої літератури крізь призму теорії ідентичностей, відрефлектованих у контексті міждисциплінарних студій; у *формуванні* критичного підходу до конструктивних і деструктивних способів збереження пам'яті про свою культуру, відбитих у літературі; у *визначення* потенціалу літературних текстів для формування громадянської ідентичності в сучасній Україні.

Практичне значення результатів дослідження полягає в доведенні розроблених методичних рекомендацій до рівня практичного застосування в освітньому процесі Київського столичного університету імені Бориса Грінченка при підготовці фахівців освітніх рівнів: бакалавр, магістр, доктор філософії.

- оновлено ОПП першого (бакалаврського) рівня освіти «Українська мова та література», ОПП другого (магістерського) рівня освіти «Літературна

творчість», «Українська мова та література», та ОНП третього (доктор філософії) рівня вищої освіти «Філологія», зміст їх освітніх компонентів;

- створено і впроваджено ОПП другого (магістерського) рівня освіти «Прикладна філологія», «Зарубіжна література і світова художня культура»;

- створено і впроваджено міждисциплінарну ОНП другого (магістерського) рівня освіти «Біографістика і текстологія»

- оновлено навчально-методичні матеріали *Центру компетентностей* «Літературний театр», темарій бакалаврських і магістерських кваліфікаційних випускових *робіт*, а також *досліджень* аспірантів спеціальності 035 Філологія;

- розроблено і прочитано *курс лекцій* «Жіночі студії літератури» (90 год.) для аспірантів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України;

- підготовлено та використовуються електронні навчальні курси із врахуванням розроблених рекомендації щодо дослідження типів ідентичностей у художніх текстах, підготовки контенту та організації діяльності в ЕНК для підтримки змішаної (очної та дистанційної) моделі навчання.

Основні результати наукових досліджень пройшли апробацію на Міжнародних та Всеукраїнських конференціях, зокрема на організованих кафедрою української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (за період листопад 2018 – жовтень 2024).

Всеукраїнська наукова конференція “Національне та духовне відродження у спадщині

Бориса Грінченка”, (08.12.2017)

IX Міжнародна наукова конференція “Літературний процес: полівекторність сучасного світу (людина, рух, простір, час)” (6-7.05. 2018)

X Міжнародна наукова конференція “Літературний процес: моделі, матриці, категорії” (5-6.04. 2019)

Всеукраїнська наукова конференція XII щорічні Грінченківські читання “Борис Грінченко: людина на тлі епохи”, 05.12,2019)

Всеукраїнська наукова конференція “Борис Грінченко в літературному, культурно-освітньому та громадсько-політичному житті України” (07.12.2018)

Всеукраїнська (з міжнародною участю) наукова конференція “Літературний процес: (авто-)біографія, наратив, ідентичність” (16.10.2020)

Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю “Літературний процес: кордони толерантності” (8.10. 2021)

Всеукраїнська наукова онлайн-конференція (XV Грінченківські читання) «Біографічний наратив: текст і дискурс» (09.12.2022)

Всеукраїнська (з міжнародною участю) наукова онлайн-конференція “Літературний процес: Хаос. Апокаліптика. Біфуркації” (28.10. 2022)

Всеукраїнська (з міжнародною участю) наукова онлайн-конференція “Літературний процес: від нації колонізованої до нації-переможця” (28.05.2023)

Всеукраїнська наукова онлайн-конференція (з міжнародною участю) «Літературний процес: територія пам'яті» (26.04. 2024 р.)

Результати наукового дослідження пройшли апробацію на науково-методологічних і науково-практичних семінарах та круглих столах, організаторами яких були кафедра української літератури, компаративістики і грінченкознавства, кафедра світової літератури:

Методологічний семінар «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (грудень 2018 – жовтень 2022 р.) (модератори: Бровко О.О., Бондарева О.Є., Брацкі А.С.)

Міжнародний онлайн-колоквіум «Українсько-грузинські літературні й культурні зв'язки» спільно з Центром україністики імені Отара Баканідзе Тбіліського державного університету імені Іване Джавахішвілі(18–21.05.2021 р.) (модератори: Бітківська Г.В., Вишницька Ю.В., Гальчук О.В.);

Всеукраїнський літературознавчий круглий стіл «Світовий і український літературний процес у 3-D форматі: материк-діаспора, ретро- та перспекція, син- та діахронія». 06-07.12.2017 р.

Всеукраїнський літературознавчий круглий стіл «Проблеми ідентичності та художня література». 07.12.2018 р.

Всеукраїнський літературознавчий круглий стіл «Література та культура крізь призму ідентичності». 12.12.2019 р.

Всеукраїнський літературознавчий круглий стіл з міжнародною участю «Літературно-мистецький діалог крізь призму ідентичності». 08.12.2020 р.

Всеукраїнський літературознавчий круглий стіл з міжнародною участю «Автор і твір крізь призму ідентичності у світовій літературі: 1821 – 1921 – 2021» (модератори: Тверітінова Т.І., Шовкопляс Г.Є., Вишницька Ю.В.). 08.12.2021 р.

Всеукраїнський літературознавчий круглий стіл (з міжнародною участю) “Українська культура в контексті світової”, присвячений пам’яті ректора Київського університету імені Бориса Грінченка Віктора Огнев’юка. 07.12.2022 р.

Всеукраїнський науковий семінар “Конструювання основ національної ідентичности в українській еміграційній епіці” (в рамках Міжнародного конкурсу імені Івана Франка, Дрогобич, серпень 2024 р.).

Результати наукових досліджень реалізовано при проведенні наступних заходів для міста Києва й інших регіонів України:

- підготовлено та проведено навчальні заняття у Філологічній школі “Наші герої” для школярів України (2022, 2023, 2024 рр) (модератори: Жигун С.В., Козлов Р.А., Руснак І.Є., Блохіна Н.О., Бондарева О.Є.).

Результати наукових досліджень використовуються при літературно-мистецьких конкурсів:

- Міжнародний мультимистецький конкурс “Молода короНація” (модератор: Вірченко Т.І., Козлов Р.А.)

- “Дитяча коронація” (модератор: Вірченко Т.І.)

Підготовлено і впроваджено в освітні процес лінійку підручників із зарубіжної літератури для учнів закладів загальної середньої освіти (5, 6, 7 класи) (Ковбасенко Ю.І.)

Результати наукових досліджень за науково-дослідною темою використано при реалізації міжнародних проєктів, участі в публічних заходах з інформування європейців щодо російської агресії та культурного опору українців, боротьбі за збереженн власної ідентичності:

Грантова програма Еразмус+ Staff Training Mobility (Programme of International Credit Mobility) в Університеті Тампере, Фінляндська Республіка, 26.04.2018 – 07.05.2018; 19.03.2019 – 26.03.2019 р. (Віннікова Н.М.).

Грантова програма Erasmus+, Вроцлавський університет, 2022 р. (Бондарева О.Є.)

Грантова програма Erasmus+, Гданський університет, 2022 р. (Бондарева О.Є.)

Театральна резиденція Театрального інституту ім. Збігнєва Рашевського, Варшава, Республіка Польща, жовтень-грудень 2023 р. (Бондарева О.Є.)

Програма „Ukrainian Research Online” університету Ерфурта, Німеччина, 2023 р. (Жигун С.В.)

Український тиждень у Лейпцигу, Німеччина, листопад 2023 р.(Бровко О.О., Жигун С.В.);

Гостьова лекція “Феномен Лесі Українки як проєкт укрїнського модернізму” (Казахський національний жіночий педагогічний університет, 14.04.2021 (Блохіна Н.О.);

Грантова програма Erasmus+ staff mobility for teaching, Університет Палермо , Республіка Італія, 29.04 – 03.05.2024 р. (Анісімова Л.В.);

Театральна резиденція Театрального інституту ім. Збігнєва Рашевського, Варшава, Республіка Польща, червень-серпень 2024 р. (Бондарева О.Є.).

Рекомендації щодо використання результатів роботи: ншими закладами освіти при розробці освітніх програм, робочих програм навчальних

дисциплін, навчально-методичних матеріалів, електронних навчальних курсів для викладання дисциплін, пов'язаних із формуванням ідентичности, особливо, під час навчання в дистанційному та змішаному форматах; фундаментальних та прикладних наукових дослідженнях літературознавчої проблематики.

Галузь застосування: освіта і наука, мистецтво.

Перспективи подальших досліджень: актуалізація міждисциплінарних студій із проблем ідентичности; оновлення канону літературної освіти як чинника збереження ідентичности і національної безпеки; наукова ревізія культурної і літературної спадщини крізь призму «своє/чуже»; дослідження імперських стратегій привласнення колоніального культурного продукту.

ОСНОВНІ ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ РЕЗУЛЬТАТИ РОБОТИ

РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ТЕОРІЇ І МЕТОДОЛОГІЇ АНАЛІЗУ ТИПОЛОГІЇ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ

1.1 Художня модель як базовий конструкт типологізації ідентичностей: проблеми методології

Проблема художнього моделювання мусить стати предметом комплексного поліметодологічного дослідження, з огляду на складність і розмаїття сучасної художньої практики, враховуючи різноспрямованість новітніх теоретичних досліджень, а також природу виникнення й побутування літературного твору, що завжди постає як художня іманентність, але і як продукт певної епохи, тісно пов'язаний з суспільно-культурним контекстом. Розуміння літературного твору як моделі дійсності, що реалізується в процесі комунікації, лежить в основі структуралістсько-семіотичних літературознавчих концепцій. Застосування понять «модель» і «моделювання» в літературознавстві починається «з розвитком методології структурального аналізу. Загальнонауковий метод побудови абстрактної моделі досліджуваного об'єкта міг бути перенесений у літературознавство тільки після аналогічної методологічної екстраполяції в галузі лінгвістики. Далі спробуємо

продемонструвати й зіставити різні науково-методологічні погляди на літературний твір як цілість, поки ж обмежимося заувагою про очевидну взаємопов'язаність і взаємозумовленість усіх складових елементів літературного твору (художнього тексту), кожен з яких є значущим, що дозволяє говорити про функціонування системного поєднання таких елементів як цілісного знаку. Творення цілісної картини дійсності, яке, власне, й відрізняє художнє мислення від наукового, орієнтованого на аналіз, понятійність, однозначність, дає можливість говорити про моделювання в художньому творі естетично й емоційно освоєного художнього світу, передусім за допомогою мовних засобів. Художня модель містить ці механізми актуалізації в самій своїй структурі, що дозволяє тим чи іншим чином регламентувати її сприйняття реципієнтом, залучаючи до процесу інтерпретації його естетичний та духовний досвід. Художній текст проявляє себе як система запису (наступна за часом виникнення та віддаленістю від референта знакова система) через своє існування у вигляді організованих словесних мас. Цей аспект художнього тексту пов'язаний із самим процесом текстуалізації, що в загальноісторичному вимірі означає перехід до письмової фіксації літературних творів як завершального етапу їх творення (записи фольклорних зразків, гомерівських поем тощо), а в художній практиці окремого автора – різні текстуальні варіанти (редакції) твору як етапи його еволюції. Нарешті, систему математичних кодів дослідниця пов'язує зі здобутками новітнього літературознавства, передусім «семіотики літератури». Розгорнуте тлумачення літературного твору як моделі семіозису підводить до кількох важливих теоретичних аспектів, що, очевидно, міють бути враховані під час розгляду художніх моделей, репрезентованих сучасною українською романістикою: оцінки здобутків структурно-семіотичного підходу до вивчення художнього тексту та альтернативних теоретико-літературних методологій, зокрема постструктуралізму; конкретизації співвідношення понять художній текст – літературний твір; виявлення статичних і динамічних складових художньої структури сучасного роману, які забезпечують його

варіативність і водночас – жанрову «впізнаваність». Усі ці аспекти докладніше будуть розглянуті в подальшому викладі, зараз же варто стисло окреслити основні характеристики літературного твору як цілісної моделі дійсності.

Принципово важливою для продуктивного наукового розгляду художніх моделей дійсності, репрезентованих сучасним романом, є конкретизація понять «художній текст» – «літературний твір». Їх розмежування, очевидно, логічно проводити через протиставлення таких категорій, як статика – динаміка, аналіз – інтерпретація. Ці дихотомії стають особливо очевидними при зіставленні провідних теоретичних положень найбільш авторитетних наукових напрямів ХХ-ХХІ ст. Отже, художня модель дійсності, представлена літературним твором, не є певною статичною даністю. Під час прочитання (у найширшому розумінні) літературного твору актуалізуються одні змісти й опускаються інші, первинне «ядро» художньої структури може зміщуватися на периферію і, навпаки, вторинні сенси – здобувати провідне значення. Це, відповідно, зумовлює й методологічну складність теоретичного осягнення літературного твору (художнього тексту), що дає підстави для застосування різних наукових підходів, кожен з яких увиразнює певний аспект художнього цілого. Очевидно, що комплексне вивчення сучасної романістики з погляду особливостей художнього моделювання самобутніх індивідуально-авторських картин дійсності потребує стислого огляду розвитку теоретико-літературної думки другої половини ХХ ст., принаймні тих ключових положень, що дозволяють сформулювати комплексний погляд на літературний твір (художній текст), де складно поєднується художня мова певної епохи і неповторний світогляд творчої індивідуальності; закони жанру, що забезпечують відтворюваність його структурної матриці, і трансформації, які засвідчують зміну естетичних парадигм.

Застосування елементів психоаналітичного та міфологічного підходів до вивчення художніх моделей сучасної української романістики видається цілком прийнятним з огляду на активізацію міфологічної стихії в художньому мисленні перехідної доби. Раніше вже йшлося про безсумнівну світоглядну

подібність двох епох *fin de siècle*, які сьогодні можна піддати культурологічному осмисленню. Міфологізм сучасної літератури є породженням модернізму з його відчуттям цивілізаційної кризи, недовірою до позитивістського знання й ідеї еволюції.

Обидва відзначені О. Бондаревою вектори художнього мислення межі ХХ – ХХІ століть, властиві українській драматургії, – міфологізація і деміфологізація – не менш активно заявляють про себе і в сучасній романістиці. Яскравими прикладами другої з названих тенденцій є деструкція міфів про високоморальних «будівників комунізму» у прозі Люко Дашвар; глибоко психологічне й реалістичне за своєю суттю перепрочитання образної матриці «колгоспної ідилії» і плакатних постатей «жінок-трудівниць» у «Соло для Соломії» Володимира Лиса. Протилежна тенденція в сучасній великій прозі пов'язана передусім з необхідністю реабілітації питомих ментальних цінностей, зокрема типів національної маскулінності («Елементал», «Залишенець. Чорний ворон» Василя Шкляра; «РАЙ.центр», «Гоцик» Люко Дашвар). Зіставлення різних теоретико-методологічних підходів до вивчення літературного твору дозволяє конкретизувати поняття художньої моделі дійсності. Це поняття не слід ототожнювати з художньою картиною світу, попри те, що і перше, і друге стосуються цілісної естетичної репрезентації реальності (варто зауважити, що характер такої репрезентації регламентується не тільки авторськими інтенціями, а й жанровою приналежністю твору). Художня картина дійсності, що постає в конкретному творі, містить елементи, які в процесі формування аналітичної (чи інтерпретаційної, за Н. Астрахан) моделі можуть опускатися як несуттєві.

На практиці це означає, що дослідження художньої моделі дійсності, репрезентованої художнім текстом (літературним твором), повинне бути доповнене виявленням інтертекстуальних зв'язків, характеру трансформації в конкретному творі панівної літературної традиції, кореляції авторських інтенцій з соціокультурними процесами сьогодення. Поняття дискурсу, одне з провідних у постмодерністській літературній теорії, в цьому контексті

видається продуктивним як означення поля нескінченних інтерпретаційних та комбінаторних можливостей, що їх відкриває кожна нова конкретизована в літературному творі художня модель. Інтертекстуальність, яка збагачує явні й приховані змісти, увиразнює підтекст, «розмикає» твір у простір національної і вселюдської культури, сьогодні перетворюється на потужний засіб моделювання художнього світу через діалог з великою культурною традицією – такий підхід формує вже не тільки стильову своєрідність, а й художню іманентність твору, що, безумовно, свідчить про засвоєння поетики постмодернізму з його настановою на цитатність і гру. Водночас доцільним є застосування структурно-семіотичної методології, що дозволяє виявити відносно сталі елементи художньої моделі дійсності, репрезентованої твором (до таких, як буде показано далі, належать просторові параметри художнього світу). Варто зауважити, що саме ці елементи, поряд з іншими присутніми ознаками, роблять «впізнаваним» жанр роману, попри всі трансформації, яких він зазнав упродовж минулого століття. Очевидно, що іконічно-сміслові «ядро» твору становлять макрообрази (образи-персонажі, просторові константи), які виявляють особливе семантичне навантаження, постаючи естетичними маніфестаціями глибинних архаїчних уявлень, значущих як для носіїв питомої культури, так і для людства в цілому. Цей пласт образів, що, очевидно, адекватно може бути інтерпретований тільки за умови залучення методики міфологічного аналізу та психоаналітичних досліджень, найбільш промовисто репрезентує докорінні зміни ментальної свідомості сучасника. Наприклад, у сучасній романістиці виразно заявляють про себе дві тенденції трактування сакральної для української ментальності постаті матері, закладені в цьому архетипі у вигляді позитивного і негативного його інваріантів: з одного боку – звеличення як «хранительки роду», страдниці, втілення самопожертви, з іншого – інфантилізація, іронічне «зниження», моделювання численних образів байдужих і відчужених матерів. Попри глибинну психологічну зумовленість обох цих трактувань, у контексті постколоніальної ситуації, яка характеризує культурний розвиток України початку XXI ст., вони

набувають додаткові смислові конотації й, очевидно, вповні можуть бути досягнуті тільки з урахуванням цього контексту. Таким чином, художня модель дійсності, представлена літературним твором, корелює з базовими жанровими характеристиками, які зумовлюють особливості часової і просторової організації художнього світу; системою персонажів та сюжетних зв'язків, які виникають між ними. Очевидно, що з жанровою своєрідністю в її конкретно-історичному вияві пов'язані й обрані у творі оповідні стратегії, «точка зору», з якої обсервується художній світ (імітація реалістичної манери викладу «від третьої особи» і ефект об'єктивності, що створюється введенням кількох персонажів-оповідачів, у сучасній романістиці). Основу художньої моделі, яка є структурним узагальненням художнього світу, становить іконічно-смислове «ядро», тісно пов'язане з глибинними шарами ментальної свідомості носіїв певної культури.

Очевидно, правомірним є їх зіставлення з архетипами Юнга (в тому числі й так званими «архетипами трансформацій», адже в сучасній українській романістиці художній простір лісу, дому, саду, як буде показано далі, виявляє свій символічний зміст, попри потужні процеси «перекодування» основних образних матриць). На цьому тектонічному рівні художнього тексту однаково значущими постають як смислова іманентність символічних образів (що була предметом спеціального зацікавлення Юнга), так і зв'язки між ними (вихідна позиція структурних концепцій К. Леві-Строса). Вищі рівні організації художнього цілого значно більшою мірою підвладні динамічним змінам і відображують жанрові трансформації, корелюючи з соціокультурними процесами доби, в яку створено художній текст. На цих рівнях активно виявляє себе діалогічність, що є умовою існування культури і породження нових культурних феноменів, засвідчує включеність літературного твору в контекст певної традиції і дозволяє побачити в ньому ті потенціали, які можуть стати підґрунтям виникнення нових художніх моделей. До глибинних характеристик людського буття належать поняття статі і гендеру як «статі соціокультурної», що формують «ядерний» шар значного масиву сучасних

романів і виявляють свою складність і суперечливість на рівні сюжетотворення й наративних стратегій.

1.2 Теоретико-методологічні засади й інтерпретаційна практика студій ідентичности: сучасні виклики

Ідентичність, за Ф. Фукуямою, виростає із розмежування між внутрішнім «Я» (усвідомленням власної людської гідності, внутрішньої суб'єктної цінності) і зовнішнім світом суспільних правил та норм (належністю до великої групи зі спільною пам'яттю та досвідом), який не визнає належним чином цінності й гідності внутрішнього «Я», ставлячи вище інтереси спільноти або великої ідентифікаційної групи. Філософ позиціонує таку антиномію як конфлікт «внутрішнього» і «зовнішнього» — класична рамка більшості літературних творів. Такий дискурс стає актуальним у контексті вивчення літератури про визвольні національні змагання, а також усього огрому сучасних українських текстів про Майдан та війну на Сході України. Проте у демократичних суспільствах, наголошує Ф. Фукуяма, домінує прагнення, «щоб держава визнавала фундаментальну гідність людини» незалежно від її походження, національності, статі, суспільної ролі. Із чим стикається сьогоденне українське суспільство, якщо ми міркуватимемо у заданих Ф. Фукуямою координатах? З надміром внутрішніх «Я», які прагнуть визнання, і відсутністю спільної національної пам'яті, яка виявляється сегментованою на різні уламки, найрепрезентативніші з яких — це пам'ять про репресії українців, голодомор, політичний терор та внутрішню колонізацію, з одного боку, і «совково»-прорадянська карго-пам'ять, яка спричиняє несприйняття глобального світу, що докорінно змінився, і ностальгування за втраченою радянською імперією — з іншого. Проте в обох випадках внутрішнє відчуття власної гідності прагне визнання, і носії обох колективних пам'ятей провадять свою політику ідентичности, яка у другому випадку підсилюється нав'язливою «політикою скривджености».

Для вивчення художньої культури, і літератури зокрема, тріада «тимос — ізотимія — мегалотимія» вбачається цікавим та актуальним дослідницьким

полем, оскільки більшість літературних героїв можуть належати до однієї із цих позицій.

Російська агресія проти України мала би суттєво змінити змістові акценти української гуманітарної освіти ще від 2014 року. На жаль, вчасно цього не сталося, і про війну на більшості освітніх майданчиків і платформ намагалися не говорити, аби не “політизувати” освітній процес і не “травмувати” його учасників. Сьогодні, коли агресія набула масштабів, нечуваних у Європі та світі після Другої світової війни, ми маємо переосмислити не лише технології навчання та комунікації, але і змістове наповнення гуманітарного знання. Для освітнього процесу в Україні ситуація ускладнюється тим, що більша його частина перенесена в онлайн-формати, відповідно, ми маємо спиратися на джерела і твори, які мають безкоштовні або доступні цифрові версії, не порушуючи при цьому норми авторського права. Так само власне цифрові версії можуть прислужитися українцям за кордоном. Зокрема, валідними можна вважати електронні бібліотеки “Читомо”, “Diasporiana”, “Ua-Book”, “Букнет”, “Літературне місто”, “BooksOnline”, цифрові ресурси Research Gate та Academia, де вчені власноруч розміщують ті повнотекстові версії своїх наукових творів, до яких відкривають доступ. Для освітнього процесу також можуть прислужитися мобільні додатки “Книгарня української книги”, “Yakaboo”, “Librarius” та інші мобільні застосунки, що містять колекції українських книг. Також варто брати до уваги найсвіжіші друковані книжки, які є можливість придбати, або ж ті, які також видано у форматі електронних книг. Візьмемо для аналізу площину філології, говоритиму про змістові акценти, які можуть бути актуальними як для України (у старшій школі, професійно-технічній освіті, вищій освіті), так і для зарубіжної україністики, яка у контексті війни вже аж ніяк не може бути спрощеним додатком до русистики (адже не секрет, що у європейському освітньому просторі саме русистика посіла поле славістики, зокрема, східної славістики, витіснивши україністику з багатьох університетів), а також про те, як їх можна успішно реалізувати в освітньому процесі з огляду на глобальну ментальну різницю

між нашою країною з багатовіковими демократичними традиціями та тоталітарною імперією, яку ми зараз намагаємось здолати і з-під влади якої прагнемо визволитися назавжди. Отже, саме зараз ми маємо унікальний шанс просувати український культурний продукт і залучати до його рецепції якомога більше людей.

У ході опрацювання цих книг варто акцентувати наступні позиції: методологічні підходи постколоніальної теорії; базові рівні постколоніальної аналітики; загальні засади методологічної кореляції постколоніального/посттоталітарного дискурсів; провідні моделі постколоніальних ідентичностей, засадничі дискурси постколоніальної критики; загальні принципи постколоніального аналізу, його базові різновиди; постколоніальна термінологія.

Знайомство із науковими підходами до прочитання текстів колишніх колонізованих спільнот виведе освітян на доволі широку проблематику, про яку варто системно говорити зі здобувачами освіти. Зазначу акценти, які можуть бути розвинуті в освітньому процесі різних рівнів та ступенів освіти. Розмова довкола кожного з них неодмінно виводитиме на ширшу антиколоніальну/деколоніальну проблематику. Реалізація дискурсів колоній та метрополії у літературно-художніх практиках. Звертаємо увагу на імперські амбіції різних держав довкола території України та, відповідно, інтенції до розмивання української ідентичності і привласнення її надбань, а також на примирення різних національних пам'ятей, наприклад, України і Польщі, а ще на те, що для українців сучасна Росія лишилася імперією-загарбницею, а вектор розвитку сучасної демократичної європейської України уможлиблюється лише за умови реалізації програмної настанови “Геть від Москви!”, і ці центробіжні процеси закономірно пришвидшилися після 24 лютого 2022 року. Постколоніальні проєкції культурного канону: механізми трансформації. Тут маємо взяти за основу міркування Тімоті Снайдера, що національні пам'яті “кардинально різняться, вони по-різному описують події і мають різних позитивних і негативних героїв” [33, 251]. Відповідно, сучасне

українство постає перед необхідністю повної ревізії власного історико-культурного пантеону, що, до речі, і робить сучасна українська література, в якій переглядається роль окремих персоналій (наприклад, Івана Мазепи, Степана Бандери та героїв УПА), але водночас формується новий героїчний міф, актуалізований війною (скажімо, всесвітньо відомий оперний співак Василь Сліпак, який добровільно відмовляється від блискучої європейської оперної кар'єри і повертається в Україну, де гине на Донбасі). Зараз ці процеси перебувають в активній фазі, але про них варто говорити, не очікуючи їх завершення. Ідентичність. Фронтирність. Відштовхуючись від міркувань Миколи Рябчука, що “ідентичність спільнот не залежить від індивідуальної волі ані навіть від звичайної суми індивідуальних волей; вона інерційніша, аморфніша, плинніша, безрефлексійніша” [30, 139], проговорюємо і визначаємо ключові ознаки української колективної ідентичності. При цьому обов'язково враховуємо її “фронтирний” дискурс на різних географічних кордонах (окрім “фронтиру”, актуальними термінами сьогодні є “помежів'я”, “прикордоння”, польський термін “kresy”, англійські визначення “border”, “borderland”), адже “пограниччя – одне з найактуальніших, і, може видатися, найсьогочасніших понять з числа тих, які віднедавна увійшли до термінологічного тезаурусу сучасної гуманітаристики” [4, 13] і має лінеарне та просторове сприйняття (як роз'єднувальний кордон і як спільний культурний простір рівнозначних взаємовпливів). Наголошуємо на тому, що між демократичним світом та імперськими просторами рівнозначні контакти є неможливими в принципі, чим, власне, і визначається екзистенційний характер війни, в яку зараз втягнуто Україну. Постколоніальний/посттоталітарний дискурс української ідентичності у літературі та культурі. Тут варто поміркувати, які фактори історично сприяли оформленню української колективної ідентичності, а які, навпаки, руйнували її, подумати над тим, чому український національний проєкт після краху Радянського Союзу не був таким успішним, як, скажімо, польський. Також врахуємо, що Ярослав Поліщук звертає увагу на властиве сходу Європи явище

“самоколонізації”, яке охоплює “не лише процеси минулого, а й сучасний стан постзалежності, що проявляється опосередковано, переважно у текстах культури” [25, с.107], у нашій готовності не стільки набувати власної самобутності, скільки підсвідомо шукати певні взірці – тепер у західному світі. Постколоніальні генерації у літературному процесі. Поколінневі студії – органічна ланка постколоніальної теорії. Тамара Гундорова закликає нас розуміти, що “досвід тоталітаризму стає ще проблемнішим, коли зникає сам тоталітаризм. Останній руйнує приватний світ і викорінює людину з буття, травмує морально, психологічно та тілесно. Він також діє трансгенераційно, перериваючи зв’язок поколінь. Так само, до речі, як колоніалізм, наслідки якого прочитуються в наступних поколіннях і ведуть до переоцінки досвіду батьків, виявляють труднощі адаптації до чужого, затакують у пустку самотності і деформують процеси ідентифікації”. Дослідниця звертає нашу увагу, що поколіннева ідентифікація письменника у літературному процесі може бути динамічною: наприклад, Сергія Жадана у різні періоди його творчості вона ідентифікує як “Підлітка”, “Лузера” і “Провідника”. Поколіннева символічна ідентифікація того чи іншого митця – продуктивна проблема для колективної групової роботи зі здобувачами освіти. Художній досвід колоніальної/постколоніальної травми та її подолання. Транспоколіннева травма і посттравматичний досвід є новими соціокультурними категоріями постколоніальної України та її літературного простору. Здобувачам освіти можна запропонувати широкий погляд на загальнорадянську травму, в який включити знеособлення людини, війни, репресії проти мови, літератури, культури, науки, голодомор, Чорнобиль, розпад Радянського Союзу, статус “молодшого брата”, яким культивувався комплекс меншовартості. Тут буде дуже цікаво поміркувати і над тим, за чим “ностальгує” частина українців, яка не змогла подолати цю травму, включаючи мовну травмованість, яка поглибила розрив між свідомістю і підсвідомістю людей, адже “обслуговуючи певну лінгвокультуру, етнічну спільноту і виконуючи низку важливих функцій стосовно окремої людини,

рідна мова формує цілісність особистості, пов'язуючи свідомість і підсвідомість". Як війна змінила цю ситуацію, що відбувається в українському мовному просторі і чи пов'язані упослідження мови і культури з тим, що українці багато разів розглядали стратегію мовчання як самозбереження (наприклад, про політичні репресії та голодомор як геноцид змогли говорити лише через півстоліття, якщо не більше)? Це дуже продуктивні питання для групової дискусії. Пропаганда, мас-медійна реальність, здатна розхитувати ідентичності. На жаль, за часів Незалежності Україна не мала чіткої гуманітарної стратегії, яка дозволила би їй рухатися у напрямку вільного демократичного світу та стійких громадянських інституцій, тому по суті програла війну за власну інформаційну безпеку. Росія ж, навпаки, ретельно опрацювала власну стратегію культурної та медійної експансії, вливаючи в це колосальні кошти та ресурси. У сучасну українську літературу у контексті осмислення нової фази російсько-української війни також приходять роздуми не лише про її гібридність, але і про її невідворотність на шляху до здобуття реальної української незалежності. Парадоксально, але для великої частини українських митців ця війна почалася не з розстрілів російським спецназом майданівців у самому центрі Києва у лютому 2014 р., не з анексії Криму та вторгнення на Донбас, а з 24 лютого 2022 року. Тим ціннішими є художні твори тих письменників, хто живе у війні відтоді, коли її реально розпочато. Опрацювання художнього масиву текстів про війну – це поле для колективних співпереживань, щемких індивідуальних наративів та спільного досвіду учасників освітнього процесу. Головне при цьому допомогти їм зрозуміти справжні причини агресії та усвідомити, що це війна не за території, а за само право українців та України на існування. Культурний геноцид – це ще одна форма пролонгованої агресії, спрямованої проти української ідентичності. Починаючи від імперських заборон української мови, системних утисків української культури і аж до духовно-релігійної травмованості українців, яким імперія відмовляла у праві на власні філософію, літературу, кіно, театр, релігійну метрополію усі упослідження були довгостроковими стратегіями

упокорення та ідеологічного контролю над великою масою людей. Тут теж колосальне семантичне поле для колективних дискусій та індивідуальних інтерпретацій тих художніх практик і текстів, які будуть обрані в якості матеріалу для аналізу.

Надзвичайно важлива сьогодні постколоніальна практика стосується роботи на полі пам'яті, адже для українців травми “чужої” пам'яті постійно мали катастрофічні наслідки, аж до постколоніального “стокгольмського синдрому” до своїх катів, а у просторі “своєї” пам'яті завдяки її свідомій узуалізації та дискретизації розпорозувалися смисли і втрачалися причинно-наслідкові зв'язки, у тому числі руйнувалася естафета пам'яті поколінь. Тепер українська гуманітарна сфера має наново опанувати всю ретроспективу “своєї” пам'яті та поновити усі розірвані зв'язки. Сучасна художня література як раз і цінна тим, що вона опосередковано пише нову українську історію з української позиції, а не з точки відліку колонізаторів. Де шукати художні тексти? Звісно, для використання у навчальному процесі зараз варто брати до уваги знакові художні тексти української літератури, які також мають цифрові версії або існують лише у цифрових архівах. Тут вибір може бути як за тими, хто організовує навчальні заняття, так і за здобувачами освіти. З власного досвіду останніх років можу сказати, що у студентів-літературознавців стійкий інтерес викликають постколоніальні дискурси текстів “Ротонда душогубців” Тодося Осьмачки, “Барикади на Хресті” Юрка Гудзя, “Хлібне перемир'я” та “Інтернат” Сергія Жадана, “Сірі бджоли” Андрія Куркова, “Цуцик” Віталія Запеки, “Доця” Тамари Горіха Зерня, “Кицька на спогад про темінь” Неди Нежданої, “Котик, півник, шафка” Олександра Михеда, “Мобільні хвилі буття” Володимира Рафеєнка. Йдеться про оцифровані тексти відносно невеликого обсягу, але доволі широкої проблематики та високого художнього рівня. Проте цей перелік не є абсолютно універсальним рецептом. В умовах воєнного стану та обмежених можливостей придбання літератури або користування нею у бібліотеках актуальним лишається питання доступності того чи іншого художнього тексту для всіх учасників

обговорення, можливість оперативно його прочитати та опрацювати, його резонування сучасним переживанням і актуальному особистому досвіду здобувачів освіти. Врахуємо і те, що далеко не всі твори, викладені в інтернет, мають належний естетичний рівень, тож певні критерії експертної оцінки сучасних онлайн-ресурсів або художніх творів також не варто оминати, особливо для їх використання в освітньому процесі. Безумовно, для актуальних обговорень найбільше резонуватиме війна від лютого 2022 року, адже її художня реалізація українськими письменниками – це “твори дещо більше, ніж про війну”, “історії українців у емоціях, навіть з деталізованою емоційністю”, які “захоплюють історіями особливих людей з незламним духом танадихають жити попри все, боротися, шукати вихід із надскладних ситуацій і не зломитися під тягарем-випробуванням” і “навіть чи відпустять когось без співпереживань, сліз і віри у краще завтра”. Що тут можна порадити освітянам в якості ресурсів та хабів достойних текстів? Найперше – свіжу антологію “Війна 2022: щоденники, есеї, поезія”, яка, на жаль, поки не має цифрового варіанту, проте містить лаконічні художні тексти, які можна використати як матеріал для обговорення, роботи в групах, створення відеопоезій, філологічного мікроаналізу. Один із відкритих онлайн-проектів, який дозволяє сучасній українській культурній еліті не лише інтелектуально осмислювати стан війни з “тилу”, але і говорити про сучасну українську ідентичність та особливий деколоніальний меседж боротьби українського народу – це Онлайн-антологія “Воєнний стан”, яка створюється прямо зараз на сайті видавництва “Meridian Czernowitz” в рамках проекту USAID “Підтримка внутрішнього діалогу в Україні” за підтримки PEN Ukraine. Уже зараз віртуальна територія проекту вміщує розмисли Юрія Андруховича, Сергія Жадана, Ірини Старовойт, Юлії Паєвської (Тайри), Катерини Міхаліциної, Світлани Поваляєвої, Пітера Залмаєва, Оксани Забужко, Олександра Михеда, Мар’яни Савки, Тамари Гундорової, Артема Чапая, Лариси Денисенко, Павла Коробчука, Маріанни Кіяновської, Любка Дереша, Юрія Винничука, Костянтина Москальця, Вікторії Амеліної, Гаськи Шиян, Валерія Пузіка,

Ірини Цілик, Миколи Рябчука, Василя Махна, Анатолія Дністрового, Софії Андрухович, Юлії Мусаковської, Андрія Любки, Тамари Горіха Зерня, Христі Венгринюк, Ганни Улюри та інших митців і сталкерів сучасного українського культурного процесу. Можна опрацьовувати як сукупний формат цієї антології, так і окремі її тексти. Враховуючи, що сьогодні ми маємо не лише проговорювати, але й емоційно спільно пережити аспекти нашої колективної травми, пов'язаної з війною, варто звернути увагу на колосальний масив драматургічних текстів про сучасну війну, адже вони придатні для рольового читання, колективних переживань, театралізованої групової роботи. Цікаві та професійно зроблені драматургічні тексти про війну Неди Нежданої, Надії Марчук, Ігоря Юзюка є в антологіях Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса “Майдан. До і після” та “Лабіринт із криги та вогню”. Електронні версії цих антологій можна отримати, написавши листа на адресу dramaturgy@kurbas.org.ua. На сайті цієї науково-культурної установи також є віртуальна антологія “Неназвана війна”. Веб-портал “ukrdramashub” пропонує відкриту віртуальну збірку п'єс “Війна. 24 лютого 2022”, а на сайті “Parade-Fest” розміщено інтерактивну віртуальну збірку драматургії “Антологія 24”. А ще не зайвим буде звертати увагу на позицію сучасних українських митців, проявлену війною. Частина сучасних українських письменників зі зброєю в руках були на фронті у різні періоди від 2014 р. до початку повномасштабного вторгнення (Віталій Запека, Гліб Бабиш, Ярина Чорногуз, Мартін Брест), багато хто став у стрій на фронті з лютого 2022 р. (Богдан Коломійчук, Олена Герасим'юк, Сергій Пантюк, Борис Гуменюк, Валерій Пузік, Анатолій Дністровий, Артем Чех, Артем Чапай, Валерій Маркус, Артем Полежака, Павло Вишебаба, Максим Кривцов), є ті, хто став волонтером для ЗСУ (Сергій Жадан, Андрій Любка, Тетяна Череп-Пероганич, Вікторія Амеліна, Катерина Міхаліцина, Катерина Калитко, Мар'яна Савка, Галина Крук, Василіса Мазурчук, Юлія Юлюха), і ті, хто бере на себе місію культурних амбасадорів України у Європі (Оксана Забужко, Тамара Горіха Зерня, Неда Неждана) тощо. Про їх героїчний чин і творчість можна

прочитати у статтях та оглядах Олени Романенко, Марини Рябченко, Ганни Скорини, а також у двох книжкових форматах – “Словами очевидців: література від Євромайдану до війни” Ніни Герасименко та “Поza межами бою. Дискурс війни у сучасній літературі”. Що може спрацювати на результат? Чому ми всі потребуємо, аби сьогоднішня філологічна освіта була на вістрі часу і поновила свій потенціал світоглядної бази, здатної відповідати на виклики сьогоднішнього? По-перше, треба звернути увагу на підготовку вчителів/викладачів до опанування постколоніальної специфіки нової української ідентичності та на насичення ринку освітніх послуг відповідними науковими і методичними розробками. Цей виклик спрямований як закладам / платформам підвищення кваліфікації освітян, так і друкованим або електронним ресурсам, де свої напрацювання можуть оприлюднювати не лише проактивні представники академічної спільноти, але і вчителі, які набувають відповідний практичний досвід.

По-друге, варто суттєво розширити присутність сучасної української літератури в освітньому процесі різних рівнів і форм. Адже саме вона зараз фіксує і реалізує той унікальний досвід остаточного постколоніального становлення української нації у визвольній боротьбі, який, сподіваємося, надасть нам шанс остаточно порвати з імперією і повернутися у вільну родину європейських народів. З молоддю обов’язково треба про це переконливо говорити, і сучасна українська література слугує унікальним Текстом для подібних розмов. По-третє, проговорювання колективних історичних травм у безпечному освітньому середовищі обов’язково сприятиме вивільненню від цих травм та формуванню позитивної програми глобальної української ідентичності. Як бачимо, інтердисциплінарна постколоніальна матриця може суттєво осучаснити українську філологічну світу, зробити її актуальною, заохотити її здобувачів до активного читання та публічних дискусій, до позиціонування себе як проактивного суб’єкта українського громадянського суспільства, що можна розглядати як стійкі запобіжники від диктатур, імперських лекал та споживання чужої ідеології. Навіть в умовах війни ми

маємо безліч відкритих джерел і ресурсів, аби поступово впроваджувати такі необхідні трансформації.

РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ПРАКТИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ АВТОРА, ПЕРСОНАЖА, ЧИТАЧА

2.1 Аналіз потенціалу літературних текстів для формування національної і громадянської ідентичності в сучасній Україні (2021-2024 рр.) (Бондарева О.Є., Руснак І.Є., Бровко О.О., Ковбасенко Ю.І.)

Сучасні українські митці через свої художні практики активно задіяні у процеси рефлектування розламів і тріщин української громадянської ідентичності та долучаються до аналізу причин і наслідків внутрішніх ідентифікаційних криз. Більшість із них успішно сполучають творчість та суспільну діяльність, спрямовану на розбудову реального, а не фіктивного громадянського діалогу про смисли і цінності, а не про гроші та пропаганду, і Сергій Жадан належить саме до цієї когорти. Будучи сам виходцем з українського Сходу, він через власну творчість протистоїть активним спробам гуманітарного розколювання України на Захід і Схід (або Захід, Схід і Центр) і реалізує художні спроби переключити розмову інтелектуалів з дискурсу розділення (вони/ми) на дискурс самоідентифікації (лише ми – складні, неоднорідні, з різним попереднім досвідом, який не має розділяти, якщо буде відрефлектованим та проговореним).

ДОСЛІДЖЕННЯ РЕЦЕПЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯК ЧИННИКА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ І ГРОМАДЯНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (2021)

Респондентам було запропоновано оцінити тексти, присвячені російсько-українській війні, створені до 2014 р.

У результаті маємо такі відповіді:

25% вважає їх виявом імперських амбіцій, трансльованих у художньому дискурсі;

37% опитаних схиляється до версії текстів-передбачень;

31,3% респондентів стверджує, що мистецтво поза політикою;

6,7% вважає такими текстами національно орієнтовану романістику Василя Шкляра та Василя Кожелянка як важливий чинник формування української ідентичності.



Рис. 1

ДОСЛІДЖЕННЯ РЕЦЕПЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯК ЧИННИКА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ І ГРОМАДЯНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (2021)

Фокус-група: 50 респондентів віком 17–18 років — студенти 1 курсу спеціальності «Філологія» Київського університету імені Бориса Грінченка (жовтень 2021 р.).

Результати відповіді на запитання «**Чи замислювалися ви протягом останніх п'яти років над власною національною належністю?**» (2021 р.) виявили:

52 % респондентів замислювалися над цим питанням;

28 % респондентів не замислювалися;

20 % респондентам було складно відповісти.



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

У різних художніх проєкціях митець аналізує різноманітні аспекти кризи української ідентичності, з якими не працювали ані офіційна українська влада, ані публічна та медійна сфери, а також специфіку її фронтірних зон: наслідком стала повна дезорієнтованість великої кількості «маленьких людей» у геокультурі, сучасній геополітиці та ідентифікації власної приналежності/неприналежності. Штучному геокультурному концепту

«Донбас» Сергій Жадан протиставляє у п'єсі маркер український Схід (причому з акцентом саме на українськості цієї території, а не на її географічних координатах), відтак створює футурологічну проєкцію майбутнього національного громадянського діалогу.

Драмознавиця Надія Мірошниченко (вона ж відома в Європі українська драматургиня Неда Неждана), говорячи про “тексти-передтечі”, наголошує, що вони “засвідчують прогностичну здатність нової драми”, коли “мистецька реальність може випереджати дійсну і впливати на її формування”⁶. Також, на її думку, для новітньої української драми домайданного та постмайданного періодів актуалізується не криза ідентичності, а формування її нової матриці⁷. Сергій Жадан долучився до когорти українських драматургів, що художньо досліджують проблематику життя/виживання людей на окупованих росією землях українського Донбасу, запропонувавши українському реципієнтові не лише присвячений війні на Сході роман Інтернат, але і п'єсу Хлібне перемир'я, виставу за якою успішно реалізовано у Театрі драми і комедії на Лівому березі (м. Київ) режисером Стасом Жирковим.

Митець свідомо пропонує у реєстрі свої дійових осіб саме децентрованих «маленьких» людей, тобто переважно тих, в кому можуть впізнати себе і з ким можуть ідентифікувати себе українці – «не-герої», які мають поступово навчитися цінностям ліберальної демократії та усвідомлювати власну, суб'єктну відповідальність за свій вибір – тобто навчитися причетності до долі своєї країни через ідентифікацію приналежності до неї. Митець моделює візію того, як розпорошені уламки української ідентичності різних часів та епох мають бути скерованими не до фіктивних центрів, а дбайливо зібрані та, з урахуванням рефлексії усіх наших внутрішніх криз, долучені до позитивного конструювання нової української ідентичності.

Україні вже кілька років доводиться жити в умовах, коли сучасність інтенсивно вібрує, змінюється на очах і швидко стає художнім матеріалом. Зокрема, україно-російська неоголошена війна від 2014 року інспірувала появу незліченної кількості художніх, документальних, художньо-документальних

творів, провідною інтенцією яких стає пошук відповідей на питання «Ким ми є сьогодні – українцями, «пост-совками» чи малоросами?»

Сучасний український письменник Сергій Жадан – успішний і у прозі (окрім романів «Депеш Мод», «Anarchy in the UKR», «Ворошиловград», «Месопотамія», «Інтернат», є ще повісті, оповідання, есеї), і в поезії (поетичні збірки «Генерал Юда», «Цитатник», «Ефіопія», «Вогнепальні й ножові», «Життя Марії», «Тамплієри», «Антенa», «Список кораблів» тощо), і у перекладацькій діяльності (перекладач Маціна Светлицького, Чарлза Буковски, Райнера Марії Рільке, Пауля Целана, Чеслава Мілоша, Педро Ленца), і у мистецьких акціях (упорядник кількох сучасних літературних антологій, фронтмен гуртів «Жадан і Собаки» та «Лінія Маннергейма»), і в медійному просторі (радіоведучий програм на радіо «Тризуб ФМ» та «Радіо НВ»), і в громадянському суспільстві (волонтер, громадський активіст, засновник «Благодійного фонду Сергія Жадана», член Українського ПЕН). Подіями у сучасному літературному контексті стали і його останні драматургічні твори – п'єса «Хлібне перемир'я» (Жадан, 2000-2) та лібрето опери «Вишиваний. Король України» (Жадан, 2000-1). Будучи вихідцем з Луганщини, письменник, який навчався та мешкає у Харкові, постійно міркує у своїй творчості про українську ідентичність та про український Схід, причому його художні рефлексії, присвячені українським східнякам, розпочато ще 2010 року романом «Ворошиловград» – «одним із ключів до розуміння українського Сходу» (Михед, 2020: 193), мешканці якого опинилися мовби між двома світами та світоглядами – прорадянським та проукраїнським.

Здавалося би, і написаний вже понад десятиліття тому «Ворошиловград» (Жадан, 2010), і яскравий роман про війну на Сході України «Інтернат» (Жадан, 2017), і п'єса «Хлібне перемир'я» (Жадан, 2020-2) мали би вияскравити дискурс «локальної ідентичності», прив'язаної до географічного фантому на ім'я Донбас. Художній світ цих творів С. Жадана, сприйнятий поза глибоким аналізом, може створити хибне відчуття того, що письменнику надто близькі позиції регіональних ідентичностей і що він вступає у

полемічний діалог з тією частиною українських інтелектуалів, для яких творення нових локальних ідентичностей сприймається по-фукуямівськи – як загроза існуванню самої української держави, як розпорошення і послаблення її київського «центру» і нелогічне виправдання «неукраїнськості» частини людей на українських територіях. Наприклад, на популярність та затребуваність у сучасному світі дискусій про локальну ідентичність звертає увагу Ярослав Поліщук (Поліщук, 2019: 11) тезами про «іншу ідентичність», яку треба або «зрозуміти і прийняти» без адаптування до решти України, або «відрізати по живому», і про те, що саме мешканці Донбасу та Криму закликали війну на українські землі, рясніє сучасний медійний простір, у наративах якого нерідко мешканці окупованих територій утверджуються як «інші» або взагалі «чужі». Проте в інтерв'ю Олександру Михеду сам Сергій Жадан наголошує, що, на його думку, «особливої донбаської ідентичності не існує», пори те, що Донбас постає у його сприйнятті як «страшенно різний, немонолітний, розпорошений» край, зрештою, письменник звертає увагу, що ментально Харківщина або Сумщина теж належать скоріше до українського Сходу, аніж до інших українських регіонів. Відтак митець пропонує не розділяти, не протиставляти регіональні ідентичності, а переконано усвідомлювати, що «нам страшенно бракує розмов про нас усіх як про своїх, замість розмов про чужих». У «Хлібному перемир'ї», так само як у «Ворошиловграді» чи «Інтернаті», Сергій Жадан симпатизує «східним» персонажам, прагне їх зрозуміти і дати їм шанс колись стати остаточно «своїми», хоча і знає, що це буде доволі важко і довго і, зрештою, не для всіх можливо і прийнятно. Книга С. Жадана «Хлібне перемир'я» – про те, як люди «застрягли» між світами, країнами та епохами, як всередині них промовляють різні «пам'яті», як стрімко деградують прагнення і мрії на користь прийняття всепоглинаючої фатальності та її нищівних перевтілень: колись родюча і уквітчана земля в моменті перетворюється на «сіру зону», на резервацію, яка не має майбутнього і жевріє вмиранням, а не народженням; батьківський будинок стає «мишоловкою», пасткою для синів та їхніх знайомих і сусідів;

натомість закономірного прагнення визволитися з пастки та віднайти бодай якісь можливості вплинути на ситуацію люди добровільно замикаються в будинку, як у склепі (тим більше, що у будинку є реальне мертве тіло), – покійно йдуть вмирати від безвиході, піднімаються у кімнату з небіжчицею і зачинаються в ній в той час, як територію довкола будинку поглинає полум'я пожежі. Це п'єса про своєрідне ідентифікаційне пограниччя між Україною та Росією, різними – з точки зору сучасного українського митця – ціннісними світами великих спільнот, і про те, як заручниками цього пограниччя стають сучасні «маленькі люди». Яскрава проукраїнська позиція Автора і його Голосу у тексті проявлена на рівні ліричних мініатюр, що передують кожній із чотирьох дій. При тому, що це тексти із подвійним семантичним кодуванням, розрахованим на різних реципієнтів – «профанного» (просто читача) і «посвяченого» (читача-інтелектуала). Непідготовлений читач/глядач сприйматиме їх як невеличкі ліричні увертюри до розмов про смерть літньої жінки, незримий труп якої супроводжуватиме всі події п'єси та комунікацію її персонажів: так архетипно промовлятиме ліро-пісенна традиція українського художнього слова та витворений нею образ матері. «Материнськими» для такого реципієнта у тексті ліричних мініатюр С. Жадана будуть знаки «імені», «спогадів», дитячих «ран», «трави на подвір'ях», «жіночого дихання», відчуття «тепла на ранок» і «прохолоди на вечір». Для глибшого сприйняття, для тих, кому відома позиція Сергія Жадана як активного учасника харківського Євромайдану, як людини, яка знає і любить український Схід, як комунікатора з людьми Сходу через концертну діяльність, благодійність та підтримку української армії, – ці ж фрагменти постануть зверненням до втраченої для «маленьких людей» Сходу «Великої України». Підготовлений читач відчує жагу «розгортати полотна пам'яті», наповнені «гіркотою смутку»; попри «незворотність усього, що сталося, і неминучість усього, що чекає надалі». Він екзистенційно проживатиме питання «що нам робити з нашим минулим, яке виявилось сильнішим за нас, голоснішим, наснаженішим?», – і ці проживання робитимуть «серця наші болючими, ніби рани». У сприйняття підготовленого

реципієнта увірвуться «вихолоджені помешкання», «зневіра цілого покоління», «втома стількох дорослих сильних людей», «дім, покинутий поспіхом», життя, яке «обривається» і «утрачає рештки розваженості», «світ смутку» і «пам'ять про втрачене»; його бентежитиме «пустака» в мові, коли зникає можливість називати власну країну її іменем, а кожна подальша згадка про неї завдаватиме «болю й страждань». У такий спосіб С. Жадан вибудовує дистанціювання від своїх дійових осіб, які у глобальному цивілізаційному протистоянні між Україною і Росією позбавлені чітких ідентифікаційних орієнтирів (у першій рецензії на «Хлібне перемир'я» Ганна Улюра звертає увагу на відсутність концепту «ми» у тексті п'єси, окрім ліричних відступів-ремарок. Кожен із персонажів репрезентований як носій абсолютно несумісних проявів ідентичності. Неблагополучний Толік, який живе з того, що «батареї на метал здає» (Жадан 2020: 30), лишається доглядати свою матір, оскільки не може її кинути, хоча сам перебуває «типу в опозиції» (Жадан 2020: 18) до нової місцевої влади і про всяк випадок обзавівся рушницею; але ж раніше він бігав із повстанцями, тож тепер потрапив до їхніх «розстрільних» списків (Жадан 2020: 122). Його «успішний» старший брат Антон, м'ясник з районного ринку, наївно залишає ополченцям свого джипа у сподіванні, що з машиною все буде добре, хоча сам у це не вірить – він прагне у будь-який спосіб не конфронтувати з новою владою; виявляється, що ще у дитинстві Антон чинив прикросці, за які завжди наказували його брата, а сам хотів лишатися для всіх зразковою дитиною. Хазяйновита «активістка» Тьотя Шура готова служити будь-якій владі, аби лише «кров не лилась і церква відкрилась» (Жадан 2020: 59), тому вона і «людей в комендатуру здавала» (Жадан 2020: 76), і «силовиків на блокпостах годувала» (Жадан 2020: 76), і тепер перебуває у розшуку та шукає, де їй сховатися. «Нестандартна» Валічка, «глуха» й «німа» (Жадан 2020: 47, 48, 51), на правду і чує, і розмовляє, але взагалі вислизає з-під ідентифікації. «Схвильований і агресивний» (Жадан 2020: 79) фермер Коля зберігає політичний нейтралітет («мені ця ваша війна взагалі не в тему» (Жадан 2020: 87)), бо в нього то «посівна», то «пшениця

стоїть», і йому «не до політики» (Жадан 2020: 87) (хоча є згадки про те, як він підвозив пісок на блокпости і що він має знайомих у комендатурі), проте він же постійно тримає в кишені бойову гранату, якою вміє погрожувати, аби добиватися свого. Його налякана вагітна дружина Машка, якій час народжувати, стає тінню свого чоловіка, а не піклується про свою майбутню дитину, тобто, взагалі мінімалізує всі материнські інстинкти. Не озвучуючи жодних соціальних або політичних декларацій, Сергій Жадан через художню реальність прагне дослідити, що ж сталося з людьми, про яких він пише у «Хлібному перемир'ї», чому такою дірчастою та понівеченою є їхня колективна та індивідуальна ідентичність на всіх рівнях – національному, етнічному, релігійному, соціокультурному, гендерному, родинному, особистому. Національність своїх героїв письменник маркує насамперед через мову – вони всі розмовляють українською, не опускаються до суржика (за винятком, хіба, такого органічного для усного мовлення слівця «шо» і кількох «простонародних», загальноживаних обценних лексем), не переходять на російську, що могло би бути логічним у фронтірній зоні. Проте навіть в українському мовленні героїв проступає архетипна ситуація Вавилонської вежі, тільки тепер люди не розуміють одне одного не через різні мови, а через різні смисли: «Слів не вистачає. Слова першими скінчились. Зламалось усе, всі говорять по-своєму, ніхто нікого не чує, ніхто нікого не розуміє» (Жадан 2020: 114). Від національної ідентичності у батьків головних персонажів залишилася хіба жага співу, але це понівечені уламки ідентичності співочої нації, бо батько «співати любив», але «по п'яні» (Жадан 2020: 20), а мати теж колись всю ніч біля моря співала, і сини про це згадують як про «кошмар» (Жадан 2020: 23), адже тоді на волю з жінки вирвалися ті глибинні сили, які налякали синів. Водночас «інтернаціональність», «неукраїнськість» радянського розливу підкреслюється безліччю промовистих деталей: «радянськими» грошима «на смерть», захованими у внутрішній кишені матеріної шуби (Жадан 2020: 37), служінням батька головних персонажів «у ГДР» (Жадан 2020: 34) у складі радянських окупаційних військ та

ностальгування братів за тими ситими та веселими часами, а також ходіння їхньої матері на псевдореферендум щодо проголошення фейкових республік та участь їхніх родичів із Донецька у військовому протистоянні на боці Росії. Сергій Жадан розмірковує над тим, що з українцями не лише східного, але й інших регіонів країни відбулося за радянської доби і чому саме люди Донбасу впустили до себе агресора і спробували грати за його правилами: його персонажі спочатку переконані, що їх можуть оминати війна та її наслідки, потім розуміють, що вони втрапили у пастку, а в фіналі опиняються у ситуації повної безвиході. Персонажі п'єси «Хлібне перемир'я» дають на нього ірраціональну відповідь. Ми бачимо, що ніхто з дійових осіб п'єси взагалі не розуміє, які політичні події розгортаються на їх землі, що відбувається суттєва деформація поняття «центру», і дійові особи «центром» для себе перестають сприймати Україну, але також не сприймають у цій якості і Росію: «хто більше заплатить, тому й здадуть» (Жадан 2020: 49). Навіть саме поняття «центру» як такого у п'єсі дрібнішає та профанізується – йдеться вже не про центр країни або навіть регіону, натомість місії генерування смислів «центр» розглядається не як щось далеке і до певної міри сакральне, а як кілька місцевих ватажків із сумнівним минулим. Лояльність до такого здрібнілого та наближеного «центру» стає шансом отримання лише дрібних побутових послуг переважно тими, хто зможе про ці послуги домовитися. Власне, неможливість здійснювати елементарні процедури, які стають символічними знаками рамки-обрамлення людського життя (народження і поховання), спонукає персонажів С. Жадана шукати допомоги і лояльності у нової місцевої влади, яка для них перебирає на себе всі функції колишнього державного «центру». Парадоксально, але для героїв С. Жадана світ – і геополітично, і психологічно, і ментально – звужується до невеличкої території, «центром» якої стає незаконна самопроголошена місцева адміністрація, репрезентована «народним мером» на ім'я чи то Саня, чи Жора, який має сидіти у тюрмі, а натомість виступає по телевізору і проголошує хлібне перемир'я, який водночас і «живий» (бо Андрію вдалося додзвонитися

до нього і особисто поспілкуватися), і «не живий» (адже Тьотя Шура, яка все знає, каже, що його вбили) (Жадан 2020: 19, 22, 24, 57). На запитання «Що там, у центрі?» (Жадан 2020: 59) існує лише одна відповідь – «В центрі – війна» (Жадан 2020: 59). «Периферійні» герої твору хотіли би, аби «центр» ними опікувався, проте розуміють, що це – утопія: «Ви там у центрі мутите, а нам тут прилітає» (Жадан 2020: 31). Зруйнований міст між місцем дії та «центром» стає символом безнадії, неповернення та фатальної долі кількох людей (а насправді – лише персоніфікованих репрезентантів великої кількості мешканців окупованих територій), що приречені загинути у всепоглинаючому вогні новітньої війни через втрату орієнтирів самоідентифікації та самозахисту. З релігією, навпаки, все однозначно – очевидно, що йдеться про Московську православну віру, яка у XXI столітті стала політизованою та яскраво антиукраїнською, – батюшка з місцевої церкви воює другий місяць «за віру Хрестову» на боці ополченців, «з гранатометом по посьолку бігає», «за церквою танки стоять», а «православна» Тьотя Шура здає людей у комендатуру (Жадан 2020: 46, 59, 86, 114). Хибність цієї віри для української людини оголюється через маркування «дванадцяти апостолів» як не-апостолів, а бандитів, більшість з яких вже загинули, а останнім, дванадцятим, виявляється невдаха Толік. Етнічна належність персонажів теж є проблемною, оскільки етнос передбачає зв'язки зі своєю землею, вкоріненість в ній. Натомість найуспішніший з точки зору інших персонажів, бізнесмен Антон, мріє про свідомий розрив цього зв'язку: «Я працював і думав так: у мене все вийде, я вирвусь, я зароблю собі стільки грошей, щоб не повертатись сюди, додому, щоб не переїжджати щоранку цей довбаний міст» (Жадан 2020: 25). Уявлення про «нормальний дім», «нормальну роботу», «сім'ю» (Жадан 2020: 25) для персонажів не асоціюються з їх батьківщиною, отже, спонукають їх до виходу за межі власної етнічної приналежності. Гендерно начебто витримано паритет: персонажі п'єси – це четверо чоловіків і чотири жінки, причому лише двоє з них об'єднані родиною. Але при цьому кидаються в очі безпорадна маскуліність та деструктурована фемінність усіх дійових осіб. «Гібридна

війна є війною ідентичностей у тому сенсі, що використовує особливості переживання ідентичності та її перманентних проявів для політичного та пропагандистського виправдання агресії», – наголошують автори праці «Національна ідентичність і громадянське суспільство» (Бистрицький, 2018: 47). Отже, є всі підстави говорити про те, що герої п'єси «Хлібне перемир'я» – не лише заручники війни та хаосу, але насамперед жертви власної деформованої ідентичності, що призводить їх до ентропії та саморуйнування як на локальному, побутовому рівні (розрив комунікації – син, проживаючи з мамою, лише випадково з'ясовує, що вона вже померла, і не може сказати, коли це точно сталося; у будинку – «бардак», «розкиданий підлогою посуд» (Жадан 2020: 17); у героїв одні окуляри на двох; у селищі відсутні електрика та вода, не ловить телефон; їжею стають лише сухі пластівці та консерви, питвом – тепле пиво), так і на рівні цивілізаційному (бізнес – це вміння красти; на блокпосту «віджато» джипа; перебито магістральну трубу, міст зруйновано, так само як і супермаркет, вокзал спалено, «пошту тиждень тому спалили», «церква порожня стоїть» (Жадан 2020: 15, 45, 61, 86, 113)). Привертають увагу локальні поодинокі потуги «космізації», «впорядкування» цього ентропійного хаосу, до яких вдаються люди у творі: обмивання тіла небіжчиці мінеральною газованою водою з дволітрових пляшок, налитою у миску для салатів; відспівування покійниці не священником, а Тьотею Шурою, яка тут і «від громадськості», і «клінінгова служба», «і замість батюшки», «і замість мера», «так сказати, світська і духовна влада в одному лиці» (Жадан 2020: 49); відбирання у Колі гранати та запихання її до вимкненого холодильника; «наведення порядку» Валічкою через розкладання речей із шафи на різні кучки – білі та чорні... Звісно же, з таких почасти безглуздох, почасти наївних рухів нічого структурованого та впорядкованого створити не вдається. У повітрі витає болюче нерозуміння персонажів, як таке могло статися саме з ними. С. Жадан допомагає їм шукати відповідь, вводячи у п'єсу фантом телевізора. Саме з нього нова місцева влада проголошує нетривале перемир'я, хоча сама його не дотримує; з нього озвучуються та

візуалізуються хибні версії актуальних подій – «Як стріляти почали – сиділи і дивилися телевизор» (Жадан 2020: 21), «Сука, а хто ж туди ходить? Як не включиш телевизор – куча народа з іконами перед мерією. Хоч воду святи на ці ікони. Хто це?» (Жадан 2020: 86); а потім, за відсутності електрики, телевизор лишається у хаті і перетворюється на мертвого домінуючого монстра, на фантом, на якого «дивляться» і на якого зважають, навіть коли він «не показує». З огляду на руйнівну роль медійної сфери у трансгресіях ідентичності «маленьких людей» українського Сходу, непримітний телевизор у творі С. Жадана виступає одночасно знаряддям розбрату і органом хибної мобілізації, перебирає на себе функції освіти, релігійної ідеї, влади та гедоністичних імпульсів, замінює живе людське спілкування і робить людину вкрай самотньою та дезорієнтованою, навіть коли вона має родину, друзів, знайомих, сусідів. Митець у «Хлібному перемир'ї» художньо моделює та досліджує філософську ситуацію паралелі «ідентичність та війна», коли «апріорні екзистенціали ідентичності, визначально пов'язані із захистом буття, Проте ніхто з персонажів п'єси нікому з інших персонажів у процесі розгортання дії не заподіює зла і кривди – і в цьому виявляється справжня сутність цих ошуканих пропагандою людей, які у ситуації смертельної небезпеки туляться один до одного, виявляють готовність поступитися власним інтересом, прагнуть одне одному зарадити. Письменник знайшов такі тонкі психологічні тональності, що у фіналі твору ми співпереживаємо кожному з цих дійових осіб, незалежно від їхньої участі у незаконному референдумі чи фейкових місцевих виборах, від їхньої лояльності до тимчасової бандитської влади, незалежно від того, чи розжилися вони незаконною зброєю, чи ремонтували московські церкви і чи ошукували людей, торгуючи на базарі. Так у творі ненав'язливо виникає футурологічна проєкція міркувань про те, що робити з цими людьми, коли війну на Сході буде завершено. Про це ж міркують і учасники медійного проєкту «Мости замість стін», організованого Українським осередком міжнародного ПЕН-клубу (Мости замість стін, або Що об'єднує українців, 2020): двадцять

українських інтелектуалів пропонують власне бачення подальшого внутрішнього діалогу у повоєнній Україні. Індивідуальні «рецепти» тут є такими ж строкатими, якими Сергій Жадан побачив у своїй творчості людей українського Сходу. Інтелектуали радять у майбутньому відгородитися непроникною стіною від усього, що пов'язує нас із радянським минулим (Олена Стяжкіна), визнати, що «ми прогорали битву і за людей, і за території», осмислити причини і «битися далі» (Зоя Казанжи), позбутися стереотипу «двох Україн» (Катерина Ботанова), поступово розчинити Чужого у Своєму (Вахтанг Кебуладзе), не створювати собі нових «внутрішніх» ворогів, інспірованих «взаємною недоброю пам'яттю» (Остап Сливинський), «вчитатися в історію Донбасу і побачити в ньому питомий український регіон, віддати який буде злочином» (Катерина Калитко), збагнути, що невидимі стіни всередині України – це «наслідок насильства та породженого ним страху, а не відмінностей між нами» (Вікторія Амеліна), дослідити через художні дискурси родинні історії «людей, що опиняються по різні боки барикад, кордонів, ліній розмежування» (Галина Вдовиченко), проговорити непроговорене, непочуте і незрозуміле, вивчити гіркі уроки підміни понять (Зоя Казанжи, Мирослава Барчук). Як бачимо, у «Хлібному перемир'ї» Сергій Жадан солідаризується з тими українськими інтелектуалами, хто вже зараз розуміє необхідність майбутнього повоєнного діалогу. У цьому плані різняться сюжетна та інтелектуальна кульмінації його п'єси: якщо сюжетно нагнітаються вогняні пристрасті – аж до щільного вогняного кільця, у якому затиснуто безпорадних людей, то інтелектуальною кульмінацією можна вважати розмірковування тьоті Шури про завтрашні перспективи деокупованих територій: «Все це закінчиться, життя далі піде. Всім треба жити: і тим, хто бігав, і тим, хто ні. Жити всім. Треба буде повертатись, як же... Ми всі теж колись знову спокійно заговоримо. Колись пізніше» (Жадан 2020: 115). І саме у цих рядках закладено провідну інтенцію драматургічного тексту С. Жадана: нова, постколоніальна українська ідентичність ще не є усталеною і остаточною, вона формується у горнилі війни та болісних

самоусвідомлень, і ми всі – персонажі текстів, митці, читачі, глядачі, дослідники – маємо стати учасниками її оформлення у такий моноліт, який дозволить уникати нових розбратів і протистоянь.

Автор п'єси «Хлібне перемир'я» С. Жадан через художнє моделювання понівеченої української ідентичності на тимчасово окупованих територіях України включається у важливу інтелектуальну дискусію щодо стратегічних пріоритетів українського суспільства після деокупації, форматів майбутнього суспільного діалогу та уникнення зон невизначеності та взаємного несприйняття у формуванні повоєнної української ідентичності.

2.2 Антропологічні й гендерні художні моделі: типологія, репрезентація, проблеми ідентичності (2017-2024 рр.) (Бондарева О.Є., Башкирова О.М., Бровко О.О., Віннікова Н.М., Жигун С.В.)

Своєрідність розвитку сучасної української літератури зумовлена складною взаємодією цілої низки чинників – особливостями соціокультурної ситуації межі ХХ – ХХІ століть; характером засвоєння й творчого переосмислення західної художньої практики, передусім постмодерністської естетико-світоглядної парадигми; трансформацією національної літературної традиції й наближенням її до інтелектуальних та естетичних запитів сучасника. Українське письменство початку ХХІ століття, передусім роман як найбільш репрезентативна по відношенню до безпосередньо-емпіричної даності особистісного існування сучасника літературна форма, чутливо реагує на мінливі тенденції суспільного життя, характер самоусвідомлення українців як учасників світового діалогу культур. До важливих аспектів такої художньої репрезентації належить гендерна ментальність та інтенційність, що у вітчизняному соціокультурному контексті складно пов'язана з особливостями постколоніальної свідомості, проблемами національної ідентичності.

Гендерні дослідження, які сьогодні становлять значний комплекс наукових дисциплін, спрямованих на вивчення найрізноманітніших аспектів соціальної статі, дають багатий матеріал для глибшого розуміння особливостей

художнього мислення нового зламу століть та закономірностей репрезентації в сучасній літературі таких фундаментальних понять, як фемінність і маскуліність. Початок гендерних досліджень пов'язують з виникненням феміністичної критики у 60 – 70-ті роки, хоча основи їх були закладені вже Сімоною де Бовуар, яка у своїй праці «Друга стать» (1949) формулює поняття «інакшості» та «автентичності» жіночої особистості. Дослідження Ю. Крістевої, Л. Ірігерей, Г. Сіксу та ін., що представляють напрям феміністичної критики, багато в чому послуговуються постструктуралістським та деконструктивістським науковим інструментарієм, ідеями Р. Барта, Ж. Лакана, Ж. Дерріди та ін. Теоретичні викладки названих 16 науковців пов'язані з тенденціями відмови від традиційної ієрархії культурних та світоглядних цінностей, від цілісного розуміння людської особистості й утвердження натомість погляду на людину як на фрагментованого, суперечливого, діалогічного за своєю суттю суб'єкта. По суті, цим ідеям сучасна гендерна теорія завдячує усталеним поглядом на гендер як соціокультурний конструкт. Попри слушність і цінність теоретичних положень, висунутих феміністичною критикою, дослідження в царині гендеру починають сприйматися як цілісний літературознавчий комплекс тільки у 1980-ті роки, причому очевидним залишається його фундаментальний зв'язок з постструктуралізмом. Здійснюється посутній перегляд попереднього досвіду феміністичної критики. Так, Е. Шовалтер протиставляє феміністичному аналізу гінокритку, яка, на відміну від першої, зосереджується не на дослідженні жіночого сприйняття чоловічих текстів, а на діяльності жінки-письменниці; закликає відійти від ревізії літературних традицій, що полягає у специфічно жіночому «перепрочитанні» художніх текстів, створених чоловіками, і виробити власну методологію. Наприкінці ХХ ст. в літературознавстві усталюється дефініція «гендерні дослідження» замість означення «феміністичні». Тоді ж починається активне засвоєння здобутків західної літературознавчої думки в цій царині вітчизняними дослідницями. Однак поняття гендеру, асоційованого із соціальною статтю на противагу біологічній, що в західній практиці

утверджується як спроба усунення жорсткої дихотомії «чоловіче / жіноче», на українських теренах найчастіше співвідноситься зі специфічно жіночою картиною дійсності й типом творчості. Водночас українські дослідниці, зокрема С. Павличко, акцентують на універсальності відповідного напрямку літературознавчих студій, який охоплює і чоловіче, і жіноче письмо, виявляючи характер відмінностей між ними. Провідна роль у формуванні української гендерології належить працям В. Агеєвої, Н. Зборовської, М. Моклиці, С. Павличко та ін. Феміністична критика сприяє оновленню 17 наукового інструментарію вітчизняної гуманітарної науки, пропонуючи ґрунтовну ревізію попередньої літературної традиції, передусім модернізму, розкриваючи закономірності творення актуальної української літератури в посттоталітарному контексті. «Студії маскулінності», що мають коротшу наукову традицію, ніж феміністична критика, виникають як теоретичний напрям у 70-ті роки минулого століття. Деконструктивістський напрям феміністичної критики, найбільшим досягненням якого є відкриття соціокультурних конвенцій, що слугують передумовою формування гендеру, підводить теоретиків *masculine studies* до фундаментальної ревізії тих традиційних стереотипів і установок, які ідентифікують і суттєво обмежують чоловіка в сучасному соціумі. Соціокультурологічні праці, присвячені маскулінності (Р. Бреннон, Р.В. Коннел, Дж. Херн, І. Кон, М. Светліцкі, А. Матусяк та ін.), дозволяють скласти досить повне уявлення про соціокультурні механізми, що упродовж століть визначали специфічно чоловічі моделі поведінки, суттєво редукуючи цілий масив психологічних проявів, і комплекс проблем, з якими стикається чоловік на сучасному етапі його «буття-в-культурі». Тривале ототожнення чоловічого із загальнолюдським спричинило «невидимість» чоловічої позиції в культурі. Як показує сучасна художня практика, в літературі відбуваються складні процеси перевідкриття не тільки жіночого, маргіналізованого попередньою культурною традицією, а й чоловічого. Як уже було зазначено, сучасні гендерні студії становлять складний комплекс дисциплін, що враховує

здобутки антропології, культурології, політології тощо. У царині літературознавства гендерна теорія дозволяє виявити механізми оприявлення в художньому творі панівних суспільнополітичних дискурсів, визначити характер зв'язків художньої практики з екстралітературною даністю, як це бачимо в працях В. Агевої, О. Забужко, Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко та ін. Водночас актуальною залишається потреба в працях синтетичного характеру, що запропонували б комплексний поетологічний аналіз творів сучасної великої прози, в яких найбільш повно представлено гендерну проблематику. Як видається, такий погляд на проблему художньої репрезентації гендеру могло б забезпечити поняття художнього моделювання, що передбачає застосування комплексної наукової методології. Поняття «модель» у сучасній науці характеризується універсальністю, оскільки широко використовується в найрізноманітніших галузях знань. Однак у царині художньої творчості, на відміну від наукової сфери, воно набуває глобальності, оскільки передбачає узагальнення цілісної картини світу, сформованої на естетичних засадах, а отже, виступає носієм фундаментальних світоглядних і ментальних характеристик. Розуміння літературного твору як моделі дійсності, що реалізується в процесі комунікації, лежить в основі структуралістсько-семіотичних літературознавчих концепцій.

Актуальність обраного ракурсу дослідження в межах наукової теми «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» зумовлена необхідністю обговорення й осмислення європейської інтеграції як основного курсу державної політики; ознайомлення з історією спрямованості української культури (й літератури) до європейської, сповідування її цінностей. Актуальним залишається формування загальної антидискримінаційної культури, популяризація принципу рівних прав і можливостей чоловіків і жінок як європейської цінності. Дії Ради Європи спрямовані, зокрема, на "пропагування імплементації документів і рекомендацій, ціллю яких є викорінення упереджень, звичаїв і традицій на основі стереотипних гендерних ролей; розробка інструментів на підтримку держав-членів в імплементації

відповідних документів, зокрема Стамбульської конвенції; сприяння імплементації рекомендацій Гельсінської конференції (2014 р.) на тему «Боротьба з гендерними стереотипами в освіті та за допомогою освіти»; сприяння імплементації рекомендацій Амстердамської конференції (2013 р.) «Медіа та образ жінки»; визначення, складання та поширення добрих практик для викорінення гендерних стереотипів" [Стратегія гендерної рівності Ради Європи на 2018-2023 роки <https://rm.coe.int/prems-041318-gbr-gender-equality-strategy-2023-ukr-new2/16808b35a4>]. У матеріалах Стратегія гендерної рівності Ради Європи на 2018-2023 роки <https://rm.coe.int/prems-041318-gbr-gender-equality-strategy-2023-ukr-new2/16808b35a4> зазначено, що регулярний моніторинг і дослідження засвідчують: прогрес щодо політичної участі жінок, доступу до правосуддя та викорінення шкідливих гендерних стереотипів і сексизму відбувається надто повільно.

Предметом цього дослідження є стратегія гендерного мейнстримінгу в філологічній освіті. Гендерний мейнстримінг – підхід ООН і міжнародної спільноти до досягнення прогресу у втіленні гендерної рівності для жінок і дівчат порівняно з чоловіками та хлопцями. Ключовою проблемою є те, що попри рівноправність дівчат у можливості отримувати освіту, існує нерівноправність у самому змісті освіти, який відтворює андроцентричний світ.

Методом дослідження є гендерний аналіз – критичний аналіз того, як відмінності гендерних ролей, діяльності, потреб, можливостей, норм впливають на чоловіків і жінок у певних (у нашому випадку освітніх) ситуаціях і контекстах. Зокрема, гендерний аналіз розглядає можливості та обмеження, які мають жінки і чоловіки, щоб запобігти нерівності. Також методологічною базою статті є феміністичні студії, як такі, що розкривають причини і наслідки гендерного розриву.

Угода про асоціацію між Україною та ЄС закріплює гарантування рівних можливостей для жінок та чоловіків у сферах працевлаштування, освіти, навчання та інших. Відповідно, цілями сталого розвитку на період до 2030

року визначено «забезпечення гендерної рівності, розширення прав і можливостей усіх жінок та дівчат».

Однією зі сфер, яка потребує корекції є освіта, зокрема філологічна, оскільки у ній традиційно високий відсоток дівчат. Скажімо, В Інституті філології Київського університету імені Бориса Грінченка навчається 89% дівчат. Тому існує потреба надати студенткам під час навчання зразки успішної жіночої самореалізації: професійної, творчої, особистісної. Варто згадати відомий експеримент Філіпа Голдберга (?), який запропонував дівчатам-випускницям прочитати статтю, яка була підписана ім'ям то Джона Макея, то Джоан Макей. Текст був той самий, але дівчата приписували Джону глибину мислення, а Джоану критикували, тобто оцінка тексту залежала від статі автора. Голдберг робить висновок, що жінки переймають зневажливе ставлення суспільства і транслиують його на себе і одна одну. Не в останню чергу цю ситуацію зумовлює те, що під час навчання дівчата майже не мають зразків успішної самореалізації. Курси історії та теорії літератури відтворюють андроцентричну історію, у якій жінкам відводиться другорядна і пасивна роль.

2016 року Юнеско опублікувала документ (*Textbooks pave the way to sustainable development*), який застерігає, що засилля сексизму в підручниках негативно впливає на освіту дівчат і обмежує їх у кар'єрному зростанні та очікуваннях від життя. Науковці (Ernst, Rudman) також мають чимало напрацювань, щодо вибору художньої літератури, що використовується в освітньому процесі. Зокрема, рекомендовано залучати книжки, що змальовують дівчат/жінок з активною роллю у позитивному світлі, а також надавати перевагу тим текстам, де обидві гендерні ролі не змальовуються стереотипно. Rudman (1995) рекомендує книги з персонажами, що мають гендерно нейтральні ролі, тобто: персональні риси людини змальовуються незалежними від статі; досягнення оцінюються без зв'язку зі статтю; професії представлені як гендерно-нейтральні; жінки не обов'язково змальовуються слабшими і вразливішими, ніж чоловіки, особи виявляють логіку чи емоції

залежно від ситуації тощо. Під час вивчення історії літератури вибір текстів здійснюється за культурно-історичним та стильовим принципом, тому наведених рекомендацій не завжди можна дотриматися. У таких випадках важливо ідентифікувати гендерні стереотипи та розвивати гендерно справедливе (gender-equitable) сприйняття. Це пропонується звертати увагу на присутність гендерних стереотипів та пропонувати критичний аналіз, зокрема, ставлячи питання: що було б якби головний герой був іншої статі? (Temple, 1993), пропонувати відтворити погляд на події з точки зору іншої статі (Lawrence, 1995). Літературні тексти можуть і мають ставати приводом обговорення гендерних ролей, щоб студенти усвідомлювали сконструйованість цих ролей.

Національна традиція обмежує можливості жінки роллю «берегині», водночас рекламна продукція й глянцева журналістика нав'язують жінкам певні стандарти краси, часто «несумісні з природним станом жіночого тіла» (О. Низеєнко), що, відповідно, спричинює фрустрацію, занижену самооцінку (Н. Вулф, К.-П. Естес, О. Муха). У сукупності названі проблеми спричинюють обмеженість уявлень дівчат про свої можливості, зниження суспільної і професійної активності.

Подолання сексистських стереотипів у практичній підготовці здобувачів вищої освіти на матеріалі української літератури – один із напрямів роботи кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка в межах реалізації наукової теми «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (2017-2022 рр.).

У 2019 році серед здобувачів освітньої програми «Українська мова і література» першого (бакалаврського) рівня було проведено опитування щодо розуміння системи європейських цінностей і формування відповідного літературного канону в українській літературі. У результаті на запитання *Який зміст Ви вкладаєте в поняття «європейські цінності»?* із 78 респондентів серед європейських цінностей тільки учасник один назвав гендерну рівність,

один – *одностатеві шлюби* (відповідно по 2,56 %). Результати опитування переконали нас в актуальності перегляду змісту навчальних програм підготовки філологів і впровадження цих змін в освітній процес. Імплементация досвіду дослідницького конструювання гендерночутливого простору сучасної гуманітаристики набула таких практичних виявів:

1) Спецкурс «Гендерні художні моделі сучасної української літератури» – 4 кредити (освітня програма «Літературна творчість» (другий (магістерський) рівень)) [Башкирова].

2) Дисципліни «Наукові засади експертизи навчальної літератури» (Тема: Антидискримінаційна експертиза навчальної літератури Правові засади антидискримінаційної політики в Україні. Гендерна дискримінація та система заходів з протидії їй. Гендерна експертиза навчальної літератури. Форми текстуального вираження дискримінації за різними ознаками, способи їх уникнення – 1 кредит) (освітня програма «Українська мова і література» (другий (магістерський) рівень)).

3) Темарій випускових кваліфікаційних робіт, захищених здобувачами у 2020-2021 рр.:

- Дитячі твори Бориса Грінченка: гендерний аспект
- «Над Чорним морем» І. Нечуя-Левицького та «Товаришки» Олени Пчілки: гендерні питання і патріархальна система в Україні сер. ХІХ ст.
- Жіноча доля у прозі Олени Пчілки та Лесі Українки
- Проблеми гендерної ідентичності у прозі Ірини Вільде
- Пошук ідентичності жінки-емігрантки у малій прозі Марії Цуканової
- Жіноча лірика другої пол. ХХ ст.: своєрідність тем, образів, жанрів
- Фемінна творчість у медіа: особливості функціонування.

У січні-лютому 2021 року на базі Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка було здійснено повторне опитування здобувачів (158 осіб). Зі 115 відповідей на запитання запитання «*Який зміст Ви вкладаєте в поняття «європейські цінності»?*» на гендерну рівність як європейську цінність вказала 21 особа (18,26 % опитуваних).

Здійснене опитування підтвердило потребу подальшої корекції змісту освітніх компонентів підготовки здобувачів вищої освіти.

Критеріями відбору художніх текстів для аналізу стали: вираженість гендерної проблематики (кризові аспекти (само)репрезентації фемінної і маскулінної гендерної ідентичності; моделювання сценаріїв відновлення гендерного паритету; художнє оприявлення глибинних ментальних уявлень про чоловіче і жіноче); стильова різноплановість творів (постмодерністські, неоромантичні, неореалістичні, необарокові художні тенденції, які створюють досить повне уявлення про основні вектори розвитку сучасної великої прози); жанрова приналежність, що виразно корелює з гендерним чинником (пригодницький, психологічний, соціально-побутовий, готичний, любовний роман; жанрові форми, такі як роман-щоденник, роман у листах тощо). До критеріїв відбору матеріалу слід зарахувати також генераційний чинник, що дозволяє простежити динаміку змін стереотипних уявлень про чоловіче і жіноче, кола проблем, до яких звертається українська романістика початку ХХІ ст. (зауважимо, що саме творча генерація як основний чинник розвитку літературного процесу опиняється в центрі досліджень Т. Гундорової, Н. Лебединцевої та ін.).

Ключове для цього дослідження поняття гендерної художньої моделі передбачає маркованість художнього тексту ознаками соціальної статі, як прийнято кваліфікувати гендер. Однак виявлення механізмів оприявлення кореляції між принципами організації художнього тексту і гендерною ментальністю автора / героя / реципієнта неможливе без бодай стислого огляду витоків та історії формування поняття гендеру в науковій думці й художній практиці. ХХ ст. стало періодом фундаментальних змін у патріархатній суспільній моделі, епохою докорінного перегляду гендерних стереотипів і пошуку шляхів відновлення статевої рівності – від боротьби за політичні права жінок до вимог повного скасування будь-яких відмінностей між жінкою й чоловіком (у радикальному фемінізмі). Очевидно, що змістові та проблемні модули сучасного жіночого письма, як і особливості репрезентації

жінки в сучасній українській літературі, вповні можуть бути досягнуті тільки в широкому контексті становлення жіночої літературної та критичної традиції. Безумовно, практика феміністичної критики суттєво вплинула на принципи художнього моделювання жіночої свідомості у великій прозі, і романістика початку ХХІ століття в цьому аспекті становить мало не пряму протилежність світовій літературній традиції до ХІХ ст. включно.

Відновлення зв'язку поколінь як утвердження особистісної й гендерної ідентичності в сучасній українській романістиці

У сучасній романістиці активна розробка теми відновлення розірваних генераційних зв'язків зумовлює актуалізацію міфологічного мислення, що якраз і покликане представити цілісну картину світу. Сучасна велика проза засвідчує творче переосмислення низки архетипних образів, а також надзвичайну продуктивність ініціаційної моделі як однієї з основоположних для жанрової семантики роману. Міфологізація, що становить одну з присутніх рис літератури минулого століття, на нашу думку, досить тісно корелює з тенденціями постпостмодернізму в сучасному українському письменстві, адже кінець постмодернізму співвідноситься багатьма науковцями із поверненням «великих оповідей». Пряму вказівку на обряд ініціації містить роман М. Гримич «Мак червоний в росі...», де згадується мотив ковтання героя велетенською рибою, з черева якої він виходить новою істотою. Абсурдність і макабричність світу, в якому опиняються героїні, мотивується втратою звичних координат – вчинивши самогубство у водах Дніпра і порушивши в такий спосіб закон власного життя, жінки опиняються у сфері профанного і марно намагаються долучитися до вічності, яка подарувала б їм спокій. Після вчинення самогубства вони, справді, стають інакшими, однак не здобувають таємного знання і змушені вести страшне монотонне існування у світі живих, серед яких їх бачать тільки одиниці (цікаво, що подібний мотив з'являється і в романі Люко Дашвар «РАЙ.центр», щоправда, з дещо іншими смисловими конотаціями). Однак частіше в сучасній українській романістиці ініціаційна модель слугує для утвердження героєм власної особистісної ідентичності у

найширшому розумінні, що передбачає і гендерне самоусвідомлення, і долучення до людської спільноти, пов'язаної кровними зв'язками і / або душевною спорідненістю. Специфіка ініціативної моделі простежується і в тому, що, оволодівши певним знанням, герой або героїня сучасного роману утверджує власну причетність до кола «посвячених» представників своєї статі, носіїв сакральних гендерних ролей (жінок-берегинь у творі Люко Дашвар «Молоко з кров'ю» або чоловіків, здатних вийти за межі реальності, в «Намірі!» Любка Дереша). У згаданому романі Люко Дашвар можна спостерегти художню реалізацію психологічних інтенцій, яким приділяє особливу увагу К.Г. Юнг. Маруся, яка з дитинства не розлучається з кораловим намистом, дізнається його таємницю, тільки ставши заміжною жінкою. Героїня бачить уві сні стару, яка докоряє їй тим, що вона насмілилася «щастя собі без черги мати». Матеріальним відповідником зв'язку поколінь у романі слугує коралове намисто, що є запорукою не тільки земного благополуччя жінки, а й зустрічі з коханим на тому світі: в Марусиному сні баба б'є матір за те, що та не вберегла намиста і таким чином розлучила її з коханим на небесах. Ідея нерозривності сімейних зв'язків, асоційована передусім з жінками як берегинями роду, в художній структурі твору розгортається у двох вимірах – по горизонталі (метафора нитки, завдяки якій тримається коралове намисто і яку не можна розривати) і по вертикалі (образ небес і лейтмотив єднання закоханих на небесах). Водночас вертикальна структура світобудови імпліцитно реалізується через образи жінок – баби, матері і дочки. Уявлення про причетність до жіночого роду як про безсмертя, долучення до вічності також має архетипний характер і добре описане К.Г. Юнгом. Так, в «Епізодичній пам'яті» Л. Голоти камінь-алатир біля порогу дому є листком родового дерева, коріння якого сягає в глиб землі, до вогнища, що об'єднує предків. У «Фріді» М. Гримич «дім-дерево» на Торговій, 4 постає моделлю світобудови. Поверхи цього будинку втілюють як структуру суспільства, що зберігає життєздатність і гнучкість, незважаючи на історичні катаклізми, так і світовий порядок, давні космогонічні уявлення. І діловий

успіх Ірини-Фріди, і 187 її здатність протистояти життєвим труднощам пояснюється тим, що в ній, навіть після зречення власного коріння, продовжував жити «дім-дерево». Через космогонічні образи дому, дерева, хреста (М. Гримич своєрідно переосмислює константу розп'яття, ототожнюючи хрест водночас із деревом і жіночим тілом) авторка утверджує основну інтенцію свого твору: особистість може вповні реалізуватися тільки за умови усвідомлення зв'язків із власним родом, а отже – й свого місця в історії народу, рідної землі. Повертаючись до роману Люко Дашвар «Молоко з кров'ю», варто відзначити, що в ньому своєрідно реалізується вже згадана ініціативна модель: побачивши дивний сон і дізнавшись від матері про дивовижні властивості намиста, Маруся долучається до кола «втаємничених», до якого належать жінки її роду. У творі послідовно акцентується ізольованість жіночого простору від зовнішнього світу, повернення до образу патріархальної жінки, гендерна роль якої – передусім у гармонізації життя родини. Замкненість жіночого простору, асоційованого з маленькою кімнаткою і старою хатою під бузковим кущем, позбавлена тут негативних конотацій. «Жіноча» реальність, відмежована від «чоловічої», у творі постає як реальність таємнича, інтуїтивна, сакральна. Саме вона містить приховані рушії долі. Втручання чоловічого начала у вервечку народжень обертається трагедією: хлопчик, народжений Марусею, гине, і причиною його смерті стає батьківська жага помсти – зводячи рахунки з дружиною й суперником, Олексій залишає дитину без нагляду, а в символічному плані злочин батька втілюється у блюзнірському перевдяганні й нарузі над родовим оберегом (Олексій зриває з Марусі намисто, щоб Стьопка в темряві прийняв його за жінку). Символічний образ намиста, що втілює зв'язок поколінь, набуває значення сакрального табуйованого предмету, торкатися якого мають право тільки жінки (під час бурхливого конфлікту між учасниками «любовного трикутника» Маруся каже, звертаючись до обох чоловіків: «Не чіпайте мого»). Саме народження хлопчика сприймається як фатальна помилка долі, а втрата намиста тотожна розриву родинних зв'язків, для яких навіть смерть не є

неперехідною межею. Проблема втрати родинної, а отже, й історичної, пам'яті, що в аналізованому творі порушена переважно імпліцитно, образно закодована в 189 мелодраматичній історії нещасливого кохання красуні Марусі й недолугого Стьопки Німця, реалізується більш радикально й наочно в низці романів, де вона втілюється в константі амнезії («Фріда» М. Гримич, «Танці в масках» Л. Денисенко). Героїня М. Гримич «добровільно» втрачає пам'ять, переживши особисту трагедію, болісне відновлення після аварії й тотальне розчарування в житті. Жінка вигадує собі нове минуле й пориває усі зв'язки з мешканцями будинку на Торговій, 4. Неллі, одна з двох оповідачок у романі Л.Денисенко «Танці в масках», втрачає пам'ять внаслідок невдалої спроби позбутися дитини, яку зачинає від нелюба. При цьому неушкодженими у свідомості жінки залишаються тільки спогади дитинства. Навіть така фундаментальна ознака людської особистості, як мова, що формує її картину світу й передусім національну ідентичність, втрачена – Неллі не здатна навіть зобразити літери української абетки. Натомість картини дитячих ігор постають надзвичайно яскраво. Спогади дитинства набувають ознак своєрідного коду: лікарка Карина, яка намагається допомогти героїні повернути пам'ять, ніколи не варила супів із польових квіток, а отже, і її особистісний та ментальний код не може бути ключем до розв'язання складної ситуації, в якій опинилася українка. У «Фріді» М. Гримич процес пригадування і повернення героїні до самої себе метафорично втілюється у блуканні підземеллями «дому-древа», що символізують витіснені у підсвідомість спогади. Авторка наголошує на несвідомому, спонтанному розгортанні програми, закладеної домом дитинства, в житті героїні. У «Фріді», як і в згаданому романі Люко Дашвар, спостерігається сакралізація старших представників мікросоціуму будинку на Торговій, 4 – вони іменуються святими, наділені майже містичною здатністю влаштовувати справи й різко протиставляються зовнішньому світові з його буденною логікою. Ці представники торговельної еліти мешкають на горішньому поверсі «дому-древа», що символізує небеса. Ідея обраності людей, покликаних займатися

бізнесом, також реалізується через ініціаційну модель – Мойсей Давидович зауважує, що з Фріди «будуть люди», оскільки їй явився «привид гешефту». Ірина-Фріда також наділяється магічними властивостями – жінка має особливу владу над папером, і саме він стає основою її бізнесу. Перебування на складі зі стосами паперу допомагає їй повернути душевну рівновагу. Слід зауважити, що, як і в «Молоці з кров'ю» Люко Дашвар та «Епізодичній пам'яті» Любові Голоти, у «Фріді» виразно простежуються сліди культу предків – бізнес Ірини-Фріди побудований за принципом вшанування пам'яті кожного з представників еліти будинку на Торговій, 4.

З іншого, в сучасних ініціаційних моделях постаті батьків часто десакралізуються, викликають розчарування, а часом – і свідому відмову дітей. При цьому, як уже зазначалося, міфологічний зміст архетипу «великої матері» чи божественного батька переноситься на старших представників роду – бабу чи діда. Подібну модель ініціації, за якої «посвята» здійснюється через покоління, оминаючи приземлених батьків, бачимо у «Намірі!» Любка Дереша: Петро вирушає до села, де мусить доглядати німічну бабусю, і тут відкриває для себе таємницю діда, який, так само як і онук, умів бачити прихований бік речей. Слід відзначити, що в самому тексті роману містяться вказівки на ініціаційний характер цієї художньої моделі.

У названому творі Любка Дереша реалізується гендерно обернена художня модель дійсності, в основі якої лежить міф про Деметру-Кору, викладений в контексті юнгіанської теорії: тут розширення індивідуальної свідомості здійснюється в межах стосунків не баби – матері – доньки (онуки), а діда – онука, при цьому роль жінок роду відверто негативна, що відображує особистісний бунт молодого чоловіка проти родини як ієрархічної системи або «чужих людей», пов'язаних суто біологічно. Провідною є ініціаційна модель і для трилогії Люко Дашвар «Биті є», герої якої, кожен у свій спосіб, намагаються утвердитися в соціумі, переживаючи болісне становлення, гартуючи характер, визначаючи власні життєві пріоритети. Як і в аналізованих романах, у трилогії надзвичайно потужно проявляється міфологічна стихія –

передусім у снах і видіннях персонажів, однак, не обмежуючись ними – архетипні образи пронизують усю художню структуру романів, закорінені в міфологію колізії часто мотивують вчинки героїв, надаючи їм універсального значення, дозволяючи розглядати постаті трьох юнаків як певні інваріанти людського.

Помітною тенденцією сучасної української літератури є активне «вживання» жінок-авторок у роль героя-чоловіка, освоєння чоловічого голосу («Мерці», «Він: ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько; «Тамдевін» 213 Галини Вдовиченко; («Іграшки з плоті та крові», «Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць», «Сарабанда банди Сарри», «Корпорація ідіотів» Лариси Денисенко; «Егоїст» Марини Гримич). При цьому прагнення стати на позицію чоловіка може реалізовуватися в різних наративних стратегіях – як безпосередньо модельованій мовній партії персонажа-чоловіка (оповідь), так і об'єктивованому викладі від третьої особи (розповідь) чи невластивому мовленню. Активне освоєння «чоловічих» тем, моделювання чоловічих образів жінками-письменницями, що є передусім результатом емансипаційних тенденцій попереднього століття, засвідчують настанову на художнє освоєння тих сфер життя, які досі вважаються переважно чоловічими, але не в останню чергу – й прагненням відновити рівновагу, припинити сумнозвісну «війну статей» і запропонувати нову модель побудови їхніх стосунків на паритетних умовах, що враховували б особливості кожного із учасників цього вічного діалогу. Чоловіче письмо виявляє подібні тенденції, хоча в ньому досить дієвою залишається художня матриця маскулінної літературної традиції. Моделювання жіночої світоглядної парадигми («Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності» Володимира Лиса; «Дядечко на ім'я Бог» Євгена Положія) сусідують у ньому з художніми константами, закоріненими у патріархатну культурну свідомість, – сприйняттям жінки як зовнішнього (естетизованого) об'єкту («Газелі бідного Ремзі» Володимира Даниленка), акцентуванням ірраціональної, демонічної природи жіночого. Варто зауважити, що патріархатна традиція, проявлена в сучасному чоловічому письмі, виразно

корелює з певними жанровими матрицями: роману нуар («Графиня» Володимира Лиса, «Серафима» Олеся Ульяненка), містичного роману («Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка), пригодницького романубойовика («Елементал» Василя Шкляра). Таке багатоголосся в царині гендерної проблематики, представленої сучасною романістикою, свідчить не тільки про настійливі намагання авторів виробити нові, паритетні, моделі повноцінного діалогу між представниками обох статей, а й дедалі глибшим усвідомленням фундаментальних відмінностей між ними.

Література початку ХХІ століття демонструє більшу, порівняно з попередніми десятиліттями, готовність до діалогу між носіями різної гендерної ментальності, активні пошуки шляхів гармонізації стосунків статей. Ці світоглядні пошуки багато в чому зумовлені трансформацією гендерних ролей, що стала результатом як економічної та політичної емансипації жінок, так і деструкцією уявлень про традиційну маскулінність. Очевидно, серед причин останнього явища слід назвати не тільки утвердження соціальної незалежності жінок, а й викривлення гендерного паритету в радянській сім'ї (докладніше мова про це піде в підрозділі, присвяченому типам маскулінності, репрезентованим сучасною українською романістикою). Саме тому особливої ваги у великій прозі початку ХХІ століття набуває психологічна колізія «сильна жінка – слабкий чоловік». В умовах розмивання гендерних меж та втрати, принаймні часткової, чітких критеріїв ідентифікації «мужності» і «жіночності» автори, як чоловіки, так і жінки, прагнуть заново дати відповідь на питання «Що значить бути чоловіком / жінкою?». При цьому неважко помітити, що відповідь на це питання більшість авторів вбачають у досягненні «нової повноти», особистісній реалізації людини, яка не гіпертрофує певні якості за рахунок придушення інших, а прагне до їх розумного й гармонійного поєднання.

В. Лис у своєму романі «Соло для Соломії» формально повертається саме до класичної традиції ототожнення України з жінкою-страдницею, яка, на думку В. Агеєвої, спричинює виникнення у носіїв питомої культури («синів

України») комплексу вини, а пізніше, в добу модернізму, – прагнення подолати цей комплекс, що в найбільш радикальних формах набуває вигляду символічного матеревбивства («Я (Романтика)» Миколи Хвильового). Однак В. Лис наповнює освячену традицією модель новим змістом, вносячи принципово нові художні акценти, що дозволяють інакше поглянути не тільки на архетипний образ «матері України», а й на концепції жіночності, репрезентовані національним письменством. Образ Соломії наділений більшою мобільністю, ніж чоловічі персонажі. «Простір героїні поступово розширюється, охоплюючи зрештою всю Україну. При цьому мотивацією її руху в художньому просторі роману є свобода вибору: героїня лишається на місці (в рідному селі) або вирушає в дорогу (до Києва чи в Новоолександрівку) з власної волі, у той час як чоловіки, що зустрічаються на її життєвому шляху, не можуть подолати власних страхів і слабкостей, а відтак неспроможні й вийти за межі власного простору. Концепт України вводиться автором поступово – спершу як образ малої батьківщини з певними життєвими устоями, що ізольована від зовнішнього світу, який заявляє про себе вторгненням німців або «совєтів». У цьому випадку концепт «Україна» співвідносний із символічним образом «своєї хати». Однак Україна як цілісна модель організованого за власними законами світу вибудовується саме завдяки жіночому образу. Постаць Соломії об'єднує константи хати, лісу, села, міста, річки і степу. Моделювання простору України в художній структурі твору відбувається через освоєння його героїнею, низку символічних дій, передусім – миття ніг у Дніпрі й зустріч Соломії зі степом. Головна ріка України, так само як і топос Києва, має сакральне значення, отже й епізод миття ніг набуває ознак ініціації, переходу героїні в новий статус. Степ також належить до констант української ментальної свідомості, виявляючи діаметрально протилежні значення: це простір смерті, «пільма зовнішня», асоційована з набігами татар, страхом і невідомістю; водночас він постає і як символ свободи, що найповніше втілюється в історичному феномені козацтва, а отже, пов'язаний з ідеєю української державності. Однак варто зауважити,

що, переосмислюючи художню парадигму, В. Лис не руйнує її, розгортаючи свої творчі пошуки в межах літературної традиції. Це зумовлене не тільки художнім завданням – створити панораму жіночого життя в часи бурхливих історичних перетворень, а й підкреслено традиційною формою роману, яка забезпечує реалізацію такої авторської настанови. Прикметною особливістю твору В. Лиса є динамічний портрет героїні, що відповідає обом окресленим тенденціям – і «зовнішньому» стосовно жінки, чоловічому, погляду, і масштабності картини світу, властивій роману класичного типу: наратор підкреслює мінливість зовнішності Соломії – від її дитячої ангелоподібності до поступового увиразнення земних, суто жіночих рис. На зв'язок з літературною традицією попередніх епох, що передували добі модернізму, вказують численні порівняння з рослинним світом, вживані автором під час змалювання жіночих портретів (В. Агеєва слушно вказує на них як на специфічний індикатор «зовнішнього» чоловічого погляду в літературі).

Смислова кореляція образу жінки-матері з Україною зберігає своє сакральне значення в сучасній літературі, хоча виразно заявляє про себе і протилежна тенденція – іронічне «зниження» цієї смислової зв'язки. Полярні вияви ментально значущого для національної свідомості образу пов'язані з жанрово-стильовою специфікою творів. Так, гостросюжетний пригодницький роман В. Шкляра «Елементал», що належить до ґатунку літератури, традиційно орієнтованого на чоловічу аудиторію, і позначений тенденцією до реабілітації національної маскулінності, містить численні випадки іронічної цитації програмових для романтичної та народницької концепцій українства творів, у тому числі й пісні «Два кольори». Відповідно, характерна для нього й десакралізація постатей батьків; в образі матері акцентовано не сакральний зв'язок з рідною землею, а затурканість і слабкодухість. Образ України натомість послідовно співвідносний з постаттю воїна (сильним маскулінним началом). Іронічне зниження смислової зв'язки «мати – Україна» з'являється і в романі М. Гримич «Егоїст». Сильна вольова жіночість співвіднесена у творі з національною елітою, представницею якої постає Єва. Материнська функція

є тільки однією з багатьох іпостасей героїні. Принципово інакше представлений образ жінки-матері у творах, для яких властивий неореалістичий, неоромантичний чи неонародницький струмінь. Образна структура роману Люко Дашвар «Покров», провідне місце в якому належить реабілітації традиційних гендерних моделей (чоловік-воїн, жінкаберегиня), центрована довкола ідеї народження. У творі виразно простежується сакралізація слова (імені), властива українській ментальній свідомості, що не втрачає свого значення і в національному варіанті постмодернізму: щоб врятувати свій рід, героїня має згадати й назвати імена всіх предків. При цьому загроженість роду / пам'яті / майбутнього художньо реалізується як загроженість дитини (символічний зміст цієї константи буде докладно розглянуто далі). Коло художніх смислів, які мають фундаментальне значення в образній структурі «Покрову» Люко Дашвар, виразно прочитується і в «Епізодичній пам'яті» Л. Голоти. Заслугує на увагу організація художнього простору, передусім характер кореляції між константами «місто» і «село», основоположними для ментальної свідомості українця, що ґрунтується на всь тій же ідеї народження (материнства). Домом для героїні, вчорашньої селянки, стає мегаполіс – місце, де народилася її дитина; село ж співвідноситься з категорією пам'яті. Перевідкриття родинної історії, сюжетна модель, надзвичайно продуктивна в постколоніальному дискурсі сучасної української літератури, зазвичай реалізується у двох основних мотивах: здобуття певного матеріального артефакту (знайомство з архівними матеріалами, загадковим рукописом, віднайдення родинної реліквії), що приховує таємницю роду («Фріда» М. Гримич, «Молоко з кров'ю» Люко Дашвар), і повернення забутих (невідомих) членів сім'ї. Так, в «Укусі огняного змія» Наталі Тисовської детективний сюжет поєднує обидва мотиви – криваву історію браслетауробороса і заочне знайомство героїні з невідомою убитою сестрою, яка залишає для неї послання. Однак значно більше символічне навантаження здобуває образ баби (мудрої старої), яка повертається в родину і відновлює в такий спосіб її цілість («Молоко з кров'ю», «Покров» Люко Дашвар і «Країна

гіркої ніжності» В. Лиса). У попередньому розділі вже йшлося про «підвищення рангу» материнського архетипу (К.Г. Юнг), що спостерігається в постаті баби. Стара жінка, викреслена з родинної історії, втілює в контексті названих творів «витіснені» спогади й переживання, те травматичне ядро, довкола якого зазвичай і будується постколоніальний дискурс. Це ядро стає об'єктом ретельного приховування й замовчування і водночас прагне бути артикульованим. Відповідно, і образи бабусь, про яких намагаються забути (Даздраперма, яка є свідком фатального кохання своєї доньки, з «Країни гіркої ніжності» В. Лиса; колишня ув'язнена з «Покрову» Люко Дашвар), постають єдиною запорукою морального оздоровлення родини, відновлення зв'язку поколінь. Подібну художню функцію виконує образ «матері-бранки», що є осучасненим інваріантом знакової для ментальної свідомості іпостасі покривдженої матері-України. У романістиці початку ХХІ ст. цей образ 222 зазвичай вписаний в актуальні реалії сьогодення: заробітчанство і трудове рабство на чужині («Гоцик» Люко Дашвар, «Оголений нерв» С. Талан), домашнє насильство («Дядечко на ім'я Бог» Є. Положія). Маргіналізація героїнь (як жінок і як представниць постколоніальної культури) в цьому випадку здобуває виразно політичні конотації, відсилаючи читача до широкого історичного дискурсу, архетипним означником якого постає фольклорний образ «дівки-бранки», що акумулює в собі ряд болючих проблем українства (деформація гендерної ментальності під тиском несприятливих суспільнополітичних умов; збереження власної національної ідентичності; колоніальна травма і шляхи її подолання). Фізичні страждання жінки в контексті сучасної української романістики часто стають символом страждань рідної землі.

Різноманітний і неоднозначний жіночий досвід війни майже до кінця ХХ ст. лишався поза увагою. Антропологічний поворот в науці спонукав дослідників заглибитися в жіночий досвід минулого і зокрема війни, що в свою чергу спричинило ширше обговорення цього досвіду в суспільстві. Втім, історики феміністської школи виявили, що значна частина свідчень про

жіночий досвід фіксує його з позицій чоловічих цінностей і норм. Зокрема, це справджується для літератури, де воєнний досвід втілюється у воєнний роман, що тривалий час вважався винятково чоловічим жанром, у якому жінки зображалися як матері і дружини, яких підносять чоловіки, або як колаборантки і здобич, яких знецінюють. Жіночий воєнний роман певний час вважався «суперечністю в терміні», (Higonnet, 1994,), твори, які все ж з'являлися друком лишалися поза увагою суспільства або ж були критиковані, як невідповідні. Жіночий досвід модифікував тематичне наповнення та сюжетні схеми, розширивши простір з «окопного» до окупованого і тилового; зробивши героями не лише солдатів, а й усіх, хто живе у часи війни; описуючи не лише бойові дії, але й побутові практики, які не протиставлялися воєнним діям, а були частиною війни. Таким чином жіноча версія жанру розширювала уявлення про війну, показуючи її неоднорідність і впливовість.

Героїнею жіночих воєнних романів рідко буває жінка-солдат, незважаючи на те, що тотальність сучасних воєн веде до широкого залучення жінок в армію, сил опору і військову промисловість. Ця маргіналізація військового досвіду жінок спричинена потужним суспільним опором самій цій ідеї, зумовлений есенціалістськими уявленнями, за якими жінка покликана давати життя, а не відбирати (Кісь, 2015 с.20). Але на відміну від чоловічих текстів про війну, де жінки були приречені страждати, щоб підкреслити роль чоловіків як захисників, жіночий роман прагне також шукати точки опертя для жінок у часи війни. Жіноча література про війну зафіксувала маргіналізований чи замовчуваний досвід, щоб вплинути на аудиторію: policy makers чи жінок з (потенційно) подібним досвідом. Втім це не єдина функція воєнного роману як жанру. Водночас, жіночі романи, написані між 2014 і 2022 роками, суттєво уточнюють цей наратив: фактором перетворення жертв війни на силу стає віднайдення/утвердження національної ідентичності. Місцем, де цей процес відбувається, стає український схід, штучно русифікований у радянський час регіон, що ностальгував за СРСР і зберігав зв'язки з РФ. Тому утвердження національної ідентичності передбачало відкидання радянського

спадку і такий вибір стає актом опору неоколонізації. Романом попередником цих творів у певній мірі можна вважати “Музей покинутих секретів” Оксани Забужко, оскільки у ньому роль жінки представлена як хранительки пам’яті: і головна героїня сучасної частини роману намагається відновити пам’ять про загиблу жінку Олену Довгань, що служила в УПА, і сестра Олени має роль хранительки пам’яті про неї. Оксана Забужко навіть пропонує яскраве, але не правдиве тлумачення походження дитячої гри. Закопування «секретів» вона виводить від закопаних у радянський час ікон.

Найвідомішими жіночими текстами 2014-2022 про сучасну війну є 5 романів:

«Маріупольський процес» (2015) Галини Вдовиченко, «За спиною» (2019) Гаськи Шиян, «Доця» (2019) і «Принцип втручання» (2021) Тамари Дуди, «Смерть лева Сесіла мала сенс» (2021) Олени Стяжкіної. Три з них («Маріупольський процес», «Доця» і «Смерть лева Сесіла мала сенс») – розповідають про жінок з окупованого сходу, що намагаються впоратися з новими воєнними обставинами, і цю розповідь продовжують романи, видані у 2022 – «бо Болить» Євгенії Сенік та «Її порожні місця» Анни Грувер. Два інших – історії жінок зі Львова («За спиною») і Києва («Принцип втручання»), які у різний спосіб переживають розлуку/втрата коханої людини через війну. Діапазон досвіду, який вони фіксують, дуже широкий: вимушене переселення, насилля, розлука, втрата близьких, небезпека смерті, волонтерство, партизанський опір, служба в армії. Але фіксація досвіду не є метою. Парадоксально, але книжки, що розповідають про жінок із західної чи центральної України, фокусуються на їхніх втратах, зображаючи їх як жертв війни, і навпаки: ті, що розповідають про жінок зі сходу, змальовують набуття ними сили. Найскравішим втіленням такого наративу є «Доця» Тамари Дуди. Героїня цієї книги – україномовна художниця-вітражистка з Донецька, співвласниця підприємства з виготовлення скляних виробів. Війна одібрала б у неї все: безпеку, підприємство, дім, а можливо й життя. У вступі до роману вона малює потенційний гіркий сценарій: «Ось дім твій згорів. Згоріла

машина...Цього всього нема, ясно? Як і деяких частин тіла, до речі. Подумай, як тобі жити без руки, ноги або з відрізаним вухом. Прийми згвалтування, як і будь-яку іншу наругу, абстрагуйся» (9). Але роман розвивається за іншим сценарієм, у якому героїня, за її власним визначенням, стає «інсургентом, розвідником і диверсантом» (17). Вона бере участь у проукраїнських мітингах, згодом організовує волонтерську мережу для забезпечення української армії і бере участь у диверсійній групі. Це образ насправді сильної жінки, здатної діяти в складних і небезпечних ситуаціях і впливати не лише на своє оточення, але суспільство в цілому. Свою силу вона знаходить у колективному жіночому досвіді: «У сні та у безсонні, у страху та безстрашші, у тиші та крикові, у любові та ненависті я не була одна. Я чула за собою потугу жінок, які робили те саме за тих самих же умов. Я пекла хліб, і руки вправно вимішували тісто, ніби це їхня звичайна праця. Я прала форму і згадувала, як полоскали скривавлену одіж в ополонці. Я виходила в ніч... і я знала, що дійду і повернуся до світанку» (79). Український волонтерський рух показаний як потужна жіноча ініціатива, неодмінна підтримка армії, без якої вона б не була боєздатною. Волонтерство об'єднує різних людей від Донецька до Америки, і авторка із задоволенням зображає участь найнесподіваніших персонажів як то «блондинок з анекдотів, жительок найбільш ванільних форумів» (134), контрабандистів чи українських працівників російської радіостанції. Але хребет волонтерства у романі – жінки, навіть якщо це недооцінюють («у нашому світі чоловік у десяти випадках із десяти обере для взаємодії чоловіка... і кого насправді хвилює, що метеостанції, розгрузки і турнікети знаходжу й купую саме я, тримаючи в голові і постачальників, і деталі кожного замовлення» с.210). Попри масштаби волонтерської мережі, її замало, щоб змінити хід війни і героїня стає розвідницею і диверсанткою. У цій лінії немає переможного пафосу, вона сповнена небезпеки і втрат, але не ламає героїню і її останні слова у романі: «Так, насамперед ми будемо жити» (285). Жити (у цьому романі і всіх інших) – означає більше, ніж виживати. Жити означає приймати рішення і керувати своїм життям. Першим кроком на цьому

шляху, як це трактують романи, - визначитися із власною ідентичністю. І саме це рішення стає головною подією романів. Ю.Лотман визначав подію, як перетин межі, що ділить семантичні підмножини сюжету. В аналізованих романах такими підмножинами стають «Україна/колонія»: герої, прихильні до Росії, не розглядають її сучасну, вони ностальгують за радянським минулим, де вона домінувала, і оцінюють це вкрай некритично. Героїня роману «Маріупольський процес» Вдовиченко – сімнадцятирічна Ольга з маленького села під Маріуполем. Її брат пристав до загону сепаратистів, організованого росіянином, і залучає Ольгу готувати їжу для загону. Одного разу вони захоплюють групу українських солдат. Не бажаючи дивитись, як катують одного з них, Ольга вимагає віддати його їй допомагати в господарстві, адже брат більше не дбає про нього. Спілкування із хлопцем зі Львова спонукає її задуматися про власне місце у цій війні і бажане майбутнє. На початку роману Ольга – узагальнений образ людей, обманутих російською пропагандою, здійснювану через російські ЗМІ, доступні в регіоні. Як і багато реальних мешканців українського сходу, Ольга не виїжджала за межі регіону, тому була схильна вірити нісенітницям про решту країни, Революцію Гідності та Європу. Війна у романі постає наслідком того, що деколонізація регіону не відбулася, психологічно більшість людей продовжували жити в радянському союзі, де «свобода, справедливість, чесність» були порожніми словами. Тому підбурювання Росії проти європейського курсу мають успіх. І хоч Ольга народжена вже за часів Незалежності, у неї «думки, як у бабці із совка». І хоч вона це заперечує, визначитися із ідентичністю їй важко: їй хочеться бути абстрактною слов'янкою, але без російських маніпуляцій на зразок «малороска» чи «новороска», бо вона розуміє їхню принизливість. Тому після Романових питань і коментарів, вона визнає, що не знає, хто вона. Але Роман називає її українкою, апелюючи до національного характеру. Завдяки йому і його родині, яка запрошує Ольгу до Львова, вона відкриває для себе країну і робить усвідомлений вибір на користь України. Утвердження ідентичності стає центральним і в романі «Смерть лева Сесіла мала сенс» Стяжкіної, у

ньому навіть мова змінюється: розділи про минуле написані російською, а про сучасність – українською. Авторка роману – історик, що зокрема спеціалізується і на жіночій долі в часи війни. Тож роман відтворює широкий спектр досвідів і різну мотивацію героїв. Герої цього роману об'єднані комічною ситуацією в минулому: етнічний німець Фінк, чиє дитинство припало на війну і повоєнні роки, прагне покращити імідж німців в СРСР, і зокрема вигадує пропагандистську акцію: переконує батьків у пологовому будинку назвати дітей на честь лідера німецьких комуністів Ернста Тельмана. Погоджуються не всі, але ця ситуація поєднує випадкові чотири родини на багато років, допоки війна не роз'єднує їх, зокрема й дітей з батьками. Скажімо, Олексій стає військовим медиком, а його мати – прихильницею Росії. На її думку, українське майбутнє віднімає у неї її минуле: «Усі мої спогади – на смітник, да? Мені нічого не можна в минулому, у мене в минулому тепер – діра. Мені там скрізь – не можна. Кулі свистять, і всі – у голову. А я хочу, щоб там було затишно. А я хочу пишатися тим, як прожила життя. А все в мене відібрали. Вкрали» (181). Протилежне ставлення до минулого у бекграунді іншої героїні – консультантки з краси Марії Лішке, що в часи війни стає снайперкою. Її хобі мирного часу – кульова стрільба, яку вона сприймала як розстріл свого минулого, стає основою її нового «я». В описі цього минулого немає політичної складової, йдеться про бідність і обмеженість, насправді характерні радянським часам. Через опис відчуження Марії від суспільства з нав'язливою колективною думкою про неї авторка передає жіночу версію пострадянського часу як часу можливостей виходу з патріархальності. І рішення стати снайперкою є виходом за межі найбільш усталених стереотипів. Ставлення до минулого і бачення майбутнього зумовлюють вибір ідентичності. На цей вибір практично не впливає національне походження: Олексій і Андрій Нефьодови, Галина і Марія Лішке обирають бути українцями, а Богдан Корнієнко – виїздить до Москви. Героїнею останнього розділу стає молодша сестра Олексія Діна, яка малює родове дерево, об'єднуючи у ньому героїв з українською ідентичністю, навіть

якщо це – німець Фінк. Та частина родини, що зробила інший вибір, опиняється в карантині. У авторок молодшого покоління (Євгенії Сенік та Анни Грувер) радянське минуле постає часом безпам'ятства і забуття національного. Обидві авторки обирають сюжети пошуку замовчуваного минулого задля віднайдення національної ідентичності в часи війни. І це знання допомагає їм пережити травму втрат. Героїня документального роману «Бо болить» Євгенії Сенік походить з Луганщини, робота зі спогадами євреїв про голокост та повстанки Анни Попович про перебування в УПА спонукає її задуматися над своїми коренями. Її вражає, що її батьки не знають, ким були їхні батьки й діди. Досвід, який переймає героїня від своїх респондентів, допомагає їй усвідомити свою ідентичність. І хоч досвід Анни не надихає її на опір, вона віднаходить опору в розумінні, ким вона є. Роман Грувер «Її порожні місця» - історія єврейської дівчинки-переселенки з Донецька, що шукає у Вінниці сліди єврейської художниці, зниклої в часи Голокосту, допоки не знаходить її живою. Це відкриття дозволяє їй опанувати себе. Це заповнення «порожніх місць», яке веде героїня, метафорично переноситься на простори суспільної свідомості, якій необхідно повернути пам'ять. Втрата пам'яті пов'язується із радянською політикою, адже описані маніпуляції з єврейською спадщиною стали можливі через замовчування Голокосту. Водночас саме «порожнє місце» замість загиблих людей уможливило містифікацію Сарі, яка продає своє минуле, щоб допомогти іншому. У передмові авторка підкреслює, що під час війни гинуть не лише люди, але і пам'ять, яку здатні зберігати речі, що передаються з покоління в покоління. У романах першої хвилі окупована територія сходу постає територією спротиву завдяки образам героїнь, які утверджують свою ідентичність. Тамара Дуда навіть уособлює опір у містичну жіночу фігуру. У романах Сенік і Грувер схід постає «порожнім місцем», якому необхідно повернути пам'ять. Таким чином, з широкого спектру жіночого досвіду під час цієї війни, український жіночий роман апелює до просторів свідомості. Цю особливість тлумачимо як вияв деколонізації українського суспільства. Деколонізація у цьому випадку

проявляється як відміна/розвінчання імперських (у цьому випадку радянських) наративів, що закріплювали російське домінування. Важливими наративами радянського часу були негація пам'яті колонізованих народів, зведення національної ідентичності до поверхових ознак і нав'язування російської зверхності. Всі вони розвінчуються в аналізованих творах, автори яких наголошують на важливості пам'яті й ідентичності не лише для суспільного опору й перемоги, але і для власного самоусвідомлення і віднайдення сили у часи кризи. Головними героїнями українського жіночого роману стають жінки зі сходу, які маркують його як українську територію, переборюють радянське минуле заради майбутнього.

Деконструкція наративу про Велику вітчизняну війну є частиною стратегії деколонізації українського культурного простору, оскільки цей наратив закріплює домінування Росії як метрополії. Незважаючи на розпад Радянського Союзу, його дискурси, норми і міфи лишалися впливовими ще тривалий час, гальмуючи розвиток незалежних республік (зокрема і європейської інтеграції). Ярослав Грицак [29], Володимир Кравченко [32] та інші дослідники вказали на важливість ролі історичних наративів у формуванні економічного, політичного та культурного розвитку пострадянських республік. Такими наративами, зокрема, були воєнні міфи, фундаментальні для радянської культури. Війна, що почалася після більшовицького перевороту, в радянському дискурсі фігурує як громадянська війна, хоча вона була такою лише у Росії. Проте ця назва використовувалася як універсальна, незважаючи на те, що більшовики вторгалися у новопроголошені національні республіки, як це було з Українською Народною Республікою (1917—1921). Юстус Гартзок доводить, що уніфікація наративу про «громадянську» війну була важливим елементом проєкту радянської пропаганди «сформувати радянських громадян як добровільних воїнів єдиної соціалістичної держави» [27, 295]. Як доводить Джонатан Брюнстедт, після 1945 р. «“Велика Вітчизняна війна” позиціонувалася як принципово наднаціональний досвід та основа трансцендентної, пан-радянської уявленої

спільноти» [25, 149]. Олександр Мельник простежує формування міфу Великої вітчизняної війни як основи радянської ідентичності від кінця 1950-х років [15; 16].

Утім, цей міф формував не лише ідею спільного досвіду різних народів імперії, але також приховано зміцнював російське домінування. Адже саме росіяни поставали визволителями, тоді як інші нації звинувачувалися у зраді (натомість тема антирадянської РОА — Російської визвольної армії, у складі якої воювало до 800 тисяч, ніколи не мала такого розголосу, як діяльність УПА чи лісових братів). Звинувачення легітимізували масові репресії і нав'язували почуття провини колонізованим перед колонізаторами. Від часів незалежності в Україні активізувалися спроби відновити замовчувану чи заборонену історію радянського часу, однак вони неухильно викликали протидію Російської федерації, яка вилилася у агресію 2014 р.

Дослідники пам'яті про Другу світову війну в Україні, Білорусі та Росії наголошують, що війни пам'яті та реальна війна Росії проти України «глибоко взаємопов'язані на багатьох рівнях» [26, 5]. Зокрема, росіяни уявляють, розповідають і виправдовують свою агресію як продовження Великої вітчизняної війни. Натомість українцям важливо засудити радянський тоталітаризм і це визначає функціонування згадок про Другу світову війну в воєнному і культурному просторі, а також пояснює присутність у ньому покликань на національно-визвольні змагання 1917—1920 років.

Література — один із засобів формування культурної пам'яті (Ян Ассман), вона представляє колективний досвід у символічних формах. Сучасна українська література активно освоює замовчувані сюжети національно-визвольної боротьби, підриваючи радянську версію минулого. Аналіз цієї тенденції та її суспільні наслідки розкриває монографія Оксани Пухонської «Літературний вимір пам'яті» (2018) [19]. Дослідження Тамари Гундорової «Транзитарна культура: Симптоми постколоніальної травми» (2013) [9] також висвітлює проблеми переформатування пам'яті у постколоніальній літературі. Дослідниця розглядає сучасну літературу як маніфест розриву з імперією

(зокрема з її нормами та цінностями). Наратив пам'яті та колективної травми аналізується у працях Тетяни Гребенюк [напр., 8] та Катерини Буцької [4].

Окремі жіночі тексти про війну також ставали об'єктом цих досліджень як частина загального дискурсу, але не як цілісність, що має свою власну специфіку. Це дослідження покликане розкрити, як сучасна війна впливає на пам'ять про жіночий досвід Другої світової, як це відбивається у прозі та як жіноча література може вплинути на процеси деколонізації в українській культурі.

Війна традиційно бачиться як чоловіча сфера, де жінкам відведено роль політично неважливих. Вони залишаються вдома, продовжуючи дбати про сім'ю, у той час як чоловіки змагаються в боях за перемогу. Як зазначила Дженіфер Турпін, загальноприйнятим поглядом на питання гендеру і війни є те, що чоловіки ведуть війни, а жінки творять мир. Чоловіки, як представники свого народу чи соціальної групи, воюють з чоловіками з інших груп, тоді як жінки перебувають поза боротьбою, під захистом своїх чоловіків. Жінки загалом лишаються непомітними у воєнних стратегіях, відповідно до переконання про суто чоловічий характер війни [36, 3]. Втім, ці загальноновизнані переконання помилкові. Війни суттєво впливають на життя жінок, змінюючи чи руйнуючи його, завдаючи болю чи втрат, змушуючи пристосовуватися чи жертвувати чимось заради виживання, рідше надаючи нові можливості. Соціальні інтерпретації цих досвідів часто зазнають впливу ідеології задля використання у політичних цілях (детально про це пишуть Ніра Ювал-Девіс [37], Джона Найджел [34]). Зокрема, значний вплив на інтерпретацію жіночого досвіду ідеологія має у (пост)колонізованих суспільствах, де жіночий рух підпорядкований завданню національного визволення (про це йдеться у дослідженнях Кумарі Джаявардени [30] та Марти Богачевської-Хом'як [3]). Узалежнення інтерпретації жіночого досвіду від національних завдань — показова риса української жіночої літератури майже на всіх етапах її розвитку, зокрема і сучасного. Ця особливість значною

мірою визначає залученість жіночої літератури у процес деколонізації культури.

На думку О. Мельника, культ Великої вітчизняної війни супроводжувався рухом «від того, що можна було б назвати “історичною культурою мужності”, до “історичної культури емпатії”» [15], що сприяло визнанню трагічного виміру війни. Проте розширення кола осіб, про яких радянське суспільство хотіло пам'ятати, було політично обмеженим, що вплинуло на пам'ять про жіночий досвід. Трагізм війни пов'язувався переважно з безуспішним опором і до комеморативних практик залучалися ті, що спрямовувалися на його вшанування. Тому жіночий досвід потрапляв до публічної сфери лише тоді, коли був пов'язаний з опором: комуністки, партизанки, месниці, матері бійців, їхні вдови чи дочки. Традиційна неприсутність жінок у публічній сфері боротьби за владу вела до того, що пережите ними не здобувалося на емпатію і маргіналізувалося як неважливе. Тому радянський дискурс показував жіночий досвід узагальнено як досвід радянської жінки (Олена Стяжкіна) [22, 17], решту належало забути.

Сучасні романи руйнують ідею універсальності цього досвіду, розповідаючи про жінок в УПА, мешканок окупованих територій та депортованих, а також демонструючи різні національні історії (окрім українців, кримських татар, євреїв, буковинських німців). У цьому розділі буде продемонстровано, як розповідаючи про жорстокість безпідставних репресій і страждання жінок і дітей, які позбавлені влади, жіночі романи про війну підривають справедливість імперського нарративу, без якої він не може існувати.

Розповідь про жіночий досвід в лавах армії

Осмилення досвіду жінок у лавах збройних сил позначено низкою суперечностей, зокрема через тісний зв'язок фемінізму і пацифізму. Як зазначає Оксана Кісь, «саме військо є одним з найдавніших символів гегемонної маскулінності та плацдармів чоловічої ідентичності й влади» [12, 17], а тому поява у ньому жінок бачилася і як примус патріархату, що у

потрібний момент мобілізує жінок на захист держави, і як розширення можливостей для жінок. Тому серед феміністичних дослідниць існують різні погляди на жінок в армії, які О. Кісь зводить до трьох груп. Радикальні феміністки трактують жінку-воїна як прояв жіночої сили та влади (попри те, що радикальний фемінізм відстоює ідею жіночого сепаратизму, зокрема відмову від інтегрування жінок у патріархальні структури і армію серед них). Ліберальні феміністки бачать військову службу жінок як прояв гендерної рівності: залучаючись у чоловічі сфери, жінки доводять свою рівноцінність, зокрема і як громадян. «Служба в армії дає жінкам змогу позбутися статусу «слабких і беззахисних» [12, 17], щоб набути політичної влади. Феміністки критичного спрямування переконують, що образ жінки-воїна пропагує маскуліні цінності. Бути воїном — означає уподібнюватися до чоловіка, а отже реалізовувати не свої потреби, а вимоги патріархальних структур. Тому вплив жінок на мілітаризм є меншим, ніж вплив мілітаризму на жінок.

Висвітлення теми жінок в лавах збройних сил позначено цією дискусією. Жіночий воєнний роман, що був покликаний зруйнувати чоловічу гегемонію в жанрі, частіше оповідає про окупацію, ніж про жінок на фронті. І навіть тоді, коли у жіночому романі про війну героїня приєднується до армії, розповідь про неї і оцінка її дій може вестися крізь призму чоловічої традиції, утверджуючи таким чином патріархальну систему цінностей.

Радянський дискурс представляє жінок в армії переважно через образ льотчиці та медсестри, які допомагають чоловікам захищати державу. Образ льотчиці закорінений у довоєнному дискурсі «відважних дочок Батьківщини» (за назвою дитячої книжки про рекордний безпосадковий переліт Поліни Осипенко, Марини Раскової та Валентини Гризодубової). Упродовж 1920—30-х років жінок спонукали тренуватися в аероклубах, проходити спортивні та військові тренування, зокрема й стрілецькі, що під час війни дозволило створити три жіночі авіаційні підрозділи [24, 23]. Попри їхній внесок у перемогу, після війни більшість льотчиць були демобілізовані, а їхні досягнення забуті. Образ медсестри більше відповідав традиційним уявленням

підпорядкованості жінок чоловікам, а тому мав широке поширення: радянська література і кіно охоче зображали жертвних медсестер, що рятують солдат на полі бою.

Обидва ці образи мають значні перспективи для деконструкції, адже їх творці маргіналізували власне жіночий досвід, уникали говорити про труднощі, з якими стикалися жінки в армії (насилля і кпини чоловіків, суспільний тиск, непристосованість умов до жіночих потреб, повоєнна маргіналізація тощо). Натомість український жіночий роман цілком ігнорує радянський жіночий досвід, звертаючи свою увагу на тих жінок, у чиїх історіях радянський дискурс був принципово незацікавлений, а їхні образи могли бути представлені у літературі лише у вкрай спотвореному вигляді. Йдеться про жінок, що брали участь в Українській повстанській армії.

У радянській літературі бандерівці поставали як втілення зла, водночас, їхні образи були гендеризованими. Як зазначає Олена Петренко, «“українських націоналістів” представляли як чоловічу банду, а жінки або грали пасивну роль, або їх використовували чоловіки з ідеологічною метою» [17, 143—144]. Дослідниця зазначає такі особливості зображення жінок в антирадянському підпіллі: 1) їх показували як жертв, уведених в оману або скривджених «бандерівцями»; 2) залученість жінок у боротьбу зумовлена родинними зв'язками чи коханням; 3) моральний занепад жінок (легкодоступність, схильність до алкоголю й агресії, меркантильність і жадібність) поєднується із прагненням «душевного звільнення», що врешті допомагає їм перейти на бік радвлади. Тобто жінок репрезентували як аморальних жертв, придатних для впливу влади.

Від здобуття незалежності боротьба УПА з маргінальної стає центральною історичною темою, такою, що підтверджує традицію національно-визвольних змагань. У пострадянському (переважно чоловічому) дискурсі

метанаратив щодо участі жінок в українському націоналістичному підпіллі сконцентрувався здебільшого на розповіді про окремі, жертвні й відважні, вчинки та історії. Героїзм жінки визначається насамперед ситуативно:

виконуючи своє головне покликання матері та дружини-помічниці, у потрібний момент вона проявляла «інший» підтип героїзму і замінювала чоловіка у здійсненні героїчних вчинків. Жінка розкривається через емоції та відчуття, отже, її позбавлено здатності діяти за власним бажанням [17, 150].

У сучасних творах жінки представлені як жертви насилля радянської влади і як борчині, віддані ідеям національної боротьби. Ці образи долучаються до формування героїчного узагальненого типу. При цьому, зазначає О. Петренко, «старі радянські кальки зображення ворога обіграються на користь національного гранднарративу» [17, 150], а події трактуються однозначно, сприяючи «бронзовіттю» минулого.

Щоб продемонструвати особливості зображення учасниць антирадянського підпілля в жіночій літературі, звернімося до аналізу двох романів: Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» (2009) та Євгенії Сенік «Бо болить» (2023). Оскільки обидва твори підіймають широке коло питань, увага сфокусується на наданні жінкам суб'єктності, що розвінчує нарратив покірних жертв, та переосмисленні жіночої тілесності.

Аналіз роману О. Забужко «Музей покинутих секретів» у контексті студій пам'яті має вже певну традицію (Т. Гундорова [9], В. Агеєва [1], Я. Поліщук [18], К. Буцька [4]). Дослідники трактують цей роман як прагнення показати важливість заповнення історичних лакун «внутрішнім екзистенційним знанням» (Т. Гундорова), яким у творі наділені жінки. Через це вони покликані зберігати національну пам'ять, що трактується як прояв тягаря репрезентації (Н. Ювал-Девіс), який колоніальні суспільства накидають на жінку. За спостереженням К. Буцької,

основними ознаками жіночого простору пам'яті є важливість домашнього мірокосму, що протиставляється публічному дискурсу; особлива деколонізаційна роль інтимних відносин; увага до тілесного, сексуального виміру життя; тісний зв'язок еротичного досвіду і містичного знання про події минулого [4, 100].

Однак увага до функції жінки зберігати пам'ять в колоніальному суспільстві маргіналізувала історію жінки-учасниці збройної боротьби. Суб'єктність Олени Довгань позначена неспроможністю літератури розповідати про жіночий бойовий досвід. Ця неспроможність виявляється у таких наративних особливостях роману: 1) розповідь про Другу світову війну стає історією про подвиги чоловіка, закоханого в упівку Олену Довгань, а не про неї саму; 2) твір уникає теми бойового досвіду Олени, замінюючи його на емоційний; 3) текст позиціонує жіночу історію не як документальний наратив, а як ірраціональне одкровення, яке з'являється героям у сні. У післямові авторка наголошує, що опрацювала архівні джерела та усні історії про УПА, тому фрагментарність, з якою відтворено життя Олени в підпіллі, стає наслідком не браку джерел, а тогочасної суспільної маргіналізації жіночого досвіду.

За сюжетом, журналістка Дарина Гоцинська вирішує зняти фільм про упівку Олену Довгань, яку бачить на архівній фотокартці.

Для цього знайомиться із нащадками родичів, шукає в архівах СБУ, але з'ясовує, що справу було знищено. Відтак головним джерелом інформації стають сні, які бачить обранець Дарини і одночасно родич Олени. Тож емоційна, драматична, але вигадана історія замінить у Дарининому фільмі нез'ясоване минуле.

У снах герой бачить Адріана Ортинського, закоханого в Олену, і його участь в УПА: в боях і контррозвідувальних операціях. Натомість розповідь про участь Олени в УПА фрагментарна і маргінальна, втім суб'єктність героїні незаперечна: вона приєднується до лав ОУН, а згодом УПА за власним рішенням, а не під впливом кохання; вона мала військовий фах радистки, пройшла вишкіл, тобто її участь не була принагідною. Хоча роман надає Олені суб'єктність, але не розкриває її внесок у боротьбу з агресором. З наведеної у тексті анкети відомо, що вона служила від березня 1944 р., але інформацію про підвищення, відзначення, поранення, покарання, оцінку начальства сховала «бура пляма». Колега Дарини формулює знецінювальну заувагу:

...і що ти за героїню, тіпа, знайшла, що раз уже взялась за упівську тему, то чому не береш когось дійсно козирного, якогось геройського пацана, що мочив штабелями спершу німців, потім наших, пардон, в смислі москалів, а потім ще й де-небудь у ГУЛАГу повстання очолив, оце було б діло, а ти якусь баришню з друкарською машинкою вибрала...» [11, 248].

Важливо, що машинки на фото, яке вони розглядали, немає, це лише суспільне упередження про можливості жінок. У тексті цю заувагу не спростовано, робота радистки не висвітлюється, хоча ця діяльність мала бути частиною складних операцій. Завдання, які виконувала Олена в УПА, лишилися поза розповіддю.

Головна історія, яку відтворено в романі про Олену, — це кохання. У неї закохані одразу два повстанці: Адріян і Михайло (Стодоля), з-поміж яких вона помилково обирає Стодолю. З історичних досліджень відомо, що керівництво УПА не схвалювало і перешкоджало дошлюбним стосункам та фактичному співжиттю повстанців із жінками (в армії і поза нею), оскільки «особисте життя підпільників та упівців значно підвищувало ризик витоку інформації, розконспірування організації та арешту або ліквідації членів» [6, 129]. НКВС системно використовував фізичний і моральний вплив на жінок повстанців у боротьбі з підпіллям. Проте в романі «Музей покинутих секретів» ситуація протилежна: не Олена, а її обранець Михайло, завербований НКВС, виказує Адріяна і розміщення криївки, тобто жінки в творі стійкіші та надійніші за чоловіків (інша героїня, Рахеля, відмовляється від співпраці з МВС, не виказує Адріяна ціною свого життя).

Попри те, що авторка розгортає романтичні стосунки своїх героїв у цілком достовірних параметрах, вона не акцентує історично зумовлені особливості й не створює на основі їх колізії (скажімо, вказує, що Стодоля був командиром Олени, але не дає зрозуміти, що це створювало йому більше можливостей для стосунків з нею, ніж були в Адріяна). Любовна історія акцентує тілесний, а не соціальний досвід. «Еротичне історіописання» (Т. Гундорова) виникає як спосіб заперечити радянський наратив не лише на рівні змісту, а й форми.

Яскрава еротична сцена за участю Адріяна та Рахелі «перепишує» радянський нарратив, у якому повсякденність упівців, за словами О. Петренко, наповнювалася «інтимними сценами, що знецінюються авторами як брудні, прозаїчні та відразливі» [17, 148].

Наприкінці твору з'ясовується, що Олена і Рахеля вагітні, але мотив традиційної ролі жінки в суспільстві, втілений у фразу «жінки не покинуть родити», не реалізується: Олена підривається, не давши життя, а Рахеля народжує сина, якого в неї забирають, і він зрештою стає офіцером КДБ. Тобто ідея продовження роду сміливих чоловіків не реалізується. Берегинями роду вони не стають, а саме на цю роль жінку програмує роман. Як слушно помічає К. Буцька, Дарина Гощинська

називає позитивний тест на вагітність «мобілізаційною повісткою», проводячи паралель між материнством і службою в армії (тобто традиційно «чоловічим» способом долучитися до історичних процесів)... Отже, жінка включається в національну боротьбу передусім як матір, коли доєднується до «іншого фронту» — дітонародження — і віддає йому на службу власне тіло [4, 99].

Участь Олени і Рахелі в армії виглядає як помилка, що не дозволила їм реалізуватися по-справжньому. Так роман відновлює замовчуваний тілесний (не лише еротичний) досвід жінок в УПА, але маргіналізує соціальний, уникаючи говорити про внесок жінок у боротьбу. Як зазначає О. Петренко, «їхня головна роль у романі полягає в тому, щоб допомогти апологетичному викладу історії УПА та легітимувати повстанців як ідеальних борців за незалежність України» [17, 153]. Це завдання відсуває відновлення автентичного жіночого досвіду на маргінес.

Прикметним романом щодо зображення жінки в лавах УПА є твір Євгенії Сенік «Бо болить», який поєднує історію легендарної упівки Анни Попович та сучасну історію молодої жінки, чия родина опиняється на окупованій території Луганської області. Лінію Анни Попович формують записи її розповідей про свою участь у русі опору. Надавши їй голос, авторка не

редагує, не впорядковує і, за невеликим винятком, не коментує її розповідь, яка постає у повторах, розривах і замовчуваннях, так, як вона втілилася у мовленні Анни. Героїня розповідає про початки своєї співпраці з УПА, про втечі від переслідувань НКВС, арешт, загибель матері і своє рішення приєднатися до лав УПА, участь в русі опору своїх братів, падіння першої криївки і втрату руки, порятунок зі шпиталю, самотню зимівлю в горах, повернення в УПА, стосунки з командиром Довбушем, падіння криївки на горі Березовачка, життя в таборі та після звільнення. Попри те, що у цій історії було багато можливостей для формування фабули (чи фабул), авторка не опрацьовує розповідь Анни, залишаючи її у тому вигляді, в якому вона постала.

З одного боку, ця увага до автентичного мовлення героїні забезпечує достовірність історії, що надзвичайно важливо, з огляду на маргіналізованість її досвіду та практику підкорення такого досвіду ідеологічним наративам. З другого, — відмова від організації матеріалу в фабулу означає і відмову від осмислення його, адже фабула передбачає встановлення причинно-наслідкових зв'язків. Тож досвід Анни Попович фіксується, але не інтерпретується, не освоюється, що підкреслює і друга лінія роману. Її героїня Женя, яка записувала історію Анни, прагнучи створити про неї роман, не може подолати свого страху і за нагоди виїздить з України, де почалася війна, залишаючи хвору на рак матір і батька з українськими переконаннями в окупації.

Досвід Анни цінний Жені для збереження власної самототожності, і покликаючись на нього, вона приймає власне рішення. Ставлення Жені до зібраного матеріалу відбиває сучасний етап інтегрування знань про жіночий воєнний досвід в Україні: відомості про нього зібрані й зафіксовані, але не осмислені, не структуровані у зрозумілі наративи, не вписані у велику історію спільноти, актуалізовані частково.

На відміну від героїні О. Забужко, Анна Попович перебуває у центрі розповіді. Попри те, що у ній ідеться про відомих командирів Довбуша і

Грома, нарація не фіксується на них, Анна ословлює свій власний досвід, незалежний від їхніх бойових заслуг. Історія про падіння криївки на Березовачці могла б бути шпигунським детективом, але Анну не обходить питання, чи справді Довбуш повідомив, де перебуває Грім, для неї важливіші її власні дії у цій історії.

Розповідь Анни дає належне уявлення про особисте життя жінки в лавах УПА: героїню кохали багато чоловіків, але у фактичному шлюбі вона перебувала з Довбушем. Ці стосунки були обтяжені тим, що у цивільному житті Лука Гринішак (Довбуш) був одружений. Анна сходиться з ним в час, коли шлюбна жінка виїздить з України, але після її повернення розриває стосунки. Попри те, що кохання має значну вагу в цій розповіді, вона не про тіло, а про дух: Анну кохають навіть тоді, коли вона втратила руку, бо вона має велику внутрішню силу, яка допомагає їй пережити не лише поранення, але згодом і ув'язнення.

Тілесний досвід дуже обмежений і пов'язаний із насиллям. Анна згадує про те, що мала дитину, яка швидко померла, але уникає деталей. Тож нараторка висловлює припущення, що «дитина, про яку так мало розказувала Анна і яка померла ще немовлям, була наслідком допитів під час першого арешту в сорок четвертому році. Можливо, навіть наслідком зґвалтування тим самим слідчим, який за словами Анни “дуже її бив, але й любив її”» [21, 224] (це єдина спроба доповнити розповідь Анни, пояснюючи її). Про інше насилля над собою Анна розповідає прямо: в ув'язненні її стерилізували.

Спосіб, у який роман фіксує насилля, прикметний не лише в соціальному аспекті, а й у літературному. В текстах радянського періоду

сексуальне насильство вказує на фактичне знищення суб'єктності жінки, втрату ідентичності, яка безпосередньо пов'язана з тілесністю. Зґвалтування робить жінку «чужою» й автоматично усвідомлюється як вилучення з групи «своїх». Презентацію сексуального насильства традиційно використовують для демонізації [17, 146].

У романі «Бо болить» пережите насилля не руйнує суб'єктність Анни: вона зберігає свої переконання і здатність їх відстоювати; вона також не підпадає під вплив співробітників НКВС. Для повстанців значимими лишаються тільки її власні вчинки. Ані згвалтування, ані стерилізація не визначають Анну, так само як не визначає її життя втрата руки.

У такий спосіб роман заперечує переконання, що головна функція жінки — відтворення нації, яка так яскраво була виражена у творі О. Забужко. Головна героїня сучасної частини роману в майбутньому (в епілозі, де вже немає війни) приїздить в Лутугіно з дочкою, підтверджуючи, що «життя має тривати» [21, 285], але ця дівчинка не надається для відновлення українських втрат у війні, адже вона народилася і росте в іншій державі.

Тож сучасне втілення теми жінок в УПА у жіночій літературі спрямоване передусім на розвінчання радянських штампів у зображенні «бандерівок». Водночас, ця тема актуалізує і роль жінки, призначену їй у дискурсі націоналізму. Прикметно, що довоєнний роман просуває ідею жінки як «відтворювачки» нації, а роман, написаний в часи війни, — спростовує, наполягаючи на цінності жінок, незалежно від їхньої здатності народжувати і розглядаючи цю здатність як винятково приватну.

Наративи про життя жінки в окупації

Уявлення про жіночий досвід німецької окупації під час Другої світової війни тривалий час зводилося до радянського образу одруженої жінки, яка за відсутності чоловіка була відповідальною за дітей та літніх людей. Як зазначає Олена Стяжкіна, такий образ давав можливість передати жіночі страждання, але частіше ці страждання подавалися «не як специфічно жіночі, а специфічно радянські, оскільки найбільш жорстоко покараними загарбниками виступали жінки-комуністки, жінки-партизанки, жінки-зв'язкові, жінки-підпільниці» [22, 70]. Міф про Велику вітчизняну війну як інструмент формування ідентичності нейтралізував національний досвід жінок окупованих територій і прирік на забуття широкий спектр практик, які не вписувалися у «подвиг радянського народу».

Найчастіше сучасні авторки звертаються до досвіду Голокосту («Амадока» С. Андрухович, «Її порожні місця» А. Грувер, «Фаріде» І. Роздобудько, «Я, ти і наш мальований і немальований Бог» Т. Пахомової). Одним із перших романів ХХІ ст., що торкалися цієї теми, був твір Лариси Денисенко «Відлуння: від загиблого діда до померлого» (2011), у якому головними учасниками трагедії були німці та євреї. Однак у романах написаних у часи війни дистанція між українцями і Голокостом скорочується і трагедія постає як частина української історії. Жанрова література обирає історії порятунку, тоді як міметична зосереджується на провині і пам'яті.

Провина і відповідальність постають чинниками ідентичності у романі «Амадока» Софії Андрухович. Роман охоплює великий часовий проміжок: від Першої світової до першої фази російської війни проти України. За сюжетом, до лікарні потрапляє понівечений чоловік, що нічого не пам'ятає про себе. Там його знаходить працівниця архіву Романа і стверджує, що це її чоловік — археолог Богдан Криводяк. Вона забирає його додому, щоб повернути йому пам'ять за допомогою архіву його бабусі Уляни. Вона показує йому родинні фото галицького містечка, з якого походить родина його баби, і переказує її розповідь, як змінилося довоєнне співжиття багатоетнічної громади від часу окупації Галичини нацистами.

Прикметно, що значимими у цьому романі стає жіноче минуле, а не чоловіче: дід Богдана Криводяка був повстанцем, але Романа обирає розповідати не про героїчну боротьбу, а про страждання цивільних, викликаючи емпатію.

Осердям цієї історії стає Голокост, зображений як час тотальних втрат: одні втрачають життя, інші людську подобу, гідність, чи людяність. Усі персонажі втрачають цілісність: в умовах загальної безправності головною метою стає виживання і встановити межу етично прийнятнього неможливо. Скажімо, батько Уляни вдень служить у поліції, копає могили для масово страчених, стає свідком убивств, а вночі рятує вцілілих. Інший герой приготував сховок для єврейки, в яку був безнадійно закоханий, але лишив без допомоги іншу

дівчину. Пінхас, в якого Уляна була закохана, двічі тікає, знаючи, що ціною його життя буде розстріл кількох позоставших євреїв. І сама Уляна, що допомагала батьку рятувати, зрештою убиває Пінхаса через смерть свого батька. Ні спроба покінчити життя самогубством, ні покаятися у монастирі не звільнить її від цієї провини: після цих подій «її існування перестало бути можливим» [2, 75].

Усі персонажі зображені як заплутані у злочини, міра яких не була визначена і тепер втрачена:

Королюки зробили між поверхами свого дому додатковий півповерх і ховали там Фенделів <...> Що сталося з Фенделями потім? Хтось із них пережив війну? Хтось із них розповів цю історію? Хтось зрадив їхній сховок? Королюки самі привели їх до поліції, бо Фенделі давно вже не мали чим платити? Чи до поліції звернулися Бобики, і в результаті Королюки загинули разом із Фенделями? Жодна з сестер не пригадала, чим закінчилась ця історія [2, 336—337].

Ця невизначеність минулого й однакова можливість багатьох варіантів ніби знімають питання про оцінку подій. Сестри Уляни вважають, що пам'ять про реальну історію нічого не змінить. Але фабула роману наголошує на важливості пам'яті в різний спосіб.

Вже сама назва твору акцентує і проблематизує пам'ять. Амадока – це назва неіснуючого озера, яке зображали на картах території України (на межі Поділля і Волині) ледь не до XVIII ст. Юлія Казанова відстежує інтерпретацію значення цієї назви як метафори на кількох рівнях. В історії Уляни і Пінхаса, який шукав слідів озера напередодні війни, «озеро Амадока постає потужним символом вини за їхнє кохання, що порушило етнічні кордони, пов'язаним з хаосом та руйнуванням, спричиненими війною» [31, 461]. На рівні змісту роману «Амадока символізує родинні травми, які, як і невловиме озеро у мріях Пінхаса, лише видаються забутими чи неіснуючими. З-поміж них і трагічне кохання між Уляною і Пінхасом перед і під час Голокосту, що впливає на життя їхніх нащадків» [31, 461]. Пережита травма гальмує вияв почуттів

Уляни і її син почувається чужим їй, а згодом так само не може порозумітися зі своїм сином. Як зазначає Тетяна Гребенюк,

в романі С. Андрухович проблема сягає масштабу кількох поколінь: перше — травмоване — нездатне відчувати, а друге (постпокоління в термінології М. Гірш) і частково навіть третє — страждають через брак любові, невміння любити, й болісно вибудовують свої власні механізми проявів почуття й реакцій на чужі почуття до себе [8, 137].

Це стосується не лише Уляни, але й малої Фейги, яку Фрасуляки рятують від смерті, відводять в ліс до повстанців і там її вихрещують як Галину. Проте пережиті травми потьмарюють її подальше життя.

Голокост стає тією трагедією, що визначає українську сучасність. Таке розуміння є прикладом еволюції, яку спостерігає Агнешка Матусяк в українській культурі, «в бік трактування Голокосту не як “зовнішнього” досвіду, а інтегрально пов’язаного з українською історією та пам’яттю про Другу світову війну» [14, 130].

Водночас, розвиток сучасної лінії роману проблематизує постпам’ять і дає підстави для множинних інтерпретацій. Розповіді Романи виявляються спробами прищепити Чоловіку чужу ідентичність. З’ясовується, що він не був нащадком Фрасуляків і Криводяків, а навпаки — сепаратистом, онуком радянського КДБіста, що виріс у Маріуполі. Чоловік повертає собі ім’я, рід та ідентичність, відкидаючи можливість нав’язати комусь спогади.

Цей драматичний сюжет доречно трактувати як інакомовний. Ірина Тарку вказує, що втрата героєм пам’яті «може бути сприйнята як метафора культурної амнезії» [35, 54], а Романа, яку Тетяна Гребенюк називає «таємничою метафоричною сутністю» [8, 139], якоюсь мірою діє як література: на підставі реальних спогадів Уляни Фрасуляк створює розповіді, які вважає значимими для аудиторії. Тож фінал роману підіймає питання про здатність літератури формувати пам’ять про непережите. Відповідь на нього може бути як негативною, адже останній діалог між героями відбувається на цвинтарі,

так і позитивною, позаяк у цій розмові герої наново знайомляться і, можливо, ця сцена символізує потребу знання різних, непростих, але головне правдивих історій про минуле. Остання фраза у романі («Кому тепер зможе вона розповісти власну історію?» [2, 827]) також підкреслює необхідність розказувати власні, а не привласнені історії: зосередившись на історії Фрасуляків, Романа так і не розповіла про своє минуле, знаком якого є шрам на її тілі.

Проблема пам'яті про Голокост є центральною і в романі А. Грувер «Її порожні місця». Хоча самі події Голокосту перебувають поза сюжетом, ця тема є визначальною для розуміння твору. Авторка і її героїня намагаються осмислити теперішню війну і власну травму занурившись у досвід Другої світової. У центрі зображення — сучасна дівчинка-єврейка, переселенка з Донецька, що переживає складний досвід: війна, переміщення, втрата друга, а до цього — повторюване насилля. Не в змозі впоратися з усім, вона кидає школу і музику, а вільний час заповнює пошуками у Вінниці слідів єврейської художниці, зниклої в часи Голокосту, доки не знаходить її живою. Це відкриття дозволяє їй опанувати себе і перебороти травми.

Тема Голокосту починається з сугестії: у тексті роману представлені фрагменти щоденника єврейської дівчини Сари Берг із вказівкою на часовий проміжок: 1938—1941. Ця щоденникова розповідь про її родину, кохання і колажі, які вона створює. Однак дати визначають емоційність, з якою сприймається текст. Ні читач, ні герої не сумніваються в долі, яка чекає Сару. Тож коли Анна розуміє, що колажі, опис яких вона читає в щоденнику, виставляє інша людина як свої, вона прагне повернути справедливість.

Це заповнення «порожніх місць», яке веде героїня, метафорично переноситься на простори суспільної свідомості, якій необхідно повернути минуле. Втрата пам'яті пов'язується із радянською політикою, адже описані маніпуляції з єврейською спадщиною стали можливі через замовчування Голокосту. Водночас саме «порожнє місце» замість загиблих людей

уможливило містифікацію Сари, яка продає своє минуле, щоб допомогти іншому.

Жанрова література, звертаючись до теми Голокосту, схильна до розповідей історій порятунку. Скажімо, в романі «Фаріде» Ірен Роздобудько йдеться про порятунок єврейських дітей вихователькою дитячого інтернату. Вона виписала їм нові метрики, вигадавши для них татарські імена. Завдяки цьому діти unikли долі своїх батьків, яких розстріляли нацисти. Під час депортації кримських татар Фаріде встигає довести, що ці діти — євреї, і таким чином рятує їх вдруге.

Роман Ірен Роздобудько відтворює приблизно 60 років життя героїні (від дитинства до смерті), демонструючи на її прикладі історію кримських татар у ХХ ст. Але епізод Голокосту має реальну основу: він описаний відповідно до усної історії про Саїде Аріфову, яку кримські татари шанують як праведницю. Сьогодні через тотальну зачистку пам'яті про кримських татар у радянський час немає змоги підтвердити народну пам'ять документами чи свідченнями. Але у романі, на відміну від реальності, одна з вихованок — Роза зберігає пам'ять про свою рятівницю, знаходить її в Узбекистані та зустрічає її на Сімферопольському вокзалі, коли вона повертається до Криму. У такий спосіб авторка утворює пам'ять над забуттям і, попри зображення двох геноцидів, роман набуває життєствердного звучання.

У свою чергу, роман Т. Пахомової «Я, ти і наш мальований і немальований Бог» взорується на історію Степана і Марії Січевлюк-Врублевських, що 1988 р. отримали статус праведників світу, хоч і не відтворює їхній життєпис достеменно. Роман починається із змалювання побуту багатой єврейської родини ювелірів, життя яких руйнується після нацистського вторгнення. Як і решта єврейських родин вони зазнають принижень, пониження в правах і насилля. Багатство робить їхнє життя ще небезпечнішим: половина родини гине ще у власному домі. Матір та двоє дітей виселяють в гетто, де вони переживають важкі часи. Згодом усіх трьох відправляють будувати дорогу, де їх і зустрічає Степан Врублевський. Єврейська дівчинка Міріам нагадує

чоловіку власну померлу дочку і, підтриманий дружиною, він допомагає усім трьом втекти і надає їм притулок сховку в хліву, де, попри небезпеки, вони дочекалися на прихід радянської армії.

Ризик, якому піддала себе українська родина, компенсується винагородою: стосунки подружжя гармонізуються і в них народжуються нові діти. При пологах першої дитини допомагає єврейка Естер, незважаючи на небезпеку бути викритою. Тож герої постають у взаємодії і допомозі одне одному, ламаючи стереотипні уявлення про стосунки «жертва — рятівник».

Подаючи успішні історії порятунків, жанрова література формує етичні моделі поведінки. Її дидактизм підтримує гуманістичні цінності й віру у можливість протистояти найстрашнішим тоталітарним системам.

Меншою мірою жіноча література схильна осмислювати міру можливої взаємодії з окупантами. Безнадійність спроб такої взаємодії репрезентовано історією боротьби за відновлення держави. Роман «Неймовірна. Ода до радості» Ірен Роздобудько розповідає про діяльність мельниківців, згадуваних у радянський час лише в інвективах. Третина з розповіді про життя Олени Теліги припадає на окупацію: частина шоста змальовує окупацію Польщі, а сьома і восьма — України. Героїня роману разом з однодумцями намагається скористатися німецькою окупацією, щоб сформувати націю. Для цього потрібно звільнити людей від впливу радянського минулого, що змушує їх почувати себе рабами. Втім, сподівання, що німецька окупація буде сірою зоною, у якій можна реалізовувати свої цілі, не справилися, і Теліга та її однодумці гинуть в гестапо.

Найбільш дражливою темою у сучасній жіночій літературі є історії співжиття з німецькими солдатами. У романі «Він звав її Сандрою» Дарини Гнатко такий вибір героїні мотивується як гірким досвідом радянського життя, так і особистими симпатіями. Жанрова вимога любовного роману змушує завершити історію «хепіендом», який цілковито суперечить реалістичному розв'язанню змальованого конфлікту в реальних умовах радянської дійсності. Попри очевидні хиби твору, він звертає на себе увагу спробою переосмислити

образ «проклятих» жінок, що, в свою чергу, свідчить про руйнування навіть здатних до життя наративів, якщо вони асоціюються з радянською ідеологією.

Оглянуті твори демонструють досить різноманітний досвід, якого зазнавали жінки під час окупації, однак оминають долю остарбайтерок, без якого уявлення про пережите в той час не може бути повним. Натомість історії примусових працівниць зі сходу відтворено в романах нащадків українських емігранток: «Коротка історія тракторів по-українськи» Марини Левицької, «Вона була з Маріуполя» Наташі Водін, «Олександра» Лізи Вееди.

Жіночий досвід депортації

Примусове переміщення — найчастотніша подія у сучасних жіночих романах про Другу світову війну. Вона наявна у розглянутих вище творах: «Музей покинутих секретів» (вивозять батьків і сестру героїні), «Бо болить» (сама героїня відбуває покарання в Сибіру), «Я, ти і наш мальований і немальований Бог» (героїв вивозять зі Львова), але у романах «Багряний колір вічності» Наталії Гурницької, «Яблука Єви» Христини Коціри та «Фаріде» Ірен Роздобудько депортація стає ключовою подією твору, змінюючи визначаючи хронотоп та систему персонажів.

«Одним з найдраматичніших епізодів жіночого досвіду в часи Другої світової війни й після неї були депортації та примусове переселення. У мільйонному натовпі людей, змушених мігрувати й тікати, жінки після війни становили більшість» [5, 311], — пише Анна Вилегала у своєму дослідженні «Досвід переселення 1944—1946 рр. у біографічних наративах польських і українських жінок». Її робота містить цінні висновки про несформованість колективної пам'яті переселених українок, зокрема через брак суспільного вироблення спогадової традиції щодо тих подій. Через це у записаних дослідницею інтерв'ю бракує констатування винуватців депортації, «провина і відповідальність не є істотними категоріями» [5, 312] їхніх розповідей. Мовлення опитаних українок демонструвало їхню нездатність описати свій досвід і вписати його в історичний контекст переселення як політичного

процесу. Натомість польські співрозмовниці таких труднощів не мали, оскільки суспільство сформувало соціальні рамки пам'яті. Позбавлені можливості засудити злочин проти себе, «українці здаються розгубленими й безсилими щодо власного неосмисленого досвіду» [5, 313]. Тож звертаючись до теми депортацій, сучасна українська жіноча література створює соціальні рамки пам'яті, допомагаючи наступним поколінням жінок зрозуміти досвід своїх матерів і бабусь.

Жіноча література відображає різний досвід депортації: українців у процесі радянізації західноукраїнських земель після 1939 р. («Багрянний колір вічності» Наталі Гурницької), буковинських німців у 1940 р. («Букова земля» Марії Матіос), кримських татар («Фаріде» Ірен Роздобудько), українців під час операції «Вісла» («Яблука Єви» Христини Коціри). Висвітлення різних у часі депортацій та різнонаціонального досвіду, показує, що радянський режим використовував їх як системний терор проти жінок та дітей будь-якої національності, окрім росіян. При цьому різний статус переселених (від тих, до кого радянська влада не мала питань, до тих, кого вона звинувачувала у державній зраді) не має значення: історія депортації постає універсальною як структурно, так й емоційно. Жіноча література формує пам'ять про неї як про злочин, що руйнує життя.

Історію депортації в аналізованих творах структурують спільні елементи: несподіваність і безпідставна жорстокість примусового виселення, тривала подорож у нелюдських умовах, відмова визнавати нове місце перебування домом, важкість нових умов і спричинені втрати, (само)відчуження, повернення.

Усі згадані романи зображають жінок, що не мали жодних владних повноважень. Героїня Н. Гурницької — пані-домогосподарка, інтереси якої обмежувалися чоловіком і дітьми. Політикою не цікавилася, боротися з окупантами не планувала, покійно приймала всі події, прагнучи «просто вижити і прогодувати дітей» [10, 104]. Героїня Х. Коціри — Євця була селянкою з віддаленого хутора, а героїня І. Роздобудько — Фаріде —

виховательською дитячого садка (щоправда, за окупації вона виконує обов'язки завідувачки, оскільки та виїхала). Цих жінок важко назвати небезпечними ворогами, яких необхідно відчужити з середовища і взяти під контроль, тому дії влади вражають безпідставністю і абсурдністю.

Романи Н. Гурницької та Х. Коціри об'єднує прийом зображення нещастя, що передує депортації. У творі Н. Гурницької — це арешт і розстріл чоловіка Ірени та втрата дитини, яку вона чекала. У романі Х. Коціри — це спалення села, коли Євця втратила всю родину. У такий спосіб депортація стає одним із злочинів, здійснюваних владою. У романі «Фаріде» депортація є несподіванкою, не виправдовуючи сподівання тих, хто пережив німецьку окупацію, зазнавши втрат і страждань. Брутальність осіб, що здійснюють депортацію, доведена у романі до найвищої міри: у ніч, коли вона відбувається, гинуть четверо з героїв. Грубість, з якою солдати і енкаведисти поводяться з жінками та літніми людьми, ображаючи і принижуючи їх, спонукає читачів покладати вину за злочин не лише на правлячу верхівку, а ставити питання про особисту відповідальність кожного з учасників.

Нелюдське поведження є системним, що підкреслено описом «подорожі» у романі Н. Гурницької:

Їх усіх загнали у вагони, як худобу. Вгорі вагона чотири маленькі вузькі віконця, в лівій частині нари, з правого боку отвір в підлозі для справляння природних потреб. Малий ліхтар під стелею. Вагон засувають важким залізним засувом. У вагоні Ірена потім порахувала, що було біля шістдесяти осіб. <...> Нестерпна тиснява, спека і сморід удень, холод вночі... Майже одразу люди у вагоні почали хворіти. <...> Їхали довго, переважно вночі. Воду давали через день. А іноді раз на кілька днів... Ніяк не могла звикнути до того, що кожного тижня обов'язково було декілька небіжчиків [10, 115, 116, 120].

Навіть у романі про депортацію з Польщі, переїзд з якої загалом був коротким, Х. Коціра показує дорогу героїв до Запоріжжя, зображаючи якомога довшу (місяць!) і прикрішу подорож:

День змінював ніч. Ніч — день. У вагоні було душно, хоч уже вересень і топтав серпню п'яти. Та їх було забагато для невеликого вагону. Помитися змоги не мали, від корів і від них самих тхнуло, тож сморід стояв такий, що, здавалося, можна було помацати його рукою [13, 35].

В І. Роздобудько нелюдські умови помножені психологічним тиском: на станціях, де потяг з депортованими зупиняється, влаштовують мітинги осуду «зрадникам». Тривалість важкої подорожі посилювала тривогу героїнь, які не мали змоги дбати про дітей і не уявляли майбутнього.

З прибуттям на поселення страждання не завершуються: люди опиняються у непристосованих до життя умовах, незалежно від того, чи це казахський степ, чи Запоріжжя: «Розселили їх по бараках. Ніби тимчасово. У довжелезному дерев'яному хліві був незліченний ряд двоповерхових ліжок. «Ото і є пекло, нічого мені не привиділося»» [13, 36]. Тож нове поселення не може бути визнане як дім. У романі Х. Коціри цей мотив загострено ще й тим, що коли герої тікають із Запоріжжя на Тернопільщину, їх поселяють у дім депортованої польської родини, і вони почуваються в ньому чужинцями: «Почувалася злодієм, що прокрався в чужу хату й наводить у ній порядки. Краде чужу територію, заповнює собою, своїм запахом, своїми спогадами. І як так жити?» [13, 56].

Кульмінаційним моментом кожної історії є втрати, які спричиняє депортація, і які, в свою чергу, стають причиною самовідчуження. Героїня І. Роздобудько втрачає друзів і розлучається з сином і вихованкою, а героїні Н. Гурницької і Х. Коціри втрачають дітей і не можуть собі цього пробачити.

Дослідження усних історій вказують, що депортовані українки загалом вірили, що зміни, які відбулися — назавжди, оскільки досвід контакту з тоталітарною державою не давав їм жодних надій. Але оскільки романи пишуться зі значної відстані, героїні літератури вірять у своє повернення і прагнуть його наблизити. Тож останнім елементом нарративу депортації є повернення додому: нікому не вдається повернутися у свій колишній дім, але

повернення до рідних місць (навіть якщо лише символічне, як у «Яблуках Єви») сприймається як перемога над тоталітаризмом.

Леена Курвет-Кеосаар, дослідниця розповідей про депортацію балтійських жінок, записаних після розпаду СРСР, звертає увагу на те, що переважно — це розповіді про виживання спільноти (нації) в надскладних умовах прицільного нищення, тоді як історії про особисту травму є досить рідкісними [33]. Оскільки ця особливість зумовлена суспільним завданням національної консолідації у пострадянських умовах, вона актуальна і для українського культурного простору в умовах деколонізації, втім із певними нюансами.

Історія героїні як розповідь про незнищенність народу найсильніше звучить у романі «Фаріде» І. Роздобудько. Роман постав зі сценарію під назвою «Я повернусь!», яка підкреслює спорідненість індивідуального і колективного наративів: повернення головної героїні означало повернення усього кримськотатарського народу на півострів. Вступ до роману також підкреслює ідею про вписаність особи у спільноту і віру в повернення, актуалізуючи їх для усіх українців, які стали вимушеними переселенцями внаслідок російської агресії.

Розширення біографії реальної Саїде історією руху за повернення на півострів акцентує спільне у кримськотатарській та українській історії (повоєнні ув'язнення у ГУЛАГу та дисидентський рух), тож історія Фаріде стає частиною не лише національної історії, але й української.

Водночас, підкреслено жіноча історія виявляє гендерну особливість історичного досвіду. Історія війни і депортації від І. Роздобудько — це історія багатьох жінок, які втратили коханих через війну, тяжко працювали і дбали про інших, переживали травму свідків, голодали. Це також історія тих, хто у важких умовах мусили виношувати і народжувати дітей, покладаючись лише на інших жінок і природу. І також історія жінок, які ризикували своїм життям заради цінностей людяності.

Роман Н. Гурницької «Багрянний колір вічності» демонструє зсув фокусу з історії про націю на історію про жінку. Розповідь про долю рідних Ірени (її

велика родина загинула під час радянізації Галичини), а також згадки про допомогу депортованих один одному формують колективну історію про виживання. Однак, те, що ці елементи розповіді подано в побіжному дієгетичному викладі й вони не втілилися в окремі епізоди, робить їх менш акцентованими у порівнянні з особистими стражданнями героїні. Натомість автентичний досвід Ірени акцентовано міметичними сценами виселення, розлуки з дочкою, розгорнутими картинами смерті дитини і суму за чоловіком.

Інтерпретація подій жіночої історії неузгоджена. З одного боку, авторка зображає їх як травматичний досвід, який змінює героїню: «Після похорону Ірена ще довго не могла прийти до пам'яті. Жила, як сомнамбула. Майже нічого не їла і навіть не спала. Не надто й розрізняла, де день, а де ніч, а понад усе хотіла померти. Врешті дуже тяжко захворіла» [10, 133]. З другого, — вплив цієї травми письменниця показує нетривалим: героїня перемогла своє горе і «повернулася на Львівщину спрацьована, хвора, але сильна духом та з такою незламною жагою до життя, що всі довкола лише дивувалися їй і не розуміли, як можна бути такою тоді, коли твоє життя цілком зруйноване» [10, 134] (після зображених лихоліть це видається дещо неправдоподібним).

Роман «Яблука Єви» послідовно інтерпретує досвід депортації як травматичний. Його героїня після пережитої втрати рідних та малого сина змінюється безповоротно: «Тридцятирічна жінка під чорною хусткою ховала сиве волосся й більше не плакала. <...> Усе стало байдужим, безколірним, ніяким, жодної охоти жити» [13, 52]. Вона замикається в собі і стає чужою навіть власним дітям і онукам.

Виїзд родини героїні з поселення у Запоріжжі і замешкання на Тернопільщині позбавляє її зв'язку зі своєю спільнотою: вона втрачає контакт із тими, хто поділяє з нею досвід депортації, і оселяється серед людей, неспроможних її зрозуміти, у домі депортованої польки. Втім, національний наратив у романі Х. Коціри також наявний: онучка Єви — Ірина під час поїздки на прифронтний схід зустрічає жінку, яка немовлям була депортована і їхала з Євою в одному вагоні. Допомога Ірини цій жінці і її сину

підсилює ідею спорідненості нації у часі та просторі. І таку саму функцію має фінальна частина роману Н. Гурницької: втрачена Іреною дочка підтримує вагітну дівчину свого сина, що загинув на Майдані, бо «народження нового життя — це завжди перемога над смертю» [10, 188].

Структура романів про депортацію — з неодмінним поверненням — акцентує перемогу нації у змаганні з імперією. У цій історії власне жіночі переживання не головні, проте травматичний досвід, якого зазнають жінки, стає підставою звинувачення радянській владі та головним інструментом заперечення радянських наративів. Адже жорстоке поводження із жінками і дітьми, що були позбавлені реальної влади і здатності впливати на прийняті рішення, не може бути виправдане.

Початок російської війни проти України 2014 р. стимулював звернення літератури до тем Другої світової війни задля переоцінки радянського минулого, розмежування досвіду, нав'язуваного як спільного, та зміцнення національної ідентичності. Жіноча література також не лишилася поза цим контекстом. Попри те, що класичний фемінізм оцінює націоналізм як чоловічу практику, українська традиція в умовах колоніальної залежності сформувала так званий «прагматичний фемінізм» (М. Богачевська-Хом'як), що узалежнює свої цілі від національного визволення. Тому залученість української жіночої літератури у дискурс деколонізації є закономірною.

Традиційно, розповідаючи історії жінок, авторки реалізують стратегію переписування: вписують жіночий досвід у наратив, створений чоловіками про чоловіків. Стратегія сучасних письменниць має потрійне завдання: зробити видимим жіночий досвід, заперечити рудиментарні уявлення про Велику вітчизняну війну, що досі побутують у суспільстві, створити соціальні рамки пам'яті реальної присутності жінок у воєнному наративі. Це вплинуло на вибір та інтерпретацію тем: увага до тих, що були замовчуваними радянською історією, або зміна оцінки тих, які були поширеними. Так, увага авторок зосереджена на участі жінок у національному русі опору, їхній долі в окупації, зокрема у часи Голокосту, та на досвіді депортацій.

Апелюючи до різних ролей жінок у часи війни, жіночі романи деконструють традиційну роль жінки як відтворювачки спільноти, експлуатовану ідеологією під час війни. Материнство в аналізованих романах частіше зображено як приватна сфера, хоч в окремих творах і набуває політичного звучання.

Жіноча творчість активно залучає різнонаціональний жіночий досвід. Ця стратегія є ефективною в умовах деколонізації, оскільки множина травматичного досвіду представниць різних націй переконливо свідчить, що радянська влада застосовувала терор неодноразово. Оскільки жінки переважно перебували у приватній сфері, а не публічній, вони не мали реального впливу на події, а отже масові репресії їх були невинуватими. Тож жіноча література підриває справедливість імперського нарративу про війну, на якій наполягали його творці.

Література

1. *Петренко О.* Літературні обрАзи «бандерівок» у контексті ідеологічних воєн // Жінки Центральної та Східної Європи у Другій світовій війні: гендерна специфіка досвіду в часи екстремального насильства: Зб. наук. праць / за наук. ред. Г. Грінченко, К. Кобченко, О. Кісь. Київ: Тов: «Арт книга», 2015. С. 142—154.
2. *Поліщук Я.* Реінтерпретація пам'яті в сучасному українському романі // Наукові записки. Серія «Філологічна». 2012. Вип. 28. С. 183—204.
3. *Пухонська О.* Літературний вимір пам'яті: монографія. Київ: Академвидав, 2018. 299 с.
4. *Роздобудько І.* Неймовірна. Ода до радості. Київ: Нора-Друк, 2022. 309 с.
5. *Сенік Є.* Бо болить. Брустури: Дискурсус, 2023. 288 с.
6. *Стяжкіна О.* Жінки України в повсякденні окупації: фактори відмінності сценаріїв й досвідів // Гендерні дослідження, проект «Донбаські студії». Київ: Фонд «Ізоляція», 2015. С. 68—82.

7. *Теліза О.* Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2006. 344 с.
8. *Alfonso K.* The Soviet Female Fliers of World War II // *Femme Fatale. An Examination of the Role of Women in Combat and the Policy.* Air University Press, 2009. P. 21—37.
9. *Brunstedt J.* Building a Pan-Soviet Past: The Soviet War Cult and the Turn Away from Ethnic Particularism // *The Soviet and Post-Soviet Review.* 2011. 38 (2). P. 149—171.
10. *Fedor J., Lewis S. and Zhurzhenko T.* Introduction: War and Memory in Russia, Ukraine, and Belarus / J. Fedor et al. (eds.) // *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus.* 2017. P. 1—24.
11. *Hartzok J.* Children of Chapaev: the Russian Civil War cult and the creation of Soviet identity, 1918—1941. [University of Iowa]. 2009. 312 p.
12. *Houlding E.* Between the lines: Women writing the Occupation of France: (PhD dissertation) / Columbia University, 1991. 282 p.
13. *Hrytsak Y.* On Sails and Gales, and Ships Sailing in Various Directions: Post-Soviet Ukraine // *Ab Imperio.* 2004. 1. P. 229—254.
14. *Jayawardena K.* Feminism and Nationalism in the Third world. London: Zed books, 1986. 269 p.
15. *Kazanova Y.* Tree Reaching Out for the Sky in Despair?: Intertextuality, Memory and Trauma in Sofia Andrukhovych's *Amadoka* // *Slavonic and East European Review.* 2022. 100 (3). P. 455—478.
16. *Kravchenko V.* Fighting Soviet Myths: The Ukrainian Experience // *Harvard Ukrainian Studies.* 2015—2016. Vol. 34. No. 1/4. P. 447—484.
17. *Kurvet-Käosaar L.* Voicing Trauma in the Deportation Narratives of Baltic Women // *Haunted Narratives. Life Writing in an Age of Trauma.* Toronto — Buffalo — London: University of Toronto Press, 2013. P. 129—152.
18. *Nagel J.* Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations // *Ethnic and Racial Studies.* 1998. Vol. 21 (2). P. 242—269.

19. *Tarku I.* Family frames of the Russo-Ukrainian war in contemporary Ukrainian literature // *Australian and New Zealand Journal of European Studies*. 2022. Vol. 14 (4). P. 47—58.

20. *Turpin J.* “Many Faces: Women Confronting War” // *The Women and War Reader* / ed. by Lois Ann Lorentzen and Jennifer Turpin. New York: New York University Press, 1998. P. 3—18.

21. *Yuval-Davis N.* Nationalist projects and gender relations // *Narodna umjetnost*. 2003. Vol. 40 (1). P. 9—36.

2.3 Аксіологічна ідентичність у міжкультурному діалозі (2017-2024 рр.) (Гальчук О.В., Бітківська Г.В., Вишницька Ю.В., Анісімова Л.В., Євтушенко С.О.)

Сьогодні підказує тексти й контексти, у яких можна зчитати певні рецепти пошуку й збереження власної і національної ідентичності. Саме час віднаходити “стежки додому” – до себе й до Свого через Своє і Чуже. Такі процеси ідентифікації наразі чи не найпомітніші в країнах, що об’єдналися в спротиві нищівному Чужому.

Одним із таких текстів, у якому прокладено авторські маршрути повернення до Себе, є твір британського письменника Салмана Рушді Опівнічні діти (*Midnight’s Children by Salman Rushdie*). Здебільшого роман Салмана Рушді Опівнічні діти розглядається крізь призму постколоніальної критики, зокрема у фокусі культурної парадигми “Схід – Захід” (ключовими працями постколоніальної теорії є Орієнталізм (*Orientalism*, 1978), Культура та імперіалізм (*Culture and Imperialism*, 1993) Едварда Ваді Саїда, В інших світах Гаятрі Чакраворті Співак (*In other worlds: Essays in cultural politics*, 1987), Нація та нарація (*Nation and Narration*, 1990), Місце культури (*Location of Culture*, 1993), Космополітизм (*Cosmopolitanisms*, 2000) Гома Бгабга. Тетяна Бовсунівська, досліджуючи жанрові модифікації сучасного роману, зазначає, що таке зчеплення східних і західних констант відбувається завдяки

постмодерністським технікам, які використовують письменники “змішаної, гібридної ідентичності”, серед яких і Салман Рушді (інтертекстуальність, бриколажність, накладання / зміщення хронотопів тощо). Не втрата свого коріння, а набування різноманітного коріння, не нестача, а надлишок – так Салман Рушді трактує проблеми самоідентифікації мігрантів. У ціннісній системі людей мультикультурної ідентичності зникається кілька культурних кодів, схем, на основі яких формуються концептуальні моделі. Серед художніх експлікацій поліетнічного наративу в романі *Опівнічні діти* науковці виокремлюють, зокрема, циклічність (натяк на філософію індуїзму) та фрагментарність, переплетення сакрального і профанного, сенсуальність, інтертекстуальні й асоціативні алюзії, міфологічну інтертекстуальність імен, використання слів, референтами яких виступають предмети, явища, притаманні саме Індії, поліфонію, ритміку тексту, колаж, історизм, магічний реалізм. Бриколажність тексту проявляється, зокрема, в ідіостилі “чатніфікації” (“chutnification”) – оригінальному способі змішування-зберігання-консервування пам’яті-історії. Досліджуючи гібридну ідентичність / “complicated identities” (К. Десаї) “літературних андрогінів” (Г. Чхартішвілі) як один із маркерів постколоніального роману, Світлана Євтушенко в статті “Проблема гібридної ідентичності у творах англо-індійських письменників” зазначає, що екзистенційний досвід постійного перебування на межі допомагає письменникам-андрогінам бачити ситуацію з обох боків огорожі: дозволяє “дослідити сутність неоднорідної ідентичності не ззовні / відсторонено, а навпаки максимально наближено до реалій її функціонування”. В антропонімічному вимірі тексту увагу зацентровано на деталі-лейтмотиви (зокрема образ наділеного релігійними сумнівами й вразливого перед історією лікаря Азіза супроводжують мотиви пустки, отвору тощо). Окремий параграф дисертації присвячено культурній ідентичності персонажів (мультикультуралізм Салмана Рушді, змішана культурна ідентичність протагоністів тощо).

Ідентичність у романі британського письменника Салмана Рушді моделюється художніми образами й реалізованими ними мотивами. Усі образно-мотивні координати змикаються в концепті пам'яті. Так вимальовуються текстові маршрути повернення до себе. З перших сторінок роману Салмана Рушді Опівнічні діти концепт пам'яті входить через мотив “консервації плодів”¹⁸. У тексті роману пам'ять змикає гастрономічні й літературні коди: наратор – Селім Сінай – письменник і кулінар, майстер “готування маринадів”. Міфологема продірявленого простирадла з'являється і в сюжетній лінії сестри Селіма – Джамілі Співачки: у створеному Дядечком Паффі міфі про каліцтво дівчини, яка під час співу вимушена ховати своє нібито спотворене травмами обличчя за запиналом, “щедро розшитим золоту парчею і релігійними написами. У концепт пам'яті вбудовано імпліцитний образ дороги, що виринає в тексті роману ідіостильовим образом-ізоморфом міфологеми шляху Ніс. Оповідач продукує повноцінний каталог носів, що розгортають життєві сценарії. Згорнутим образом-сховком пам'яті-знання-про-все виступає в тексті роману кінетоскоп Ліфафи Даса, що в “гіперболізованій формулі” показати-побачити-все зберігає унікальний ген “індійської хвороби”, яку підхоплює оповідач: “прагнення осягнути все суще.

Як і в «Саду божественних пісень» чи в «Байках Харківських» Григорія Сковороди, у поетичній збірці Сергія Жадана 30 творів. І хоча здається, що, випереджуючи цікавість читача, автор сам зазначає в титулуванні книги її тематику, до якої не раз звертався у власній творчості, зміст «30 віршів про любов і залізницю» охоплює широкий спектр питань буття сучасника-«пасажира» у його житті-мандрівці. Тож метафоричним «садом» Жадана постають залізничні станції і вокзали, де ліричні персонажі осягають проблеми життя і смерті, пошуку сенсу буття, самотності, вибору тощо. Мета цього дослідження полягає у визначенні художньої репрезентації екзистенціалів поетичної книги Жадана. Задля досягнення мети необхідно застосувати методи філологічного та порівняльного (зокрема, рецептивного, інтертекстуального) аналізу і вирішити такі завдання: окреслити ключові

художні топоси «30 віршів про любов і залізницю» і їхню кореляцію з екзистенціалами «буття», «смерть», «самотність», «любов», «вибір» тощо; проаналізувати авторську інтерпретацію топосу пам'яті в контексті проблематики індивідуальної і поколіннєвої ідентичності; з'ясувати роль біблійного інтертексту і «залізничної» поетики в художньому просторі книги. У такому ракурсі книга Жадана ще не розглядалась, що аргументує актуальність цієї студії. Поетична книга «30 віршів про любов і залізницю» ще не була об'єктом спеціального наукового аналізу. Проте сам предмет дослідження – екзистенціальне у творчості Жадана – завдяки працям І. Боднар-Терещенка, Т. Гундорової, Л. Литвин, М. Реутової та ін. став чи не хрестоматійним визначенням щодо специфіки художнього мислення письменника. Темі дороги і залізниці зокрема у творах Жадана присвятили свої дослідження В. Нестеренко, О. Шаф. Як і в «Цитатнику», де автор запропонував вибрані вірші «для коханців і коханок», у «30 віршах про любов і залізницю» Жадан вдається до принципу тематичної вибіркості щодо власних творів різних років, формуючи в такий спосіб текстуальний масив зі спільною «залізничною» поетикою, щоб запросити читача до постмодерної гри впізнавання в топосах залізниці чи/і вокзалу обрисів сучасного світу. Основне положення цієї студії ґрунтується на переконанні, що книга «30 віршів про любов і залізницю» є свідченням творчої динаміки Жадана, де повномасштабна війна як нова екзистенційна реальність стає певною «оптикою» в інтерпретації питомих для його поезії художніх топосів «пам'ять», «подорож», «залізниця». Це стосується і вперше опублікованих творів, і віршів з оприлюднених раніше збірок, які в новому контексті «прирастають» додатковою семантикою чи набувають несподіваної конотації. У результаті масштабується проблематика поезій, інтимна чи громадянська тематика яких поєднується з філософською. А вся книга може сприйматись поетичним коментарем до екзистенції українця під час російсько-української війни. 2. Дорога через війну: хронотоп війни як екзистенційна ситуація «30 віршів про любов і залізницю» відкриваються твором «Все як було», якому за

оприявленню основних мотивів всієї книги – пам'яті, міста, дороги – можна відвести роль програмового. Лейтмотивом є мотив пам'яті. Він окреслюється вже в першому рядку часовою категорією минулого («Все, як було»), далі відлунує в анафорах «я пам'ятаю...», фіксується в порівнянні «Пам'ять прописана стисло, мов нарис», а потім визначає роль міста як певної точки зародження і концентрації спогадів («Пам'ять, яка починалася тут»), щоб у фіналі виявитись у філософській рефлексії «Я пам'ятаю більше, ніж треба». Цей мотив розгортається на тлі амбівалентного міста (саме про такий тип міста у творчості Жадана висновувалось у дослідженні О. Коваленко (Коваленко, 2010)), із яким пов'язана ціла гама почуттів ліричного персонажа, де ностальгія за власною молодістю переплітається з об'єктивною картиною соціальних реалій, у яких безсумнівно вгадуються названі поетом часові маркери вісімдесятих і дев'яностих: «привиди бідності і свободи», «дивні слова на позначення злості», «місто, в якому сняться жахіття», «хроніка, значена криміналом», «кілька будівель барачного типу» (Жадан, 2023: 10–11). Та попри часову і просторову конкретизацію (як янголи харківських комуналок), топос міста тяжіє до символіки втраченого раю завдяки біблійним алюзіям «початок часів», «час говорити і час помирати», «хліб наш щоденний» (Жадан, 2023: 10–11). Осердям цього міста-метафори є вокзал – «місто в місті». Цей мікротопос «розпадається» на окремі фрагменти, зсотані із зорових («товарних вагонів літня протяжність», «п'ята колія, третій перон») і звукових («залізничний нічний перестук») образів, завдяки яким створюється ефект фізичного руху. Але домінантним усе ж є рух ментальний, позаяк саме вокзал стає місцем зродження спогадів. Цей мотив репрезентований низкою образів, що, як і топос міста, корелюють зі сферою інфернального: «демони споминів і сновидінь», «лиця із загубленого негативу». Алюзію потойбічного царства посилює метафора публіки привокзальної, «що переходить зі світла в тінь» (Жадан, 2023: 11). Таким чином, вокзал – місце початку і кінця, а залізничні атрибути – матеріалізований слід людського буття: «і все, що лишається після тебе, – п'ята колія, третій перон» (Жадан, 2023: 11). Мотив

пам'яті в книзі Жадана має вимір індивідуально-автобіографічного і колективного. Останній пов'язаний з осмисленням простору України, суспільства, історії і хронотопу війни в трагічному і символічному ракурсах. Так, у вірші «Що ти будеш згадувати про ці часи?» ліричний персонаж звертається до персоніфікованого образу України з проханням згадувати усіх своїх неідеальних синів («навіть якщо не зможеш згадати наших імен / і якщо тебе завжди дратував колір наших знамен, / мова наших освідчень, / біографії наших святих, / кількість у наших будинках зброї, вина і книг» (Жадан, 2023: 51)), адже вони свідомі власних вчинків в ім'я Батьківщини: «Без тебе нічого не буде, хочеш чи ні. / Наші серця, як підводні міни, стоять в глибині, / Згадуй кожну з утеч, згадуй кожну з атак – / Скільки зможеш, хоча б до смерті, хоча би так» (Жадан, 2023: 52). Як і в збірках попередніх років, і зокрема в «Житті Марії» (2015), Жадан фокусується на українському фронтірі – Сході України, пов'язуючи в тугий мотивний вузол «пам'ять» і «війну», діалогізуючи і на рівні мікротопосів. Так, у книзі «Життя Марії» є вірш «Прифронтове місто напередодні Різдва», де мотив смерті розгортається в межах цього сакрального хронотопу. У «30 віршах про любов і залізницю» – це твір «Як це діється тут, на Сході?», який сприймаємо рецепцією Антоничевого «Різдва» як авторського міфу про народження Христа. Звідси і церковно-християнська образність у несподіваних порівняннях, як-от «везуть на ярмарок сушену рибу, мов моці святих, що померли за віру» (Жадан, 2023: 57), і в традиційних мотивах: «ягнят, народжених проти ночі, / гріють жіночими кожухами», «сходить над ярмарком перша зірка» (Жадан, 2023: 57–58]. Так, у жаданівському «Сході» синтезуються Схід як відповідник Віфлеєма і Схід України, оприявлений у мікротопосах Азовського моря і Осколу («Бог народжується щороку / саме тут – в заплавах Осколу» (Жадан, 2023: 57)), вугілля («Рибалок хрипка пізня говірка / пахне вугіллям від залізниці» (Жадан, 2023: 60)). Частиною національного ландшафту завдяки цікавій деталі (вишиванці) стає і Христос: «Ісус на іконі сумирний вранці, / мовить слова – печальні, нагорні. / Комір у нього на вишиванці / темніє, ніби шрам на горлі»

(Жадан, 2023: 59). Тому простір українського Сходу тлумачиться фронтиром зі своєю духовною аурою, неспішним ритмом життя, яке мусить продовжуватись. Цей імператив Жадан формулює подібно до побажань, які звучать у щедрівках: «Діти мають триматися дому. / Худоба має добре родити» (Жадан, 2023: 60). Зауважимо, що в раннього Жадана є вірш «Богдан-Ігор» (1995), де, вдаючись до стилізації, поет осмислює творчу особистість Антонича: «І цей напівгіркий мед, / прозора і ядуча слина – / по всьому. Березнева глина, / розмиті фарби, рух планет / і довгі описи прикмет / Отця і Сина». Отже, у вірші «Як це відбувається тут, на Сході?» отримують подальший розвиток, по-перше, «текст Антонича» у творчості Жадана, по-друге, тема «переміщення центру тяжіння України на Схід» (Гундорова, 2023). Аналогічно і у вірші-спогаді «Пам'ятаю, були дерева», де топос «тут, на кордоні» і мотив пам'яті формують тему українського Сходу як втраченого раю: «Пам'ятаю, була країна, / Простору золота середина». Жадан змальовує свій «інший рай» («Тут, на кордоні, все інакше. / Важке сузір'ями небо наше. / Земля влітку натруджено дише. / І темніє раніше» (Жадан, 2023: 62)) і позначає символічну точку відліку «коли все це скінчилось». Не ословлюючи топосу війни, він, проте, вказує на час «Був серпень» і завдяки образам «відчуття залізниці» і «локомотиви» створює передчуття вимушеної подорожі. Таким чином, «Пам'ятаю, були дерева» є прикладом сугестивної лірики, де увиразнюється відчуття втрати, розірваного зв'язку з минулим. «Екзистенційне відчуття війни», про яке писала Л. Литвин, аналізуючи книгу «Життя Марії» (Литвин, 2016: 368), не тільки стає частиною образу світу «30 віршів про любов і залізницю», а й оптикою для інтерпретації написаних раніше, що інспірує їхній трагічний зміст. Так, екзистенційний мотив смерті у вірші 2011 року «Південно-західна залізниця» сприймається в новому контексті оприявленням топосу повномасштабної війни. Це щемкий майже містичний діалог під стукіт коліс двох друзів, один із яких везе тіло іншого, «чорного хіміка з Лозової», додому. Завдяки біографічному тексту розкривається образ схильного до авантур рішучого чоловіка-маргінала, який

виживав у складні часи. Але тепер звучить голос філософа, який пізнав істинну суть речей. Питання, чи «страшно з того боку», актуалізує мотив пам'яті, що «волочиться, мов парашут». Жадан інтерпретує його за міфологічною традицією: «Ходиш і забуваєш минуле. / Забуваєш – і не можеш забути» (Жадан, 2023: 21). Тому залізничний вагон стає місцем переходу, таким собі човном Харона, яким ліричний персонаж прямує в потойбіччя, де смерть «як оця провідниця – / для неї це просто чесна робота» (Жадан, 2023: 22). Прохання, із якими він звертається до друга, нагадують заповіт: «Так що вези мене, брат, додому»; «Скажи тій жінці, що вміла любити, / нехай виходить з печалі своєї. / Все, що я міг для неї зробити, – / це померти подалі від неї»; «поговори зі мною, братка» (Жадан, 2023: 22–23). В образі співрозмовника прочитується теза К. Ясперса про неможливість досягнути власну екзистенцію без розуміння Іншого: відкриваючи нове у своєму другові й осмислюючи феномен смерті, він усвідомлює: спогади – це єдине, що залишається з людиною і по людині, складаючи зміст її як особистості: «Все, що ти встиг запам'ятати, / все, що побачити довелося, / живе по смерті, ніби волосся» (Жадан, 2023: 23). Якщо поряд із цим твором поставити раніше опубліковану поезію «Знайомі поховали сина минулої зими...», де залишаються питання, на які б поет хотів би отримати відповіді («За кого він воював? – питаю. / Не знаємо, – кажуть, – за кого він воював. / За когось воював, – кажуть, а за кого – не розбереш. / Яка тепер різниця, кажуть, – хіба це щось змінює, врешті-решт?»), то в «Південно-західній залізниці» ліричний персонаж, називаючи у символічному заповіті найдорожче – рідний дім, кохання, дружбу, свідомий, що йому захищати. У «30 віршах...» залізнична образність поряд із екзистенційним хронотопом війни доповнюється новими семантичними відтінками. Так, у вірші «Їй п'ятнадцять і вона торгує квітами на вокзалі» з місця, де лірична героїня має нехитру торгівлю, вокзал перетворюється на символічний хронтоп досягнення основоположних для світовідчуття значень простору і часу. Її рідне місто поміж териконів («кисень за шахтами солодкий від сонця та ягід») – це простір, за який «хочеться

чіплятись зубами», а час – війна, образним втіленням якої є образи могили старшого брата («ніхто не приносить квіти на могилу її старшому брату») і маршрутів потягів: «військові їдуть на Схід, військові їдуть на Захід» (Жадан, 2023: 15). Парадоксально, але саме війна відкриває ліричній героїні дві, на перший погляд, контрверсійні думки. Перша стосується її екзистенціальної самотності, коли «ніхто не зупиняється в її місті. / Ніхто не хоче забрати її з собою» (Жадан, 2023: 15). Друга – необхідності усвідомити, що це твій дім, і іншого не може бути: «для любові, виявляється, / достатньо цього вокзалу старого і літньої порожньої панорами» (Жадан, 2023: 15). Юний вік ліричної героїні і переживання нею стану відчуження вписані в афористичне порівняння, що ословлює ідею вірша: «Крізь сон чути, як у темряві формується батьківщина, / ніби хребет у підлітка з інтернату» (Жадан, 2023: 15). Характерний для жаданівської творчості образ-метафора інтернату відіграє тут важливу роль характеристики цілого покоління, яке зростає, переживаючи травматичний досвід війни: «Формується її пам'ять, формується її втіха. / В цьому місті народились всі, кого вона знає. / Засинаючи, вона згадує кожного, хто звідси поїхав. / Коли згадувати більше немає кого, вона засинає» (Жадан, 2023: 16). Топос війни оприявлює мотив циклічності часу і повторення історичної ситуації у вірші «Все як сто років тому»: «Війна триває сторіччя і триватиме ще віками», «військо виповнює тишу вагонну». Залізничний вокзал опиняється в центрі коловороту як точка об'єднання («Тримає разом вокзальна покрівля людей цієї країни») і захисту («ховаються всю ніч на вокзалі, наче в церкві старій за облоги»). Отже, узагальнює автор, «Знову історія країни твориться вздовж залізниці» (Жадан, 2023: 24). Залізниця, – слушно зауважує В. Нестеренко, «провокує транзитний стан людини, в той час як вокзал, хоча і не рятує від демонів транзитності, проте дає особистості тимчасовий прихисток. Варто відзначити, що цей транзитний стан стосується як людського життя, так і більш масштабних явищ, в тому числі історії держави» (Нестеренко, 2019: 56). Мотив життя-подорожі, упродовж якої трапляються зустрічі, що дають нові знання про світ і

відкривають «подорожуючому» самого себе у вірші «Все як сто років тому» употужнюють образи провідників, які опинилась поряд із проповідниками: «Пильно дивляться тобі в обличчя проповідники з провідниками» (Жадан, 2023: 24). І тих, і інших (символічно, що, аналізуючи творчість Жадана, А. Васьковська назвала поета «Проповідником з харківської Месопотамії» (Васьковська, 2014)) можна назвати масками автоліричного персонажа і традиційними образами його лірики, у яких художньо поєднались досвід колективного і досвіду автобіографічного. Тема війни і вимушених переселенців (її Жадан розробляв у віршах «Неприкаяні, як пірати...», «Чого не побачиш на цих вокзалах», «Наші діти, Маріє, ростуть ніби трава», «Візьми лише найважливіше. Візьми листи...» у книзі «Життя Марії») отримує подальший розвиток у «30 віршах про любов і залізницю». Зокрема, у творах «Чекають вечора люди, схожі на равликів» і «Я бачив, як ти записуєш чужі адреси», «Прийде весна, говорили вони», які, вважаємо, утворюють поетичну трилогію. У першому відтворена трагедія перших тижнів повномасштабної російсько-української війни («упокореного часу шаленців і втікачів»), коли мільйони жінок із дітьми перетинали кордон у пошуках безпеки. Поет називає їх «впертими равликами беззахисної Європи», які «гірко сплять на вокзалах, так глибоко» (Жадан, 2023: 65). Отже, вокзал – це місце «вигнання», а дорога «важка, коли несеш на спині свій дім і своє минуле» (Жадан, 2023: 65). Говорячи про покинутий «равликами» дім, поет знову акцентує на важливості родинної пам'яті: «Завжди пам'ятати розташування меблів у батьківському домі. / Ховати в кишені ключі, як засушену квітку» (Жадан, 2023: 65). Адже без неї неможливий погляд у майбутнє, яке наснажується вірою, що неодмінно повернешся в рідний дім. Лірична героїня поезії «Я бачив, як ти записуєш чужі адреси» – волонтерка, яка допомагає дітям «на шляху зі сходу на захід» (Жадан, 2023: 44). Вона є втіленням і архетипу Матері, яка захищає, але у сучасний спосіб («непомітно вкладаєш до теплих школярських ранців бомби й ікони, / що створять надійний захист»), і Мудрої Старої, що дає цінні знання («розшифруєш назви рослин і станцій, / що

трапляються їм на шляху»). Її особлива роль визначається в координатах мотиву пам'яті: «і лише ти одна про них усіх пам'ятаєш, / тому що й вони усі пам'ятають лише про тебе» (Жадан, 2023: 45). Тоді як вірш «Прийде весна, говорили вони», попри те, що написаний 2009 року, у новому поетичному контексті може сприйматись оповіддю про сподівання тих, хто вже опинився в точці тимчасової зупинки на шляху «зі сходу на захід». Очікування весни – це очікування закінчення війни, мирного життя, яке, проте, поки що залишається мрією: «Коли вони обіймались вві сні, / в їхньому ліжку, на їхній війні / чути було, як летять птахи, / падаючи в сніги» (Жадан, 2023: 43). До групи віршів із лейтмотивом «вимушена подорож як втеча від війни» належить і твір «Довго стоять на залізничній платформі». Алюзійний образ війни творять мотиви розлуки, розгубленості («Не знають – розбігатись їм чи стояти далі...»), епітет чорне небо, образи біженців, яких поет називає вигнанцями. Знову зринає паралель із біблійною міфологемою вигнання з раю: «і доки є можливість бодай чимось поділитись – / лишається цілуватись на цій платформі, / разом із десятками таких само вигнанців, / тих, хто хоче бодай чимось поділитися, бодай щось по собі лишити» (Жадан, 2023: 79). А залізнична платформа тут – це точка, звідки починається «вигнання» і водночас місце, що символізуватиме в майбутньому повернення додому. Тобто міфологічний топос початку і кінця. Отже, війна як екзистенційний хронотоп ставить ліричного персонажа перед вибором моделі поведінки, перевіряє його почуття і уявлення про життя і смерть. Прояви власного «Я» в цих ситуаціях становлять сутнісну характеристику сучасника-«пасажира», для якого життя як подорож залізницею стає проходженням ініціації. Отже, його головне завдання – не тільки і не стільки вижити, а залишитись при цьому людиною, а отже, бачити красу природи, цінувати кохання, прагнути відобразити це в різноманітних формах творчості. 3. Світ у вікні потяга: філософські мотиви «30 віршів про любов і залізницю» Жаданівський «пасажир» – це і маска ліричного персонажа-філософа, який спостерігає за світом, дивлячись у вікно потяга. Так, «залізнична» поетика («станційне плетиво предметів», «вокзальні

вежі», «потяги товарні», «колійники на сортувальній», «сигнали локомотивів», «поштові багажі») вірша «Я пам'ятаю голоси» надає цьому зразкові філософської лірики (дослідники зараховують цей вірш до числа «поетичних акварелей» (Бойцун, Мухаметзянова, 2013)) особливого звучання: роздуми про швидкоплинність людського життя і непередбачуваність його фіналу візуалізуються в картину перебування на вокзалі, де всі ми – транзитні пасажери. Або ж пасажери потяга («Коли потяг нарешті в'їхав у гори»), поведінка яких є певною моделлю людського буття, де для одних цінним є матеріальне («витягали з торби гіркі наливки і ковтали дими устами самими...»), для інших – духовне («І одна діставала в диму, що здійнявся, / словники з безнадійними коментарями, / і гортала їх, доки потяг спинявся / під станційними тихими ліхтарями» (Жадан, 2023: 40)). Як і у вірші «Все як сто років тому», мотив циклічності є спільним для творів «Небо з холодним світлом своїм», і «І хоча все це вже бачив». Усвідомлення невідворотності того, що має відбутись, оприявлюється в традиційних мотивах змін пір року («Переповім тобі, як проросте, / голос нічний зимових станцій / і з нами станеться лише те, / що не може не статись» (Жадан, 2023: 26)), які поєднуються із «залізничною» образністю. Попри розуміння, що немає нічого нового під зорями, ліричний персонаж усе ж не втрачає здатності відкривати світ – відчувати як вперше і як вперше бачити красу природи. У вірші «Різаний лінорит залізничного» меланхолійний настрій ліричного персонажа відбитий в образі осені («Довгий початок хиткого і звичного входження в осінь тих, кому нічого більше втрачати, тих, хто зумів», «Осінь, яка приростає водоймами») і запасної колії, які асоціюються з уповільненням чи припиненням руху, згасанням енергії. Аналогічно і в поезії 2008 року «Радість – це те, що дається з боєм», де вибудовується антитеза «море-рух – відчеплений вагон-стагнація». У вірші домінує питома для неоромантизму мариністська образність: радість як синонім «свободи» асоціюється з досвідом моряка, який гнатиме «втомлені китові зграї від пляжів Японії до Аляски». Щоправда, несподіване порівняння впольованого кита зі збитим аеростатом

(«І чорні кити, рвучись на свободу, / не вірячи, що їх можна дістати, / падатимуть із небес у воду, / наче підбиті аеростати» (Жадан, 2023: 30)) надає «радості» ірреального змісту. Її антитеза – теперішнє ліричного персонажа, де з-поміж іншого й «залізнична» буденність: «А поки я сплю на залізній шконці, / і гріюсь вночі у вагонах з вугіллям, / і граю в трамваях на губній гармоніці» (Жадан, 2023: 32). Прообразом вершини світової гори, із якої можна оглянути простір із характерними елементами («пізні гудки», «оголошення на сортувальній», «ліхтар... помаранчевий»), стає пагорб над залізничною станцією у вірші «З цього пагорба видно доми». Порівняймо: у поезії «Дитяча залізниця» 2002 року, де автор розмірковує про час, у якому відчуваєш себе сиротою, є аналогічний образ: «І з пагорбу, де закінчувалось місто, / видно було залізницю, / якою добирались додому робітники». Натомість у вірші «З цього пагорба видно доми» Жадан визначає зв'язок між здатністю ліричного персонажа піднятися на вершину пагорба і осягнути цей світ: «Тому, хто сходить щороку на схил, / тому, хто в тумані рахує цистерни, / наповнені мороком, стане сил / слухати ці залізничні майстерні» (Жадан, 2023: 33). Екзистенційний мотив абсурдності світу оприявлюється в образах, які корелюють із семантикою порожнечі, занедбаності, невлаштованості: кинуті напередодні зимівлі будинки, протяги, латані до холодів покрівлі. Та завдяки біблійним алюзіям тернового вінка («теплі біблійні рослини терни»), неопалимої купини («терни сухі і неопалимі»), місця, де Мойсей одержав кам'яні скрижалі («світить вогнем прикордонний Синай»), створення людини («тло наше, зроблене з каменю й глини») текст перетворюється на космогонічний і антропологічний міфи з апологією кохання, яке оновлює і дає надію на майбутнє: «Тут, де врешті зійшлися ми. / Все спочатку, як реченні в книзі. / Вийти на пагорби із зими, / розрізняючи смуток в утісі» (Жадан, 2023: 34). По-іншому тлумачиться метафора зими у вірші «Люди самотні» з ключовим екзистенціалом самотності. Осмислюючи відчуженість людей, ліричний персонаж мріє про час, коли «їм важливо буде збиратися разом» (Жадан, 2023: 61). І такою порою вважає зиму: «І хай цю пору вони

називають, скажімо, зимою». Так із традиційної для фольклору інтерпретації зими як пори року, пов'язаної з випробуванням холодом, голодом і смертю, вона перекодовується в час, коли потреба в теплі людського спілкування не менша, а, можливо, і більша, ніж потреба тепла фізичного. Станові самотності протиставляється надія: «Доки тут ще діється щось незвичайне, / Доки я сам бодай чимось тут володію, / Треба їм дати що-небудь радісне і печальне. / Радісне і печальне. Скажімо, надію» (Жадан, 2023: 61). Відому міфему надії, яка помирає останньою, Жадан проєктує на бажання ліричного персонажа поділитись із людьми тим, що, на його думку, необхідне для подолання самотності. Наприклад, творчість. Цікаво, що, говорячи про її містерію (вірш «Щось там було – в місці, якого немає»), Жадан також моделює особливий, інфернальний, простір, де зароджується поезія: «Десь там був початок. Початок слів. Початок рядка» (Жадан, 2023: 12). «Там» у вірші – це утопія у її первісному значенні, тобто «місце, якого немає», це «пустота», «місце провалу, посеред пам'яті». Момент народження поезії збігається зі станом ліричного персонажа, який спровокований, з одного боку, гострим осягненням краси природи, а з іншого боку, болісним переживанням розставання, «коли люди одне від одного назавжди йдуть» (Жадан, 2023: 13). В усвідомленні залежності від цього стану – «І тепер щороку мусиш згадувати початки весни» – відголосок модерністського мотиву поета – бранця Краси, який має дар ословити світ, особливо коли інші ще не знають «слів на означення самотності, самоти». Екзистенціал «самота» інтерпретується як загальне самовідчуття людства, де тільки митець може віднайти слова для його вираження. У цьому вірші цікавою є динаміка космогонічної міфології, до якої не раз звертався Жадан у своїй творчості (див. Вишницька, 2016): пейзажні мотиви поет унаочнює образами, пов'язаними з архетипом води, акцентуючи в такий спосіб на семантиці генези: «тепло від ріки», «вікна в тумані», «дух сутінків», «озерна тиша».

4. Екзистенціал «кохання» в «залізничній» поезиці книги Порятунком від самотності для ліричного персонажа стає і кохання. У поетичній книзі Жадана це почуття інтерпретується складним, часом

суперечливим і болісним почуттям («Краще б снівся міст за вікном»), але його сила здатна долати відстань і час, дати надію в здавалося б абсолютно безнадійній ситуації і виявити те, що насправді цінне для людини («Вони навіть можуть жити в різних містах»): «Тому що для нього найгіршим з усіх терзань, / миттю, коли починались усі його біди, / завжди було проважати її на нічний вокзал, / до останнього сподіваючись, що вона не поїде» (Жадан, 2023: 55). Тема кохання є магістральною у вірші «Що нам відомо насправді про ніжність?». Автор веде мову про парадоксальність цього почуття і готовність жертвувати собою заради іншого. Зауважимо, що якщо у вірші «З цього пагорба видно доми» в образі прикордонного Синаю маємо просторову конкретизацію сходу України, то в цьому творі – часову. Рік початку російсько-української війни і мікротопос залізниці позначають оксиморонну ситуацію на доказ сили кохання: «працювати залізничником в місті, / де немає давно залізниці / і вокзал розбомбили ще в чотирнадцятому» (Жадан, 2023: 37). Про глибоке, до відчаю щемке бажання бути з коханою жінкою, заради неї зробити все можливе і навіть неможливе на кшталт дива, яке здійснив Христос, перетворивши воду на вино («Я готовий позбавити місто керування / і на портвейн перетворювати озерну воду, / лиш би вона, згадуючи про моє існування, / писала мені листи про життя і погоду» (Жадан, 2023: 46)), говорить ліричний персонаж вірша «І жінка з чорним, як земля, волоссям». Він нічого не вимагає натомість. Тільки б кохана була. Символічною кульмінацією його почуттів є вірш «Хай ніколи не застудиться твоє ніжне горло». У цій стилізації молитви анафори «Хай ніколи...» і «Буду...» посилюють мотиви прохання і обіцянки, які мають стати певним оберегом для коханої: «Тому хай тебе гріє чиєсь турботи вино почате, / хай наповнює ніжність твою неухважну мову: / діти навчатимуться любові, коли будуть її вивчати – / зрозумілу, неперекладну, серпневу, зимову» (Жадан, 2023: 50). Про важливість духовно-емоційного зв'язку поет веде мову у вірші «Я з нею й познайомився цілком випадково, у чужому місті». Він переконаний, що кохання надихає на життя і творчість: «Від чого залежить стукіт її черевиків, /

її переможний сміх і точні цитати? / Все так чи інакше залежить від чоловіка, / який щоночі примушує її плакати і читати» (Жадан, 2023: 72). Завдяки біблійному інтертексту в побудованому як звернення до Бога вірші «Перекажеш іншим своїми словами» маємо досить поширений у поезії Жадана зразок «авторської варіації літературного псалма» (Гаврилук, 2017). Проте в розмові з Господом поет займає позицію не прохача, а радше дискусанта, який відстоює право людей проживати свої непрості любові (а отже, дотримуватись християнського постулату любові) і захищати їх у будь-який спосіб: «Це наша любов, господи, ми в ній як подорожні. / Спробуй її відібрати – побачиш, на що ми спроможні» (Жадан, 2023: 17). У такому розумінні любові, що близьке до трансцендентнорелігійного, означається її роль онтологічної суті буття, центру світобудови. Осмислюючи екзистенціал любові, поет висновує, що це єдине, що надихає жити і боротись навіть тоді, коли вже чути «сурму останнього дня»: «Хай ця сурма останнього дня, яка нас кличе, / буде піснею для тих, для кого життя далі звучить таємниче, / буде мотивом тих, хто боронить чортову ніжність...» (Жадан, 2023: 19). Аналогічно і в поезії «І вже коли ти спиш, починається сніг», де кохання тлумачиться такою ж потужною силою, як і природна стихія: «Сніг входить до міста так, як під шкіру входить любов» (Жадан, 2023: 68). Ліричний персонаж, навіть усвідомлюючи, що кохання – це і рай, і пекло, закликає триматись за це почуття: «Радій цій чорній любові у власному тілі. / Незважаючи ні на що. / Всупереч усьому» (Жадан, 2023: 71). Якщо інтимний наратив ліричного персонажа Жадана голосний, розпачливий, часом різкий, то про свою любов до Батьківщини він говорить не пафосно, а по-філософськи розважливо («Вагітна жінка, схожа на книгу з продовженням»), співмірюючи її з любов'ю до міста («Місто нині схоже на любовну записку»), жінки («Я люблю, коли ти прокидаєшся і говориш, і коли голосом окреслюєш тишу»), Бога («Нам добре думати про нього, що він існує»). Усі ці любові творять образ позначеного особливою красою авторового світу, який він приймає цілковито, повторюючи давню істину: «Нам добре там, де ми народились» (Жадан, 2023: 77). Тож

навіть коли в заключному в книзі вірші «Я залишаю це дивне місто» він говорить, що покидає це місто, як і намагається забути «цю дивну жінку», але глибокий слід, залишений нею у його душі, не дасть забути ні її («В її листах стільки турботи, / стільки любові, стільки отрути. / І спробуй її після цього забути» (Жадан, 2023: 82)), ні місто. Таким чином, маємо параболічну структуру поетичної книги Жадана: розпочавши з «Все як було», де окреслюється образ міста, з вокзалу якого читач розпочинає мандрівку подіями, почуттями, пам'яттю, побаченими і відчутими під час війни, у кінці він знову опиниться там із думкою про нову подорож. Аби обов'язково повернутись... І наостанок ще раз про кількість творів у збірці. Зміст авторської передмови «З голови поїзда» переконує, що маємо ще один ліричний, філософський, подекуди іронічний роздум Жадана про «любов і залізницю». Це радше есей, де є і «залізнична» метафора нашого життя («все наше життя перетікає поміж станціями та вокзалами й складається з очікувань та пересадок» (Жадан, 2023: 6–7)), і визначення ролі залізниці в подоланні екзистенційної самотності («відстань роз'єднує нас, робить самотніми й покинутими, але для тих, хто має терпіння і мету, існує залізниця» (Жадан, 2023: 5)) і відчуження громадян («сталевими нитками прошиває країну, скріплюючи її й тримаючи разом» (Жадан, 2023: 7)), і пієтетика вокзалу, де, зупинившись у мандрівці життям-залізницею, «пасажир» не втрачає надії знайти кохання («Вокзал як місце прощання й відлучення, але так само місце зустрічей і повернень – зрозуміло, що тінь великої любові присутня на кожній порядній залізничній станції» (Жадан, 2023: 7)). Тобто означений весь мотивний простір поетичної книги, до мандрівки якою запрошує автор.

5. Висновки У перебігу аналізу поезії Жадана виявлено, що, завдяки художнім топосам, як-от дорога (залізниця), вокзал (і мікротопос вагон), увиразнюються основні екзистенційні мотиви книги: людське буття як рух у пошуку власної самості; осягнення власної екзистенції можливе лише за наближення до розуміння «Іншого» та ін. У «30 віршах про любов і залізницю» «Я» індивідуальне і «Я» колективне формуються і «перевіряються» у просторі

залізниці. Отже, місто, залізничний вокзал як «місто в місті», вагон постають авторськими варіантами місць випробування любові до Батьківщини, жінки, природи і Слова; місцем вибору, зустрічей і втеч як подолання чи пошуку самотності, осмислення життя і смерті. Ліричні персонажі Жадана опиняються у ситуації помежів'я, коли постає питання вибору між справжнім і несправжнім буттям. А отже, питоми для творчості Жадана мотиви «подорож без мети» (Т. Гундорова) і відчуття «бездомності» набувають у «30 віршах про любов і залізницю» семантики «подорож для віднайдення “Я” індивідуального і національного». А повномасштабна війна як нова екзистенційна реальність стає «оптикою» авторської інтерпретації нових значень «пам'яті», «дороги», «залізниці» і сучасника-«пасажира», для якого подорож «залізницею» – це проходження ініціації. Визначено, що характерною ознакою збірки Жадана є поєднання мотивів філософської, громадянської та інтимної лірики в межах одного твору; біблійна інтертекстуальність; художня інтерпретація колективного і автобіографічного досвіду в образах-метафорах екзистенційних ситуацій і станів, вписані в «залізничну поезику».

2.4 Посттоталітарна і постколоніальна пам'ять: репрезентації в художній літературі травмованої ідентичності (2017-2024 рр.) (Руснак І.Є., Кобасенко Ю.І., Жигун С.В., Козлов Р.А., Вірченко Т.І., Бондарева О.Є.)

Імперія вбиває, привласнює у зручному для себе форматі, так би мовити, «денацифікуючи», а потім ще й танцює на могилах. Тепер це знають усі українці. Тому для нас зараз є дуже важливими антиімперські дослідницькі стратегії. А українським літературознавцям та мистецтвознавцям належить писати об'єктивну історію своєї новітньої драматургії, не просто збираючи імена і тексти, але й досліджуючи певні закономірності та розуміючи, як багато росіянами робилося для того, аби максимально втримати в орбіті власного впливу українську драматургію та визначати пріоритети її траєкторій.

Якщо запитати сьогодні пересічного українського читача, з ким із сучасних письменників він асоціює метафоричний концепт „інтернат”, то отримаємо

однозначну відповідь із відсиланням до роману Інтернат Сергія Жадана. Ймовірно, з польськими читачами ситуація буде аналогічною. Так само і дослідницький дискурс цього концепту (Тамара Гундорова, Інна Булкіна, Галя Врублевська, Ніна Герасименко, Назар Данчишин, Алла Демченко, Ганна Костенко, Євгеній Стасіневич, Ганна Улюра, Уляна Федорів тощо) зосереджено саме довкола цього роману. Проте концептом „інтернат” поєднано чимало „дожаданових” творів, у яких цей багаторівневий символ стає алієнацією ментального розриву у моделі ідентифікаційної культурної пам’яті, цілісність якої забезпечується трикомпонентною структурою: глибинна, універсальна пам’ять: ментальні архетипи, культурні смисли, патерни, традиції, звичаї, цінності, норми та форми поведінки, властиві народів; подієва пам’ять: війни, революції, травматичні події (розкуркулення, колективізація, голодомор, депортації, репресії); побутова пам’ять: „жива/комунікативна пам’ять” поспіль не менше як трьох поколінь, що „акумулюється у сімейних переказах, легендах, генеалогіях, родинних традиціях, звичаях, документах, паперових та візуальних архівах¹. Агнешка Матусяк вважає необхідним активізувати у царині українських гуманітарних, зокрема літературознавчих студій дослідження посттоталітарної травми, яка, на думку польської літературознавиці, „належить, як і в інших країнах східного блоку, до центральних соціокультурних проблем і водночас є однією з найзанедбаніших дослідницьких царин сучасного українознавства.

Текст п’єси Неди Нежданої “OTVETKA@UA” створено під впливом звістки про загибель на фронті всесвітньо відомого українського оперного співака Василя Сліпака, життя якого обірвала снайперська куля. Сам факт, що молодий і талановитий співак, якому були відкриті кращі оперні сцени сучасної Європи і який на момент початку Революції Гідності був одним із провідних солістів Паризької національної опери, повертається в Україну, аби стати її рядовим солдатом і боронити її у найгарячіших точках неоголошеної війни, не викликав свого часу того суспільного резонансу, який спричинили звістка про його загибель від кулі снайпера та демонстративне вихваляння у

соцмережах від російського найманця, що це саме його куля поцілила у Василя Сліпака. Неда Неждана як авторка художнього тексту бере до уваги кілька доволі обмежених відомостей про новітнього українського героя: зокрема, з відкритих джерел можна було ознайомитися з переліком його визначальних оперних партій (так, у ремарках з'являються відсилання до кількох із них, зокрема, мають звучати в різних інтерпретаціях «арія Мефістофеля з опери «Фауст» (Неждана 2019: 359), «музика із опери «Фауст» (Неждана 2019: 414), «арія Тореадора з опери «Кармен» (Неждана 2019: 414), з його блискучою європейською кар'єрою оперного співака («мати таку блискучу кар'єру – концерти, ангажементи, гастролі, перемоги на конкурсах» (Неждана 2019: 413)), з його власним рішенням щодо повернення в Україну та можливості бути її солдатом («Знаєш, Він не був військовим», Він співак, і його не призивали, як інших... Сам пішов» (Неждана 2019: 402)), а також з окремими подробицями його трагічної загибелі («Снайпер. То був снайпер. Я його бачила». Не обличчя, а так – обриси, голос.... Він похвалився, що вбив, на відео» (Неждана 2019: 416)). Решту «цеглинок» для п'єси їй доводиться конструювати самотійно, апелюючи до небіографічної реальності, адже перша біографічна книга про цього митця буде надрукована значно пізніше – у 2021 році (Вовк 2021).

Самому Василеві Сліпаку у п'єсі не надано можливості говорити – лише епізодично промовляти, і то у форматах непрямой мови, як, наприклад, це відбувається, коли опосередковано звучать його трансльовані через інтерпретацію іншої людини спорадичні міркування про те, що «у митців часто є велике відчуття справедливості» (Неждана 2019: 402). Він відсутній у цій драмі як персонаж. Натомість протагоністкою, яка свідчитиме про нього, Неда Неждана вибирає вигадану особу – вагітну дівчину, яка, за логікою п'єси, була коханою загиблого співака і тепер чекає на дитину від нього. Авторка тексту припускає, що така дівчина суто гіпотетично могла бути у житті реального Василя Сліпака, але не ставить собі надзавдання шукати цьому припущенню якісь підтвердження, а починає діяти за законами

художньої логіки та естетичних умовностей. Подання біографічно реального митця через нарацію від вигаданої особи має при цьому різні, подеколи протилежні ефекти: з одного боку, виникає більше довіри до постаті самого співака і героя, коли про нього розповідають інші, а з іншого – він позбавляється права на власну мовленнєву поведінку, яка є визначальною для персонажів саме драматургічних текстів. Утім за браком біографічного фактажу така організація драматургічного твору видається оптимальною, а жанрова оболонка моноп'єси допускає віртуальну присутність у ній не лише інших невидимих персонажів, а й інших голосів, які не звучать, проте породжують смисли. Я писала про подібні прийоми у сучасній українській драматургії як про оформлення «симулятивного типу співрозмовників (девтерагоністів)», завдяки чому ускладнена структура монологів протагоніста «дозволяє віртуально реконструювати наочно відсутні репліки діалогу, і штучна дискретність останнього за рахунок такої реконструкції компенсується, але не провокує повноцінності другого (відсутнього, віртуального) сегменту» (Бондарева, 2006: 325). Присутність в одній цілісній особі протагоністки кількох іпостасей її «Я» маркується через такі її перформативні дії, як публічне перевдягання або приміряння інших костюмів/костюмованих елементів: так, на початку п'єси вона «виходить у нейтральному зручному чорному одязі, тримаючи ще кілька костюмів, які буде використовувати протягом вистави» (Неждана 2019: 395), потім загортається то у шалик, то у військовий прапор, приміряє на себе елементи одягу каратистки, перевдягається то у чорну сукню екскурсовода, то у білу сукню нареченої перед уявним вінчанням, зрештою – у вишиванку. Публічні сповідальні перевтілення протагоністки на очах свідків (публіки) не обмежуються лише зовнішніми перевдяганнями – сюди ж поцілює її постійна комунікація з власним гаджетом, з музичною шкатулкою, а також динаміки цій монодрамі додають часті візуальні чергування рольових амплуа та душевних станів дівчини: вона спокійно смакує каву з горнятка, наспівує різні мелодії, супроводжуючи їх відповідними до ритмів рухами, б'є в барабан,

займається дихальною гімнастикою, здійснює самозапис на камеру, відправляє і приймає повідомлення, відповідає на дзвінки, шукає щось в Інтернеті, стримує сльози, сповідається, плаче, ходить по колу, відтворює шаманський або імпровізований поховальний ритуали, імітує бойове тренування карате, показує його прийом «торнадо», потім різко зупиняється, проводить віртуальну екскурсію, танцює у стилі кориди, марширує під військову пісню, «складається в позу кокона і розхитується врізнобіч» (Неждана 2019:416), запалює свічку, кидає уявного весільного букета, «молиться мовчки ворущачи губами» (Неждана 2019: 419), зрештою, іде зі сцени під потрібний звуковий супровід – голосне цокання таймера – тишу – тужливу колискову пісню. Якщо реконструйована художня біографія тяжіє до ілюстрування зорового світу – через предмети, пластичні деталі, інтер'єрні ремінісценції та стилізації, то доконструйовану художню біографію, як у випадку із п'єсою "ОТВЕТКА@UA", супроводжують невидимі тонкі матерії: запах коханого чоловіка, який поступово вивірюється з його шалика – «Скажи, ти знаєш, скільки живуть запахи? Я того не знаю, боюсь, що дуже мало, як і Він...» (Неждана 2019: 401); справедливість, якої не вистачає як повітря. Це те, що не дає тобі спокою, не дає вільно дихати і навіть... жити...» (Неждана 2019: 402–403); голос, який лишається як пам'ять про видатного співака («Знаєте, як мені боляче чути цей голос? Як він ріже мені вени?») (Неждана 2019: 423)) і за яким водночас уможливлена «мультибіометрична ідентифікація» (Неждана 2019: 403) засланоного військового злочинця; душа – не якась собі «абищо», а «така – розвинута, з наворотами і прибамбасами» (Неждана 2019: 397); музика, що виступає територією пам'яті, оскільки «з'єднує праву і ліву півкулі, свідоме й підсвідоме» (Неждана 2019: 397), і водночас мірилом гармонії, «мовою душ» (Неждана 2019: 423) і доказом неадекватності цього світу; пісня як «душа його тата» для ще ненародженого малюка (Неждана 2019: 423) і як «те, що тримає нас на краю прірви» (Неждана 2019: 424), тобто як ментальний ДНК-код співочої нації; відчуття провини, «що живеш, дихаєш, любиш, іноді смієшся» (Неждана 2019: 405), коли читаєш

щоденні зведення з фронту про вбитих та поранених українців; дитячі малюнки на фронт як обереги у ситуації повної безнадії: «у нас тепер нова традиція – діти на фронт пишуть, малюють... І це для воїнів обереги. Але когось це оберігає, а когось – ні...» (Неждана 2019: 405–406); спонтанні нетеатральні сльози, які протагоністка силкується приховати; небезпека, спричинена не стільки зовнішнім залякуванням, скільки усвідомленням, що повсюдно є «на перший погляд невидима присутність внутрішнього ворога – в органах, судах, банках, раді і просто на вулицях» (Неждана, 2019: 413). Філософічність та загострена публіцистичність багатьох фрагментів тексту п'єси межують із легкою постмодерною іронічністю, яка знижує больові порogi рецепції, як, наприклад, у фрагменті, коли протагоністка згадує відповідь Василя на запитання шокованої журналістки, як можна було проміняти блискучу оперну кар'єру та гламурне європейське життя на бліндаж? Відповідь «А хіба бліндаж не може бути гламурним?» (Неждана 2019: 413) розставляє всі крапки над «і» та стає не лише сигналом постмодерної іронії, але й окреслює сутність «позитивної програми» українських захисників, більшість із яких до цього взагалі не вміла воювати. «Просто я вже не витримав. Я не міг більше так далеко лишатися від України. Це був найсвятіший вибір, який я міг зробити. Це – наша остання боротьба. Більше не буде виходу й майбутнього не буде без того, щоб ми виграли цю війну. Хлопці очікують останнього бою, щоб його виграти», – пояснював сам Василь своє рішення їхати на війну вже зі зброєю й казав, що не хоче повертатися в Париж, бо на фронті саме та Україна й ті українці, яких він мріє бачити», – напише пізніше біограф Василя Сліпака Ірина Вовк (Вовк, 2021: 75). Зробити героя героїчним. Провідним модусом героїзації постаті Василя Сліпака у п'єсі “ОТВЕТКА@UA” виступає фізично й ціннісно відчута ним маскуліність, яка виправдовує «суспільні сподівання щодо поведінки чоловіків» та «систему приписів, які мають на увазі не середньостатистичного, а ідеального, «справжнього» чоловіка» (Марценюк 2020: 35, 37). Маскуліність цього героя покликана до життя усвідомленням неприйнятної

особисто для нього ситуації, «коли інші йдуть захищати, ризикують, а ти, ніби не чоловік, ховаєшся» (Неждана 2019: 413). І саме на війні у захисників власної країни «є гідність», «є справжня чоловіча доблесть» (Неждана 2019: 414), у цьому творі захист країни стає перевагою здебільшого чоловічого світу, а тому у наративній оповіді протагоністки «Він» завжди пишеться з великої літери і промовляється з особливим трепетом. Тим контрастнішою стає «негероїчна» іпостась героя, колись успішного і «позитивного», який повертається у мирне життя після ротації: «Він повернувся почорнілий, з сивиною, запалими очима, злий... І я не знала, що робити, аби він відтанув... Як зігріти? Не знала, як розпитувати і чи треба? Спитала якось, чого там бояться найбільше? – Загинуть по-дурному... Отак пішов у кущі – а там розтяжка... Я більше не питала. Але розуміла – я нічого не змінюю в його житті. Його доля поруч – але не разом» (Неждана 2019: 415). Більш того, розуміючи глибинний маскулінний поклик чоловіка бути «справжнім» у часи граничних ексцесів, протагоністка не наважується затримувати його «тут» звісткою про свою вагітність, тож він знову добровільно їде в АТО, навіть гадки не маючи, що матиме дитину. Стратегія героїзації спрацьовує навіть на рівні зонгів, якими розбавлено сценічну дію. Наприклад, це унаочнюють ремарки, що звучить «Пісня «Реквієм» від Kozak System («За законами математики мінус доля на мінус час. Небо ридма ридає, солдатики, небо ридма ридає по вас...»). Можливо, її пластичний етюд (Неждана 2019: 403), або ж те, як протагоністка «ставить військову пісню, гімн АТО чи стрілецьку, трохи підспівує і б'є в барабан» (Неждана 2019: 415). «Реквієм», «гімн» – це жанри високого, патетичного регістру, який у п'єсі як раз і пов'язаний з демонстративною героїзацією одного із сучасних українських воїнів. Також героїчна сюжетика завжди передбачає боротьбу героя з хтонічними істотами/чудовиськами. На цій осі відбувається повнокровне протиставлення українського Героя російським найманцям – «не-героям»: «І ваші теж гинуть... Тільки вони... не герої. Герої не воюють на чужій землі за бабло... У чужій країні людина зі зброєю перетворюється на окупанта і терориста. Все інше від

лукавого» (Неждана 2019: 422). У такому контексті загибель героя – закономірний сегмент жанру і контрапункт сюжету, оскільки самим фактом трагічної та передчасної загибелі герой глорифікується та меморизується, особливо якщо смерть є наслідком його власного усвідомленого вибору. До постмодерних стратегій героїзації у драмі “ОТВЕТКА@UA” належить і своєрідне «тиражування» Героя. Тут ідеться не лише про дитину від Героя, на яку очікує протагоністка п’єси (Неждана 2019: 416). Героїзуються також активні дії українців у «негероїчному» тилу (допомога у госпіталі, волонтерство тощо). Поряд із загиблим митцем постає ціла плеяда нових героїв-кіборгів, про яких сепаратисти і російські військові міркували, що це «супергерої, а не люди» (Неждана 2019: 505) і які з 26 травня 2014 року по 22 січня 2015 року, тобто практично 9 місяців, тримали оборону Донецького летовища без можливості отримати будь-яку допомогу. Тиражовані герої у п’єсі деіндивідуалізуються, чим увиразнюється індивідуальна героїчна історія Василя Сліпака. Загиблі українські захисники метафорично долучаються до Небесного воїнства, і саме тому вагітна протагоністка, проговорюючи вголос свої особисті травми і майбутні страхи, раптово усвідомлює, що «у малого є більший тато – небо» (Неждана 2019: 418) – це дає їй сили і впевненість у собі. Пошук снайпера-вбивці Василя Сліпака, його ідентифікація за модуляціями голосу через спеціальну комп’ютерну програму та його фізичне знищення складаються в окремий мікросюжет у п’єсі. Детективна компонента, яка скеровує текст до масової, «розважальної літератури» (Кулакевич 2020: 22), дещо знімає напругу його героїчних ліній і врівноважує трагічну загибель Героя існуванням вселенської справедливості (така собі планетарна «ответка»), внаслідок якої його вбивцю таки знайдено і справедливо покарано. Реалії війни. У художніх творах, що так чи інакше заторкують розпочату 2014 року війну на Сході України, формується унікальна концептосфера, привнесена мілітаризацією суспільної свідомості внаслідок військових дій та потенційної загрози повномасштабної війни з агресивним сусідом. Сторінки таких книжок рясніють спільними концептами «зброя», «танки», «бомби»,

«Бук», «снайпер», «ціль», «пожежі», «теракти», «авіакатастрофа», «фронт», «біженці», «окупанти», «обстріли», «поранені», «двохсоті», новими лексикосмисловими поняттями «АТО», «розтяжка», «ответка», «кіборги», новими форматами дієслів «сховатися», «убити», «стріляти», «мінувати», «бомбити» – це ж у повному комплекті маємо і у п'єсі “ОТВЕТКА@UA”. Неда Неждана вустами протагоністки озвучує, що для нашої країни рахунок постраждалих від війни іде на тисячі: «А знаєш, що вражає? Уже не називають їхніх імен. Нічого. Статистика... Цифри. Люди, перетворені на цифри... А знаєш, що за цим? Ти бачила, як здоровезні чоловіки кидають автомати, лягають на землю і плачуть у безсиллі? Як хірург намагається запалити цигарку тремтячими руками, прикриваючи комусь обличчя... Як люди стають на коліна перед труною... Це все те, що приховує фраза «За минулу добу загинуло...» (Неждана 2019: 402). Окрім дискурсу передової, зримо відчутні маркери війни проникають углиб країни. Наприклад, протагоністка звертає увагу на таблички зі словом «укриття» і відповідними стрілочками, що маркують маршрут до нього, у самому центрі Києва. Бачимо також, як у сучасну українську драму у зв'язку з осмисленням нової війни приходять роздуми про її гібридність і невідворотність на шляху до здобуття реальної української незалежності. Зокрема, п'єса фіксує такі поля багаторічної гібридної агресії, як: мова та державна символіка («У нас ніколи не вбивали і не вбивають за вашу мову. А ваші вбивають – за нашу мову, пісню, за стрічку кольорів прапора» (Неждана 2019: 401)); програна більшістю українців «війна за душі» (адже «бомблять не тільки міста, а більшою мірою – мозок» (Неждана 2019: 414), і тому страшно не стільки від самого факту війни, скільки від кількості «людей із проданими душами» (Неждана 2019: 415)); нав'язування неукраїнського порядку денного українським обивателям («А знаєш, що вражає? Не тільки у вас роблять вигляд, що нічого не відбувається. У нас теж. От у тебе конкретно не стріляють – то сиди і не рипайся. Все нормально. Життя прекрасне. Ніби війна і ніби не війна, а якась незрозуміла хрінь...» (Неждана 2019: 404)). Жахливішим за дискурс передової на війні, де є

зрозуміла логіка подій, де герой міркує у категоріях «братство», «добірне товариство», «майже всі з вищою освітою», «і там багато хто з дітьми», «а є і просто юні, ще самі, як діти» (Неждана 2019: 16), стає дискурс новітніх тюрем-катівень на окупованих територіях: «А знаєш, що роблять із нашими у ваших в'язницях? Кажуть, гестапо, порівняно – курорт» (Неждана 2019: 404). Являючи найгірші модуляції фізичних і моральних знущань з тіла людини (про що, наприклад, свідчитиме Станіслав Асєєв, якому вдалося пережити тамтешні тортури (Асєєв 2021)), в'язниці на окупованих територіях нарочито демонстрували «більш або менш очевидні форми відплати» (Фуко 2020: 357) і стали сучасними жахливими концтаборами, покликаними зламати волю українців до спротиву російській агресії. Виведення реалій війни далеко за межі передової, на лінії якої загинув Герой, кореспондує з його пророчим розумінням – «А тепер усюди АТО» (Неждана 2019: 414) – і рясно його ілюструє. Тобто у п'єсі всі мілітарні концепти, образи, дискурси, до яких герой-митець начебто і непричетний, у сухому залишку стають стратегіями підсилення його героїзації. Розгортання концепту «Міф». Концепт «Міф» у п'єсі взагалі неможливо було оминати, оскільки саме таким був фронтовий позивний Василя Сліпака. «Він був вищим за всіх – велетень. Не людина, а міфічний герой. Живий Міф... У цьому голосі була така сила – не тільки звуку – духу» (Неждана 2019: 410), – розмірковує протагоністка у п'єсі Неда Нежданої. Направду дуже цікаво порівнювати інтуїтивні вектори сприйняття біографії свого героя драматургом із тим, як їх потім тлумачить дослідник-біограф. Так, Неда Неждана надає позивному «Міф» свідомо міфологічного звучання, завдяки чому Герой сприймається як унікальна, міфологізована, ідеалізована постать, що вивищується над звичайним «дольним» рівнем простих людей, а от біограф Ірина Вовк наводить зовсім іншу інтерпретацію семантики цього позивного. Виявляється, що у січні 2015 року, до свого приїзду на фронт, Василь Сліпак брав участь у концерті «Міф про Фауста», що відбувся у Великому Храмі Ліона і на якому звучали твори Франца Шуберта, Шарля Гуно, Гектора Берліоза, Арріго Бойто, а потім у лютому цього ж року

виконав партію Мефістофеля в опері «Фауст» Шарля Гуно у паризькому театрі «Два береги», а також що, «попри величезну кількість виступів, концертів, безлічі арій, які Василь часто примудрявся вчити за годину-дві вночі, його улюбленою завжди була партія Мефістофеля в опері Гуно «Фауст». Це, власне, звідси й з'явився майбутній позивний уже невдовзі воїна-Василя. «Мефістофель» вибрав Василь позивним, а на фронті трішки скоротили, аби добре звучав в ефірі – «Міф» (Вовк 2021: 44–45). Інтуїтивно Неда Неждана розгортає у п'єсі потужний дискурс Мефістофеля/Фауста, який створює внутрішню міфологічну напругу у боротьбі залюдські душі у контексті новітньої української геополітичної історії, чим уможлиблює подання локального національного травматичного досвіду як глобального міфологічного. У тексті п'єси є чимало міфологічних образів, які задіяні: на мікрорівнях, як, наприклад, музична шкатулка, мелодія якої у фіналі перетворюється на зворотний відлік таймера; на рівні розгорнутих метафор, як візуалізована метафора війни, розгорнута через описи сутності і стратегій карате, «фішка» якого – «це оборона неозброєних проти озброєних, слабших проти сильних», коли «ти концентруєш волю, енергію – і вкладаєш в удар» (Неждана 2019: 406); на рівні перформативних сценічних дій, коли, скажімо, прадавні ритуали замовляння тіста для пиріжків на фронт відтворюються як промовляння архетипної пам'яті різних українських поколінь, які виборювали власну незалежність. Зрештою, міфологічним виміром існування вищої, небесної справедливості стає метафора «ответки», яка місцями отримує страшні, нелюдські характеристики, втілюючи у п'єсі деформовану справедливість Бога під час війни. Водночас саме «ответка» використовується Недою Нежданою як остаточний засіб розриву кількасотлітньої двійницької матриці «народи-брати». Якщо самого Василя Сліпака у світі ідентифікують за унікальним голосом і його виступами в Опера Бастій та Гранд Опера, то його вбивцю у п'єсі теж вдається ідентифікувати і вирахувати за унікальними модуляціями голосу та фотографією у «сірій зоні» (Неждана 2019: 403, 419). Одному голос дарує метафізичне безсмертя (він стає національним Героєм,

залишилися записи з концертів та вистав, він продовжуватиме жити у своєму синові). Іншому – безславну смерть і забуття/небуття (обставини смерті залишаться невідомими, тіло – не знайденим/ не ідентифікованим). Якщо у майбутньої дитини протагоністки війна забрала батька, то у родичів з «республік», що закликали Росію на українську землю, війна забирає всю родину, включно з маленькою дитиною. Протагоністка вжахнеться, коли отримає звістку про цю трагедію: «Невже це «ответка»?.. Ні, я не розумію цієї справедливості!.. Чи справедливість Бога у тому, щоб і ми, і вони мали янголів-захисників?» (Неждана 2019: 420). Сприйняття Росії як братньої країни у п'єсі трансформується у сприйняття Росії як глобального вбивці, і це дискурс, який уже став традиційним для української літератури про війну на Сході, незалежно від того, у яких жанрах реалізується ця інтенція, тож і драматургія тут не виняток. Авторка у драматургічному тексті. Прикметно, що авторка п'єси “ОТВЕТКА@UA” Неда Неждана у нашій культурі є представницею і амбасадоркою саме українського сходу, звідки вона родом і де пройшли її дитинство та юність. При цьому цінність України для неї особисто ніколи не була під сумнівом, Неда завжди докладала і докладає максимум зусиль до промоції української драматургії за межами нашої країни, а до того ж була активною учасницею українських революцій ХХІ століття. Можливо, тому оповідь її протагоністки така загострено-афективна, можливо, тому в її уста вкладено безліч власне авторських думок та емоцій, що, власне, й уможливорює концентровану присутність авторського голосу і навіть цілісного віртуального образу авторки у творі. Їй вдалося реалізувати бажання написати п'єсу про героя-чоловіка, не вдаючись до відтворення чоловічої оповідної функції, а представивши чоловічий образ опосередковано – через емоційний жіночий наратив, який, поза сумнівами, для неї самої є органічнішим. Висновки Як бачимо, п'єса Неди Нежданої “ОТВЕТКА@UA” – це цікавий і самобутній драматургічний текст про війну на Сході України, який водночас бере участь в оновленні текстових стратегій сучасної біографічної драми про митця, активно задіявши такі ресурси: підміну

протагоніста, завдяки чому замість сповідальності біографічні відомості подаються через свідчення і запитання; доконструювання реальної біографії за допомогою власне художніх ресурсів із виведенням її на рівні «тонких матерій» та «глобальної етики»; акцентовану героїзацію як заявку на можливу присутність митця, чий образ опрацьовано у п'єсі, в оновленому культурно-історичному пантеоні України; вписування героя у новітні реалії гібридної війни і свідоме тиражування героя; потужну неоміфологізацію, яка частково знімає трагедійну напругу сюжету і дає змогу осмислювати національний травматичний та індивідуально-біографічний досвід у координатах міфології.

У сучасних художніх текстах смисловий простір „інтернат” завжди є травматичним і пов'язується з ексцесними для українців та українства періодами – голодомором, роками розвалу СРСР та здобуття номінальної, але не реальної незалежності, новою російсько-українською війною як ментальним двобоєм за ідентичність. З огляду на це, з точками, де питання української ідентичності стояло дуже гостро і змушувало героїв визначатися із власною, насамперед людською, приналежністю, але також і з тим, чи є вони вільними громадянами своєї країни. Тут можна докладніше зупинитися на тому, як сучасні українські інтелектуали переосмислюють гуманітарний досвід посттоталітаризму. У цьому посттоталітарному/постколоніальному ключі метафоричний топос „інтернат” у постколоніальній українській літературі також вартує на прискіпливу увагу, так само як шляхи та наслідки його подолання. Так, у романі Тані Малярчук Забуття героїня-нараторка досліджує особисту долю політика, історика, дипломата Вячеслава Липинського і паралельно шукає відповіді, чому українці так недбало ставляться до свого історичного минулого, з такою легкістю викреслюють із власної історичної пам'яті великих українських достойників, про яких варто знати наступним поколінням, а відтак – чи вповні вони відчують Україну своїм Домом. Розмисли про долю маловідомого українському загалу Липинського актуалізують шлях її особистого самоусвідомлення, і глобальний

дискурс родинної недолюбленості персоніфікується у її стосунки з мамою та бабусею. Виявляється, що деформація родинної побутової пам'яті по жіночій лінії має в анамнезі глобальну дитячу травму бабусі, яку колись у трирічному віці батько залишив на сходах інтернату і так за нею і не повернувся. Обрамленням спогадів нараторки про цей родинний сюжет слугує, з одного боку, ритуал прибирання та ретельного миття підлоги – мовби підсвідомого бажання „змити” цю ганебну сторінку з родинної території пам'яті, „очиститися” від неї. З другого боку, героїню непокоїть “подібність” жінок її родоводу, явлена через за давню травму бездомності, реалізовану у бабусиній оповіді про „детдом” і про „одного спільного предка”, який залишив трирічну дитину на його сходинках і обіцяв повернутися за нею та принести їй „пампушки з повидлом” і, звісно, не повернувся Родову „недолюбленість”, невиліковну „травмованість” по жіночій лінії у своїй родині нараторка пов'язує з генетичною пам'яттю, яка постійно озивається болем через „один спільний пампушковий ген”, адже не покинута батьком дитина, не „дівчинка в перші години сирітства”, а міфічні „пампушки” стають „головним героєм всієї історії”, через яку у нащадків в кількох колонізованих поколіннях „утворився захисний пампушковий ген”, який „перетягував і перетягує на себе увагу в ту мить, коли відбувається ось настільки страшно, що можна вмерти від надміру емоцій”⁶. Зрозуміло, що „детдом” – це зовсім не українська ментальна модель, адже у традиційній українській родині завжди опікувалися дітьми, навіть якщо родина втрачала когось із батьків. Разом із „детдомом” (лише кілька разів нараторка мимохідь називає його „інтернатом”) у совєцьку реальність вмонтовуються насильство, неемпатійність, грубе порушення людських та особистих кордонів. Не випадково навіть найменування цього концепту переважно подається російською мовою в українській транслітерації, а не в перекладі, як формула певного смислового юродства, бо сутність його перекладу не підлягає. У „детдомі”, який „тріщав від таких самих підкинутих”, українські діти втрачали не лише зв'язок зі своїм українським родом (так, для баби Соні батько „назавжди залишився

безіменним. І вона сама завжди була безіменна – просто „тамта”, „звідтам”, „силачка Соня”), – вони привчалися думати і говорити чужою для себе мовою та чужинськими смислами і генетично передавали це своїм дітям та онукам. Зважаючи на це, вишуканий український „діалект” лише зрідка чула від своєї бабусі її онука. Постійно повторювана оповідь старої жінки про цю подію щоразу обростала новими нюансами і деталями – „Змінювався час сидіння на сходах. Від кількох годин до цілого дня. Змінювалися пори року. Іноді було тепло, іноді падав сніг і дівчинка дуже закоцюбла”, але дещо було незмінним „один лише «детдом» незмінно залишався «детдомом»”⁹. Ставши ланками передачі такої спадкової травми, жінки в родині не вміють сказати своїй дочці слово „люблю”, не прагнуть створити повноцінну родину, не ладні бути коханими та щасливими. Костя Нечай, герой роману Вікторії Амеліної „Синдром листопаду”, „одиннадцятирічний блідий хлопчик із тонкими руками і ногами”, „київський школяр-недовідмінник” потрапляє в інтернат після смерті бабусі, яка до цього поховала його батьків і сама виховувала онука. Хоча у хлопця є двоюрідна тітка, але та відмовилася взяти його до себе і привезла у дитячий будинок у передмісті Києва. Усі мислимі та немислимі кпини радянської системи інтернатського виховання (підліткова дідовщина, ляпаси та приниження від дорослих, вірність „совковим” ідеалам навіть після краху СРСР, віддання дівчаток-сиріт для сексуального задоволення „спонсора”) хлопець збагнув як „сутність дітоперемелювальної системи”, „кульгавої системи дитбудинку”. Топос „інтернат” у творі Вікторії Амеліної вражає своєю совковою захаращеністю й законсервованістю, постійним відчуттям того, що „рама от-от впаде, не дочекавшись, поки „перестройка” перестроїть хоч щось, хоча б оцей дитбудинок”. Зміни статусу країни від союзної республіки до самостійної держави, політичні трансгресії, економічні випробування практично нічого не змінюють всередині цього затхлого „бездомного” простору, який застряг у дрімучому „совку”. Ось як все виглядало у цій „кульгавій системі”. Від того, що після розпаду СРСР портрет Леніна міняють на портрет Тараса Шевченка, в інтернаті так само нічого не

змінюється – він так і лишається ментальною колонією, яка не мислить себе поза приниженнями і вибудовує власну внутрішню ієрархію насильства над дитиною. Проблема глобалізується у тексті тим, що таких казенних холодних занедбаних закладів повно „від Владивостока до Львова”, а частина вихованців потрапляють до інтернатів з таких місць, „звідки дитбудинки здаються піонерськими таборами на південному березі Криму” Уявлення дорослих, які порядкують в інтернаті, відпочатково базуються на хибних цінностях: „людей” з вихованців інтернату можна „зліпити” лише приниженням, стусанами та миттям туалетів; кожен із вихованців має хоч раз на скрипучій сцені „пережити ганьбу, продекламувавши беззмістовний вірш чи там уривок із безсмертної поеми Маяковського, тої, що на смерть Володимира Ілліча” сценарії свят не змінюються десятиліттями; спонсори купляють золоті ланцюжки для директорки за те, що вона дозволяє їм секс із неповнолітніми вихованками інтернату... Жіночості вихователькам такого „режимного” закладу не додають ані високі підбори, ані золоті персні, ані загравання до спонсора: типологічно це маскулінні наглядачі у колонії суворого режиму, геть позбавлені душі, емпатії, материнських інстинктів. Вражає створена письменницею паралель між двома жіночими персонажами з одним іменем: директорка Єлизавета втілює найгірші риси колоніальної правительки, а маленька Лізка тікає від колоніального тиску у свій маленький внутрішній світ книжок, фільмів та хвороб. За право вирватися з інтернату персонаж Костя Нечай жертвує своїм юнацьким коханням, прощає спонсору наругу над своєю коханою дівчиною, надовго втрачає вірного друга, і весь його подальший життєвий шлях – це пошук себе справжнього, уможливлений лише поза стінами інтернату. Топос „інтернат” у Сергія Жадана – це остаточний реквієм по системі, яка перемелювала людину і робила з неї „гвинтика” і „коліщатко”. Не випадково похорон такого топосу, вихід із нього відбувається у XXI столітті, під час війни, якою імперська Росія намагається остаточно знищити українську ідентичність. Перша „декорація” інтернату, яку бачить учитель Паша, коли приходить за своїм племінником Сашою, це

„металеві ворота”, „новий замок”, довкола якого намотаний „довгий ланцюг” – і контрастом до цієї тюремної декорації надпис фарбою на воротах: „Діти”. Ця декорація вже зазнала руйнівного впливу війни, в ній неприродним способом переміщено речі та їх функціонал. Водночас у такий неприродний спосіб руйнується сама радянська метафора „інтернату” як цілісного, герметичного колоніального простору, основні дітоперемельнювальні таїнства якого відбуваються всередині та закриті для стороннього ока. Війна за деколоніальну ідентичність, яка закономірно завершується фазою відкритого збройного протистояння з Росією, яка вторглася в Україну, скасовує радянські метафоричні герметичні топоси, повністю зносить або продірявлює їхні кордони, деструктує колоніальні смисли. Така зовнішня розгерметизація актуалізує діалог митців і суспільства про те, які саме цінності будуть актуальними, коли колоніальні та постколоніальні травми сприйматимуться як проговорені та осмислені, а також про те, до якої ідентичності після війни відноситимуть себе українці на територіях, через які пройшли інтенсивні бойові дії. На тлі повномасштабної війни з Україною, яку Росія розгорнула у лютому 2022 року, новими смислами для українського суспільства прирощується сам топос „бездомності”. Так, Сергій Жадан разом зі своїм центральним наратором міркує про українців, велика частина яких через війну вже не має дому. У романі Сергія Жадана йдеться про локалізацію війни на Донбасі, проте у його інтерпретації топос „бездомності”, алієнований через концепт „інтернат”, виходить за межі цього географічного/геополітичного простору та виявляє безліч нових семантичних ознак. Насамперед це показова „нічийність” простору, уникнення його ідентифікації – з інтернату, як і з інших споруд у „сірій зоні”, знято прапори як маркери ідентифікації, що неодмінно тягне за собою позбавлення від інших звичних цивілізаційних благ. Відпочатково хибна щодо простору теза „навіщо провокувати” поступово скасовується художньою логікою твору, адже ані топографічний, ані геополітичний, ані ментальний простори не бувають порожніми та нічийними: там, де ми камуфлюємо або ховаємо власну ідентичність, стрімко оселяється

ідентичність, чужа і ворожа щодо нас. Тут діють закони агресивного іншосвіття, яке завжди прагне завоювати і підпорядкувати собі нові просторові сегменти, особливо якщо вони віддаються без належного спротиву. Тож будь-яка угода з таким іншосвіттям лише розширює його поле для його агресивних маневрів у просторі. Сегментація і пошматованість, на яку я вже звернула увагу вище, стає новим маркером простору, який тривалий час здавався впорядкованим. Тут теж запрошується алузія на крах колоніальних наративів, на зміну яким ще не завжди і не всюди прийшли нові буттєві смисли. Разом із поваленими стінами та великими дірками від обстрілів з топосу „інтернат” мовби вивірюються його колоніальні „дітоперемелювальні” інтенції. На тлі цього гіркою іронією звучать слова про „нормальний навчальний заклад”, наділений всіма зовнішніми ознаками совкової школи.

Звісно, що вихованці такого закладу не люблять читати – реквіємом по старій інтернатській системі, а також по системі неефективних знань, стає візуалізація зруйнованої вибухом бібліотеки („Вікно вивалене вибухом, дах просів. Книги лежать посеред кімнати великою мокрою купою. Лежать, псуються, як продукти на сонці”), проте саме відсутність дітей у бібліотеці на момент „прильоту” зберігає їм життя. Від війни за ідентичність українців не рятують жодні „оборонні” знання старої радянської/пострадянської школи: ані „старі радянські таблички з цивільної оборони”, ані „розкидані протигазу, схожі на голови мурахоїдів”, ані „забагато малюнків із ядерними вибухами”. Зовні витримані умови укриття на період війни, дотримані у підвалі інтернату, все одно слугують метафорою безвиході та безперспективності. Вражає майже печерне життя, на яке приречені співробітники та вихованці інтернату в зоні бойових дій: темні коридори, якими не пройти без водійського ліхтарика, завішані ковдрами та старими плакатами вікна, холод, надмірна вологість, перемерзлі квіти, труби удовж стін, брудна підлога, приготування їжі на вогні... У цьому інтер'єрі, здається, життя відкинута на якесь давне

доцивілізаційне коло, проводирями з якого вже не можуть бути старі радянські або перші пострадянські покоління.

Тож Сергій Жадан зовсім не випадково дає слово і новому поколінню українців, на яке покладає місію служіння своїй країні при чіткому усвідомленні, що вона є цінністю і з яким пов'язує вихід українців „з печери залежності на простір свободи”. Парадоксально, що в обох явлених у творі представників цього покоління перебування у топосі „інтернату” не руйнує, а загартовує відчуття власної гідності та власної громадянської приналежності, і це абсолютно нова для української прози художня стратегія опрацювання названого топосу. Нове, нетипове покоління українських освітян уособлює ровесниця української незалежності тридцятирічна директорка Ніна, яка залишається з кількома вихованцями інтернату, попри те, що місцеві готові були здати її окупантам. Ніна вміє говорити з дітьми без тиску, примусу і крику, попри вкрай важкі обставини знаходить для заплаканих дівчаток необхідні слова про власну гідність, про те, що „боятись не обов'язково”. Вона, попри молодий вік, бере на себе роль розпорядниці і берегині того, що залишилося від її інтернату. Саме Ніні вистачає сміливості на палку дискусію з Валерою і Пашою, в якій проговорено чимало за давних радянських/пострадянських травм. Так, заторкуються кілька поколінь дітей, які не знають власного батька, – і спричинені цим злиденне життя родин та самоствердження перед однолітками. Йдеться про посттоталітарний страх людей називати речі своїми іменами, про масову безвідповідальність колишніх „совків”, які звикли, що від їх думки, слова чи виборчого голосу насправді нічого не залежить. Піддається нищівній критиці „нейтральна” позиція мешканців Донбасу під час російського вторгнення на українські землі. Ніна дорікає дорослим чоловікам, що вони своєю фальшивою нейтральністю заохочують тих батьків своїх учнів, які воюють на боці окупантів, ставлять під загрозу життя своїх рідних, зрештою, бояться сказати правду навіть собі. Ніна чітко розставляє всі крапки над і, засуджуючи тих, хто удає, що війна їх не стосується, хто „не знає”, з якого боку стріляють і на

кому лежить відповідальність за розв'язану війну. Для неї неприйнятною є позиція обох чоловіків, нібито їх війна не стосується. Як бачимо, це вже позиція не постколоніального, а ментально вільного нового українського покоління, для якого гідність не є порожнім словом чи знаком. Для Саші, який більшу частину свого дитячого-підліткового життя провів в інтернаті, гідність також є визначальною життєвою цінністю. Ми це бачимо і в дорослій поведінці підлітка, і в тому, як він вміє берегти свої внутрішні кордони, і в тому, що його громадянська самоідентифікація доросліша порівняно з усіма членами його родини та з його інтернатськими вчителями. Паша болісно пригадує, як „навесні, коли все це лише починалося, коли ще ніхто нічого не розумів”, він посварився з племінником, який хотів почути, на чиєму він боці і „що робитиме, у кого стрілятиме”. Як завжди, уникаючи чесних відповідей на свої запитання та здогадки, Паша намагається це пояснити собі лише тим, що батьків когось із однокласників Саші росіяни закатували у перші тижні після вторгнення. Проте Сергій Жадан показує підлітка Сашу як одного із найдоросліших та найсвідоміших чоловіків у своєму тексті – не випадково наприкінці автор змінює наративну позицію, делегувавши їй саме цьому підлітку і наділивши його повноваженнями рятувати життя (мікросюжет із врятованим на останніх сторінках роману цуценятком). В оптиці Саші завтрашній день, попри війну, виглядає оптимістично, адже з „сірої зони” вдається повернутися додому, на українську землю, де все визначено і зрозуміло, за яку варто боротися і перемогати. Інтернат Сергія Жадана – це не просто прозовий текст про війну Росії проти України. Назар Данчишин розглядає його як „твір про психологічну відірваність, по-кинутість (від-кинутість) від своєї країни як населення, так і окремо взятих індивідів, що опинилися в зоні військового протистояння. Тож великим символічним Інтернатом постає в романі ціла територія, де тривають бойові дії”. Так само вузьку територіальну метафору, розгорнуту через концепт „інтернат”, вбачає у цьому образі Євгеній Стасіневич, наполягаючи, що реалізований письменником образ інтернату – це „емблема покинутого Донбасу”. Критик

наполегливо закидає письменникові, що той грає „в лоб”, стверджуючи у різних репліках, що топос „інтернату” – це саме Донбас. Натомість Сергій Жадан під час презентації польського видання Інтернату у Варшаві, в Новому театрі (квітень 2019 року) потрактовує цей топос набагато ширше. В інтерв'ю BBC Україна письменник також співвідносить метафору „інтернату” „з усім нашим постколоніальним суспільством, де є певна некоріненість, настороженість, певна відірваність від суспільства, від країни як такої. Коли ти є, є країна, і ваші інтереси не збігаються, і більше того – конфліктують. Очевидно, що це не зовсім здорова ситуація, коли ти в своїй країні відчуваєшся зайвим елементом. Очевидно, що це неправильно. Бабуся протагоністки Тані Малярчук рятується втечею з інтернату у 1932 році, коли на добу сиротам „почали видавати тарілку води з трьома квасолинами”. Дівчина виживає і стає дуже сильною, але не здатною до повноцінної людської любові жінкою, що передається у родині по жіночій лінії як спадкова родова травма. Це означає, що для неї відбувся зовнішній вихід за межі топосу „інтернат”, але лишився внутрішній зв'язок з його колонізуючим простором. Герой Вікторії Амеліної з дитбудинку іде працювати на кривдника своєї коханої дівчини – це ламає його життя, а шансом оговтатися і повернутися до себе, тобто, більше не зраджувати своїм ідеалам внутрішньої свободи і остаточно вивільнитися з-під влади „дітоперемелювальної системи”, стають для героя вже події Революції Гідності: саме на революційному українському Майдані він віднаходить свою кохану дівчину і свого друга. В Інтернаті Сергія Жадана дядько наважується забрати дитину з інтернату вже тоді, коли на території місцевості йдуть активні бойові дії, а українські військові виходять з оточення і відступають. Героя-підлітка з інтернату забирає та через ризикований „квест сірою зоною” приводить додому його рідний дядько, який до війни ніколи би не наважився на подібну самопожертву-ініціацію. Парадоксально, що під час цього небезпечного „квесту” вони обоє дорослішають. Тож простежується абсолютна закономірність. Як бачимо, метафоричний топос „інтернат” для сучасної української прози стає посколоніальним/посттоталітарним

концептом, у розробці якого відчувається перехідний потенціал від радянської понівеченої людської сутності до сучасної громадянської ідентичності. Письменники пропонують різні моделі взаємин свої героїв із цим простором і різні стратегії його подолання. У Тані Малярчук від травми „детдома”, яка вмонтовується у генний ланцюжок і нагадує про себе особливим „пампушковим геном” покинутості, у родині оговтується лише третє покоління – по суті, ровесники української незалежності. Для героїв Вікторії Амеліної інтернат лишається ненависним совковим холодним і порожнім простором, який не дозволяє бути собою, а ген свободи живе лише у тих його вихованцях, які бачили інше життя. Не випадково на антиколоніальному українському Майдані 2013–2014 років зустрічаються саме вони – Лізка, Коля і Вамба. Герої Сергія Жадана випробовуються не лише інтернатом, але і війною. Так, саме війна змінює устояні правила та змушує Пашу вирушити у небезпечну подорож за своїм племінником, який перебуває в інтернаті, і саме під час війни підліток Саша повертається з інтернату в родину і знову має дім. Отже, сучасна література засвідчує процес виходу українства ХХІ століття з глобального радянського/пострадянського „інтернату”, проговорювання за давнених тоталітарних/посттоталітарних травм та незворотність процесуального прощання українців із внутрішньою колонізацією – так художні матерії моделюють метафоричне „дорослішання” української політичної нації.

П'єса Олександра Вітра «Несподівано тихо» – сучасний драматургічний експериментальний текст, який пропонує реципієнтам міркувати про російську агресію проти України як про шанс для українців максимально віднайти себе справжніх, але реалізувати це у художньому форматі, максимально віддаленому від реалій власне війни. Драматург актуалізує лише такі алюзії війни, як замкнений простір бомбосховища, як периметр тимчасової безвиході та звуковий супровід, створований далекими вибухами. Це насправду дає йому можливість говорити не стільки про саму війну, скільки про активовані нею нові семантичні площини української культури, яка

включається у формування модерної громадянської ідентичності і саме після початку повномасштабної агресії починає активно працювати на полі самоусвідомлення, пам'яті, колективної травми. Для цього драматургом пропонується відлік з «чистого аркуша», що дає йому змогу у концентрованому форматі одноактівки створити щільний і потенційний художній твір. Драматург опрацьовує нову актуальну для української драми 2022 року модель бомбосховища, з одного боку, як конструкцію замкненого і потенційно небезпечного для героїв простору, який суттєво та невідворотно змінює людей і робить неактуальним увесь їхній попередній життєвий досвід, що у п'єсі матеріалізується метафорою «порожніх сторінок» у численних книжках, доступних протагоністу в укритті. З іншого боку, взаємодія з Іншою людиною саме у цьому просторі чітко оприсутнює для героя необхідність нового самоусвідомлення і відмови від себе колишнього, а також конструювання себе заново, що є можливим лише поряд зі «своїми» людьми. При тому, що топос бомбосховища виступає універсальною моделлю сценічного простору для багатьох сучасних українських драматургів (Олександр Гаврош, Інна Гончарова, Ніна Захоженко, Артем Лебедев, Лена Лягушонкова, Олексій Мінько, Неда Неждана, Юлія Нечай, Ірина Серебрякова тощо), у кожному конкретному випадку його розгортання є доволі специфічним. У Олександра Вітра він стає простором екзистенційних запитань і пошуків відповідей на них за допомогою пам'яті відчуттів і пам'яті тіла, безглуздих інтелектуально-емоційних змагань, спричинених війною яскравих емоційних гойдалок, усвідомленого права на будьяку демонстрацію власної тривоги та на спроби її втамувати. Способом певного емоційного «відсторонення» для персонажів стають «закони жанру», за якими вибудовуються банальні класичні літературні сюжети, а за допомогою цього «відсторонення» вони прагнуть упорядкувати власну емоційну сферу та переконатися у наявності життєвої перспективи за межами бомбосховища, зрештою, вербалізують власне переконання, що перформативно створені ними сценічні персонажі здатні вивести їх «до світла». Олександр Вітер демонструє,

що війну можна художньо осмислювати через метонімічні практики, не описуючи її реалії та емоційні реакції персонажів безпосередньо на них. Його війна, з одного боку, дуже глобальна і повністю міняє уявлення персонажів про себе, дезактуалізуючи їхній попередній життєвий досвід. З іншого боку, у п'єсі війна існує віддалено, десь назовні, а перед реципієнтами твору простір бомбосховища перетворюється не на місце пасивного переховування людей, а на поле активної роботи з пам'яттю, травмою та власною ідентичністю. Це робить текст драми «Несподівано тихо» відкритим для найрізноманітніших театральних та культурологічних інтерпретацій. Драматургічний текст «Несподівано тихо» вступає у суперечку з усією традицією сприйняття та інтерпретації книжок як неосяжного поля інтертекстуальності, в якому зберігаються, транслуються, нарощуються і перепрочитуються смисли, створюються або заперечуються «традиції», містяться натяки та підказки. Адже у півтемному просторі, куди закинуто нашого протагоніста Захара, є безліч книжок, але вони всі з порожніми сторінками. Він здійснив уже не один десяток спроб відшукати на сторінках кожної нової книги, яку бере до рук, бодай якісь знаки, але незліченні його спроби виявилися намарними: товсті книжки дивилися на нього «білими, як сніг, сторінками» (Вітер, 2022) і втягували його у якусь незрозумілу гру, в якій важко зрозуміти та розділити виміри «раніше» і «зараз», адже світ постає фрагментарно, «без жодних місточків між островами» (Вітер, 2022), у якихось уламках, занурюючи протагоніста у «дивну подорож з невідомого в невідоме» (Вітер, 2022) та мовби нав'язуючи йому «дивний вибір між безглуздою спробою зрозуміти і безглуздою спробою не розуміти» (Вітер, 2022). Коли митець занурює свого реципієнта у таку ситуацію інтелектуального лабіринту, то він зобов'язує приймати на віру всю систему умовностей, якою би неймовірною вона йому не видавалася, бо «письменник і читач укладають договір: письменник погоджується брехати, читач – вірити» (Озік, 2014: 273). Пару годин тому Захар ставив собі питання «де я?», яке видавалося йому надзвичайно важливим. Проте порожні сторінки книжок суттєво трансформували його

евристичну оптику, і тепер його вповні вдовольняє відповідь «десь», але хвилює питання сутності речей – «А я? Що я?» (Вітер, 2022). У такому позиціюванні протагоніста прочитується сприйняття великого потрясіння, певної «травми» як «втрати зв'язку: із собою, з власним тілом, із родиною, з іншими людьми та світом навколо» (Левін, 2022: 21), як ситуації, що несе постійну тривогу – «як відповідь на величезну реальну небезпеку», «як відповідь на війну, на загрозу життю кожного з нас» (Станчишин, 2022: 5–6). Це відбувається переважно через те, що спосіб реагування людини на світ у разі «травми» може кардинально відрізнятись від того, як людина реагує на все за звичних буденних обставин: у разі «травми» люди «часто можуть відчувати себе дуже розгубленими, так, ніби вони повністю втратили контроль над собою в результаті травми. Це інколи виглядає так, ніби рятівне коло тріснуло. Все змінилося» (Герберт, 2015: 22). Не випадково Захар здійснює перформативну спробу «красивими словами описати амнезію... Ну чи простіше – втрату пам'яті» (Вітер, 2022). Але сучасні студії пам'яті пропонують і інший шлях – глобально міркувати, чим для цивілізації та культури є прогалини у пам'яті, відсутність пам'яті та суспільне безпам'ятство (Голька, 2022: 161). «Можна сказати з певним спрощенням, що пам'ять – це все, що ми маємо» (Голька, 2022: 23): відповідно, така втрата розглядається протагоністом як повна втрата себе, а також веде сюжет у напрямі віднайдення себе – бодай фрагментарно. Також зазначимо, що його не цікавить «чужа» пам'ять, адже він загубив і не може віднайти «свою». До кінця п'єси у книжках так і не з'явиться зміст і словесне наповнення, отже, його ще доведеться шукати або конструювати/створювати заново. «Сірі бетонні стіни», якими обмежується «півтемна кімната» (Вітер, 2022) оформлюють візуальний образ бомбосховища або підвального укриття. До них контрастують білі книжки, створюючи на початку п'єси, коли протагоніст думає, що він у цьому просторі один, «білу та сіру інтриги» (Вітер, 2022). Коли раптом він з'ясовує, що у цьому просторі є ще й жінка на ім'я Ніка, палітра простору проявляє вже не два, а три кольори: «Біле – спокій та

безпека... Чорний – небезпека, відчуття... відчуття чого? Смерті? Дурниці! Не смерті! Страху смерті! Чи просто страху! Але чорне... Ну і третя смуга сіра... Між білим і чорним... Бомбосховище... Прихисток... І не одне і не інше... Маятник, який може гойднутись в будь-який бік... Щось таке...»; «Сіра смужка це... Навіть і не знаю як пояснити... Просто місце зупинки... Між білим і чорним» (Вітер, 2022). Якщо у двоколірній палітрі сіре/біле простір бомбосховища сприймався як остаточний, стабільний, навіки усталений, то з розслоєнням палітри на три кольори він раптом набуває ознак плинності, недовговічності, тимчасовості, проступає як «лише перепочинок перед кроком чи до білого чи до чорного» (Вітер, 2022), даючи персонажам шанс відшукати вихід з нього. У пошуку виходу можна прийняти базову ситуацію сірої кімнати як казково-міфологічної таємниці, де «замість сортування минулого в пам'яті на погане та хороше – просто пошук бодай чогось із минулого часу» або ж «випадкова зустріч у цьому бомбосховищі – лише тимчасова зупинка» (Вітер, 2022). Сучасні студії пам'яті розглядають забування як напівактивний і напівінертний акт, наголошуючи, що, коли ми свідомо хочемо щось забути, то відправляємо спогади у своєрідне «укриття» пам'яті; проте, коли «забування панує над нами і ми не в змозі успішно йому протистояти» (Голька, 2022: 162), ми опиняємося у ситуації «пасивного підкорення» цьому укриттю стертої пам'яті. Ситуацію випадкової зустрічі з Іншою людиною у бомбосховищі протагоніст порівнює із випадковою короткою зустріччю у купе поїзда, щоправда, рефлексуючи, що бомбосховище, на відміну від поїзда, нікуди не їде, тобто цементує невизначеність. Тут зауважимо, що хронотоп укриття/бомбосховища став однією з визначальних моделей організації сценічного простору в українській драматургії від початку повномасштабного вторгнення, чого абсолютно не було у п'єсах, присвячених попередньому етапу війни («дивно, що ми почали говорити «як завжди» на процес ховання у бомбосховищі», – констатуватимуть персонажі О. Вітра (Вітер, 2022)). Так, у драматургічних текстах, створених після 24 лютого 2022 року, ми бачимо різні алієнації сховищ/ укриттів – складське приміщення у підвалі великого

підприємства у Маріуполі («Трубач» Інни Гончарової), підвальні приміщення Маріупольського драмтеатру, де ховаються жінки з дітьми («Маріупольська драма» Олександра Гавроша), підвал багатоквартирного будинку на Київщині («Тополь М летить на кішку Брошку» Лени Лягушонкової), коридор багатоквартирного будинку, який слугує тимчасовим укриттям для персонажів («П'ять історій про своїх та чужих» Ірини Серебрякової), перетворену на велике укриття станцію Харківського метро («Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко), підземне укриття-сховище («Турі-Рурі» Юлії Нечай), темний замкнений простір без вікон, дверей та інших зон контакту, прочитуваний як простір травматичної пам'яті («Закрите небо» Неди Нежданої), підвальне приміщення школи на окупованій території («Вертеп» Артема Лебедева), шелтер в одному з театрів Львова («Амплуа» Олексія Мінька) тощо. Тобто простір бомбосховища стає одним із архетипних топосів в українській драматургії нового етапу повномасштабної російської агресії проти України і є маркером нової колективної травми українців: «Місце як таке дуже впливає на нашу тривожність і наші дії. Так, звісно, хай де ми є, ми відчуваємо величезну тривогу. Небезпека й тривога – це сьогодні код нації, того, що відчуваємо ми всі. Тож зараз надзвичайно важливо не знецінити переживань кожного українця. Ми всі відчуваємо щось подібне, але, вочевидь, специфіка цих відчуттів відрізнятиметься залежно від місця нашого перебування» (Станчишин, 2022: 23). З одного боку, такий простір укриття дає тимчасове відчуття прихистку і відносної безпеки, водночас перекреслюючи всі звичні уявлення про те, чого людина потребує у житті. У власних спробах пригадати минуле протагоніст спробує задіяти не умоглядну пам'ять, а насамперед пам'ять відчуттів – слухових, асоціативних, смакових, а також сприйняття запахів свіжої кави, які мали би поновити його картину втраченого/витісненого минулого: «Що?.. Музика! Точно! Музику пам'ятаю. Щось заспокійливе, але одночасно веселе... Отже, музика... Спокій... Відчуття спокою... Чийсь голоси... Голоси... Чий? Слова пригадати неможливо... Це схоже... схоже... Зрозумів! Музика голосів... Спокійна

музика голосів... І ще запах свіжо-змеленої кави... І нічого більше... Поки нічого...Отже! Музика, голоси, кава... Кава, музика, голоси...» (Вітер, 2022). Психолог та психотерапевт Володимир Станчишин, міркуючи про реакції різних людей на травматичні події війни, засвідчує, що у кожній конкретній ситуації ми вибиратимемо свій спосіб реагування, який залежатиме від часу, обставин, місця й наших ресурсів, тобто залежно від того, чи маємо ми силу щось робити (Станчишин, 2022: 28). Захар у п'єсі перебуває у збудженому психоемоційному стані, він здійснює спробу за спробою відшукати бодай щось у черговій книжці, але намарність цих спроб дратує його і робить його психіку ще лабільнішою, від цього простір бомбосховища він перестає сприймати як захисний, натомість асоціює його із міфологічним лабіринтом, який будь-що треба неодмінно здолати. Коли під впливом емоційного сплеску протагоніст починає чути у собі музику, вона не звучить як щось приємне та ностальгійне, вона схожа на важкі вибухи, «від яких здригається все тіло і разом здригається земля» (Вітер, 2022). Неможливість синхронно почути ту ж саму музику, яку чує Захар, спершу сприймається Нікою як захисна «глухота», хоча поступово ця музика проникне і в неї – від цього вона голосно кричатиме, затулятиме руками вуха, зрештою, імпульсивно цілуватиме чоловіка, щодо якого раніше відчувала лише дратівливість та відразу. Мартін Поллак моделює уявні ситуації, коли «спогади уподібнюються до небезпечних мінних полів, через які ми з острахом ідемо, обережно ступаючи, ризикуючи будь-якої миті зненацька наштовхнутися на жахливі образи й пережиття, які можуть витурити нас із душевної рівноваги. Тоді аж кортить запитати себе, чи не краще було б залишити минуле, яке ми збурили своїми спогадами, у спокої, і взагалі не зачіпати всіх цих речей – чудово знаючи, що проблеми не зникнуть, якщо про них мовчати, відвертати від них погляд, відсувати від себе й витісняти» (Поллак, 2018: 6). Драматург протиставляє двох своїх персонажів як раз у їхньому ставленні до пам'яті та спогадів – Захар прагне пригадати, Ніка – забути. Проте у взаємодії вони немов передають одне одному свої властивості – в результаті Ніка теж не може пригадати, як саме вона тут

опинилася, а нав'язливі запитання Захара на секунду пробуджують в ній не людську, а тваринну сутність, і вона сильно кусає того за руку. «Художній текст, часто зберігаючи за собою право на вимисел образу, персонажа, його історії, все ж намагається передати чийсь (особистий, почутий, побачений) реальний досвід, емоції та відчуття, особливо, коли йдеться про війну. По-друге, сучасна література фіксує історичну подію, убезпечуючи її від перспективи забуття, перетворюючи на матеріал культурної пам'яті» (Пухонська, 2022: 8). Так, текст Олександра Вітера закріплює у сприйнятті війни нову для більшості людей «страшну звичку до бомбосховищ» (Вітер, 2022), у просторі яких люди починають сприйматися іншими за якимись випадковими наборами не сутнісних ознак, а зорових та чуттєвих асоціацій: «Дивна у мене сьогодні компанія. За ці дні були різні сусіди по бомбосховищу... Від професорів до бомжів... Ви, судячи з усього, не перше і не друге... Та й радує мала кількість народу...» (Вітер, 2022). Незвичні обставини суттєво трансформують оптику сприйняття персонажами обставин і себе. Так, уже згаданий укус, який взагалі не є маркером людської поведінки, пропонується вважати не агресією, а «подарунком», оскільки він спричиняє «реальний біль», дарує «реальніспогоди» і може у хронотопі безпам'ятства претендувати на «щось справжнє» (Вітер 2022), зароджуючи між персонажами короткий сплеск взаємного статевого тяжіння, яке завжди було маркером життя та вивільнених бажань. Пам'ять відчуттів і пам'ять тіла у п'есі слугують рятівним місточком, який єднає персонажів з їхнім минулим і не дозволяє розчинитися в катастрофічних обставинах, дає шанс відпустити або вивільнити емоції, навіть якщо вони надмірні та неврівноважені, і завдяки цьому чутися живими, емоційно й фізично зблизитися та міркувати про власне майбутнє як про шанс на противагу попереднім розмислам про власну приреченість як вирок. У п'есі «Несподівано тихо» Олександр Вітер для двох своїх персонажів у загальному просторі війни створює окремий замкнений локус, в якому страх та невизначеність позбавляють їх певних сегментів пам'яті щодо попереднього життя, його фіксації та відповідних носіїв пам'яті,

натомість лишаючи чоловіка та жінку наодинці з тривогою і з розщепленою власною ідентичністю. Зрозуміло, що у такій ситуації будь-яка людина не може бути врівноваженою та емоційно стабільною, і такий стан людей, покликаний до життя війною, Драматургові вдалося інтуїтивно вловити та повноцінно репрезентувати емоційні гойдалки своїх дійових осіб, які за короткий період вистави переживають тривогу, втому, розгубленість, взаємні симпатії та взаємні відштовхування – аж до несприйняття або ненависті, а також ті способи реагування на тривогу, які психотерапевтами фіксуються як абсолютно нормальні захисні реакції людської психіки – напад, втечу та завмирання. Олександр Вітер показує, що обставини, в яких опиняються його персонажі, насправду дають їм право на будь-яку реакцію, що починає сприйматися як нормальна, а не аномальна, адже у закритому просторі у разі глобальної зовнішньої небезпеки та у начебто зупиненому часі всередині цього простору у двох людей є досить шансів встигнути сказати одне одному «ні», аби потім усе надолужити і сказати «так». Емоційні гойдалки змушують наших героїв зближуватися та віддалятися, ділитися сумнівами та взаємними звинуваченнями, кричати одне на одного, а потім почуватися винними, ховатися у різних закутках приміщення, а потім прагнути емоційної та фізичної близькості, яка, втім, все одно не дає відчуття безпеки та життєвого виходу. Таким емоційним гойдалкам драматург віднаходить концептуальне визначення – «маятник», максимально розширивши діапазон його коливань. Парадоксально, що у ситуації зовнішнього безпам'ятства персонажі Олександра Вітра починають мислити і спілкуватися через коди пам'яті літератури не як колекції імен, творів, сюжетів, які на якомусь етапі краху цивілізації раптом стали дисфункціональними – і через це редукованими, а як певної структури, яка зберігає свою сутність і має власні нескасовувані закономірності попри потрясіння від війни та здатність пам'яті губитися або зникати. Так, у п'єсі виникає паралельний сюжет віднайдення цієї структури – натомість переживання порожніх сторінок у численних книжках. У такому пошуку «відсутність змісту є змістом», «банальний класичний сюжет» втрачає

ознаки банальності і перформативно переживається заново, класична драматургічна схема незнайомих чоловіка й жінки, кинутих разом у невідомість, допомагає персонажам триматися одне одного і віднаходити себе в Іншому, «за законами жанру» герої вдаються до вербальної комунікації, долаючи позірне мовчання і дивним чином передаючи один одному свої внутрішні відчуття, зрештою, зрозуміти, що зараз вони обидвоє належать до тих, хто «не зайнятий помиранням» (Вітер, 2022). Класичні сюжети як теоретико-літературна конструкція стають для героїв своєрідними «імплантами пам'яті». Не випадково ближче до фіналу у персонажів складається враження, що вони разом пишуть нову спільну історію, і ця історія, не вкладаючись у матриці мелодрами або високої трагедії, заперечуючи доцільність мирних перформативних практик. Поряд із великим масивом драматургічних творів, які «протоколюють» окремі події нової фази російської агресії проти України, українські драматурги у п'єсах про війну намагаються працювати і в інших смислових та формальних реєстрах. Текст Олександра Вітра «Несподівано тихо» у цьому плані є доволі показовим, адже сама війна в ньому, з одного боку, проглядається доволі віддаленою, висуваючи на передній план поступове оформлення нових моделей людських стосунків у ситуаціях, коли опрацьовані раніше сценічні моделі замкненого простору, з якого не існує виходу, набувають нової актуальності – тепер вони стають моделями реальних укриттів. А з іншого боку, саме війна ламає той життєвий простір, в якому персонажі чулися буденно, комфортно і захищено, тож змушує їх буквально заново, з «чистого аркуша», конструювати себе і власні взаємини з людьми і світом. Такі тексти є потенційними для сценічних інтерпретацій поза межами конкретних країн і культур, оскільки актуалізують сучасні пріоритети гуманітарного знання і вступають у діалог з літературно-театральними практиками як оптикою самоідентифікації людини у сучасному світі, навіть якщо цей світ дестабілізовано війною. Начебто заперечуючи інтертекстуальні можливості конкретних літературних текстів і сюжетів у ситуації «втрати пам'яті», драматург актуалізує інтертекстуальний потенціал

теоретичного поля студій пам'яті, концепцій ідентичності та практик роботи з травмою, а також загальних матриць теоретико-літературних конструкцій, що робить п'єсу цікавим і перспективним текстом для читачів, режисерів, глядачів та інтерпретаторів.

Література:

1. Асєєв С. «Світлий шлях». Історія одного концтабору. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 448 с.

2. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.

3. Вовк І. Василь Сліпак. Харків : Фоліо, 2021. 122 с.

4. Водотика Т., Магда Є. Ігри відображень. Якою бачить Україну світ. Харків : Віват, 2016. 352 с.

5. Кулакевич Л. Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття : монографія. Дніпро : Видавець Свідер А.Л., 2020. 387 с.

6. Марценюк Т. «Захисники галактики»: влада і криза у чоловічому світі. Київ : Комора, 2020. 256 с.

7. Неждана Н. ОТВЕТКА@UA. Лабіринт із криги і вогню : антологія актуальної драми. Революція Гідності і гібридна війна / упоряд. Неда Неждана, Олег Миколайчук-Низовець. Київ : Смолоскип, 2019. С. 395–424.

8. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці / Пер. з фр. Київ : Клубук, 2020. 452 с.

ВИСНОВКИ

Множинність інтерпретації поняття ідентичності зумовлена різними контекстами та дослідницькими перспективами. Апелюємо до її дефініції, поширеної в гуманітаристиці: усвідомлення самототожності суб'єкта – індивідуального («хто я?») чи колективного («хто ми?»), – це виокремлення і співвіднесення себе чи інших із певними спільнотами за різними ознаками. Під диференціальними ознаками розуміються вікові, гендерні, соціальні, етнічні, мовні, національні, расові, релігійні, історичні тощо. Тобто ті, що є в самій природі людини чи складались упродовж тисячоліть формування різних типів людських спільнот. За великим рахунком усі твори світового літературного канону є художніми дослідженнями пошуку чи втрати цих ознак персонажами, які ставлять перед собою питання «хто я?» чи «хто ми?», щоб врешті стати героями чи антигероями. І скільки б часу не пройшло, скільки варіантів авторських відповідей на ці питання не було б запропоновано, їхнє вивчення не втрачає актуальності. Засаднича ідея реалізації наукової теми полягала в інтерпретації знакових текстів як культурних феноменів, міфологічне підґрунтя яких є важливим компонентом розуміння тотожності, складної взаємодії індивідуального «Я» і колективного «Ми». В аналізованих текстах проблематика ідентичності виступає певною оптикою, зумовленою самою функцією ідентичності – інтерпретацією «відмінностей, формування соціокультурних цивілізаційних кордонів, винайдення національних традицій, утворення уявних спільнот, конструювання інтересів. Для висвітлення особливостей художніх версій проблем ідентичності, застосовуються компаративний і типологічний методи. У дослідженні апелювали до концепції ідентичності, запропонованій ще Е. Еріксоном. Як відомо, учений одним із перших дав дефініцію тотожності як самоопису і самопрезентації щодо зовнішнього світу, що передбачає оцінку власного «Я» та «Інших»; провів розмежування між індивідуальною і колективною ідентичністю та виокремив її різні рівні. Отже, у своєму аналізі

виходимо з розуміння ідентичності як процесу ідентифікації за допомогою розрізнення і ототожнення. У процесі рецепції постколоніальної історії української літератури і культури звернулися до міркувань Ф. Фукуями про функції національної ідентичності та механізми формування відчуття національної належності. Завершуючи свою працю, Ф. Фукуяма резюмує, що «від ідентичності і політики ідентичності нікуди не подінешся» і що «сучасна ідентичність за своєю природою не постійна» і «не обов'язково задана при народженні».

У результаті дослідження виявлено, що аксіологічна ідентичність репрезентована множиною християнських, громадянських, національних, етичних і естетичних цінностей. Самоідентичність митця конструюється на перетині катастрофізму буття, особистого когнітивного й емоційного досвіду.

Жіночий дискурс травми — нова сторінка студій пам'яті. Автори демонструють перспективні шляхи роботи з колоніальним / тоталітарним / постколоніальним травматичним досвідом та доводять, що лише опрацювання і подолання, а не замовчування травм допомагає долати власне й загальне безпам'ятство та формувати перспективні деколоніальні стратегії майбутнього. Спостерігаємо художні шляхи перетворення документальних джерел та індивідуальних усних нарацій на новий потужний наратив колективної пам'яті, а також на художні матерії та театральні практики, здатні нести як націєтворчий, так і загальнотерапевтичний потенціал. Зокрема, енергія колективної молитви, якою завершується п'єса Неди Нежданої «Закрите небо», незворотно закриває матрицю «вічних жертв», дає змогу пережити колективний катарсис та наповнює реципієнтів спільною вірою в українську перемогу та в нову самодостатню колективну ідентичність.

Нові герої сучасного пантеону, як демонструє антологія біографічної драматургії, — це духовні особи (митрополит Андрей Шептицький); політичні лідери України (Іван Мазепа, Степан Бандера), «канонізовані» та «зіпсовані» каноном ключові постаті української культури, які потребують розгерметизації та сучасних інтерпретацій (Тарас Шевченко, Леся Українка,

Іван Франко); письменник Микола Гоголь, якого привласнила російська культура і прагне повернути собі культура українська; митці Михайло Щепкін, Олекса Новаківський, Лесь Курбас, Олена Теліга, Іван Миколайчук, Квітка Цісик, Катерина Білокур, які до цього не ставали біографічними літературними героями і яким варто відшукати адекватне місце в оновленому українському каноні.

То якими ж є найпродуктивніші стратегії десакралізації імперських міфів засобами художньої літератури? Почнемо з того, що одним із найголовніших завдань будь-якого імперського міфу є підкреслення ексклюзивності та вищості (месіанства, богообраності, богопокликання тощо) конкретної Імперії. Своєю чергою, оці міфічні “ексклюзивність і вищість”, нібито, й дають Імперії право на домінування над іншими країнами й народами, а в абсолюті – і на світове панування. Імперські міфи неможливо знищити, допоки існують їхні творці та носії (тобто сама Імперія). Ці міфи апріорі не підлягають логіко-раціональному спростуванню, оскільки містять у собі “емоційно-психологічні ірраціональні, інтуїтивні компоненти”, котрі не піддаються законам логіки. Оскільки імперський (міфологічний) світогляд часто буває дуже небезпечним і призводить до масових людських жертв, то треба вчитися йому ефективно протистояти, використовуючи дієві стратегії десакралізації. Міф часто транслюється суспільству саме “розчиненим” у художній тканині літературних творів, тож і протистояти йому ефективніше можуть не тільки й не стільки наукові праці, скільки художні тексти. Десакралізувати засобами художньої літератури можна за допомогою застосування різних стратегій, найпродуктивнішими з-поміж яких є: а) імпліцитна (непряма, прихована) полеміка; б) експлікована (пряма, оприявлена, часто гостра) полеміка; в) виштовхування фейків історичною правдою в художній тканині літературних творів; г) висміювання (іронія, сарказм, сатира, гротеск), свідоме зниження пафосу імперського міфу.

СПИСОК ОСНОВНИХ ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ

Статті у фахових виданнях, включених до наукометричних баз Scopus, Web of Science

1. Бондарева О. (2021) Artistic articulation of the problem of posthumanity in the play by Karel Čapek “RUR Rossum’s universal robots”. *BIBLIOTEKARZ PODLASKI*.(3). S. 89-105. (у співавторстві з А.Брацкі).(*Scopus*)
2. Бондарева О. (2022) Wydawnicza kolekcja dramaturgicznajako otwarta antologia: „Kolekcja teatralna” Wydawnictwa Anetty Antonenko. *BIBLIOTEKARZ PODLASKI*.1/. S.247-265. (у співавторстві з А.Брацкі).(*Scopus*)
3. Бондарева О. (2023) Простір “Інтернат” як метаметафора недолюбленості, ментальної периферійності та постколоніальної невизначеності в сучасній українській літературі. *BIBLIOTEKARZ PODLASKI*.2/2023 (LIX). S.191-211. (*Scopus*)
4. Anisimova, L., Vaskiv, M. (2020) Cultural Self-identification in Terms of Bilingualism by Chingiz Aitmatov. *Journal of History Culture and Art Research*. Vol. 9(4). P. 276–285. (*Web of Science*)
5. Vinnikova, N., Zavadskyi V., Aleksandrova, O. та ін. European Union Enlargement in 2004: System Analysis of the Benefits and Losses *Journal of Advanced Research in Law and Economics*, [S.l.]. 2019. V.10, N.6, September, PP.1714-1722. (*Scopus*)
6. Halchuk O. (2020) "Apple Blossoms" and "The Apple Tree": Two Perspectives. Typological and Ideological Similarities in Short Stories by Mykhailo Kotsiubynsky and John Galsworthy *Respectus Philologicus* (38(43)). с. 150-162. (*Scopus*)
7. Halchuk O., Shvets A. (2021) James Joyce’s Dubliners and Nataliia Kobrynska’s Galicians: Concurrences, Mirrorings and Differences *Life Writing*. с. 1-18. (*Scopus*)
8. Halchuk O. (2023) “An Artist With Trauma” in Search of Identity: The Postmodernist Options in Ukrainian and Turkish Literatures *Respectus Philologicus* (44(49)). с. 80-92. (*Scopus*)
9. Bitkivska Halyna, Anisimova Liudmyla. Ecocritical Comprehension of the Chernobyl Accident in Non-Fiction Works by Y. Shcherbak and R.P. Gale. *Forum for World Literature Studies*. 2022. Vol. 14. No. 1 (March). P.80–96. (*Scopus (Q1) i Web of Science*)
10. Bracki A., Rozinkewycz N. Strategie opisu zagadnień ekologicznych i elementy ekokrytyki we współczesnej literaturze ukraińskiej *ŚWIAT I SŁOWO*, 38|1|2022, s. 475–459 (*Web of Sciences*)

11. Бровко О., Курбан О., Лісневська А. та ін. (2022) Axiological Fundamental Pillars of the Formation of Public Opinion in the Media Economic Affairs. (67 (5)). с. 869-876 (**Scopus**).
12. Brovko Olena, Angelova Mariana, Zrazhevskaya Nina, Lisnevskaya Alina, Polishchuk Tetiana, and Fruktova Yana (2022). The Specifics of Creating Student Multimedia Projects in University Humanitarian Education under the Conditions of the Pandemic *International Journal of Information and Education Technology*, Vol. 12, No. 11 (**Scopus**).
13. Brovko, O., Dmytrenko, V. Khairulina, N. та ін. (2024) *Cross-cultural discourse of philological studies: The advanced approaches Multidisciplinary Reviews*. (7) (**Scopus**).
14. Ковбасенко Ю., Левітас Ф., Салата О. (2020) *Representation of Ukrainian-Jewish Relations in the Works of Sholem Aleichem and V.Hrinchenko* Український історичний журнал (4). с. 77-84. (**Web of Science**)
15. Zhygun S. (2021) Why Is the History of Ukrainian Literature Silent About the Women Writers of the Second and Third Decades of the 20th Century? *Revista Transilvania*, 2021(11–12), pp. 59–66. (**Scopus, Q1**)
16. Zhygun S. (2020) Re-Writing a Woman's Biography: Marco Vovchok As a Character Of Literary Work. *University of Bucharest Review: Literary and Cultural Studies Series*, 10(2), pp. 63–74. (**Scopus**)
17. Zhygun S. (2022) Creating Social Reality by Soviet Children's Publishing Companies in Ukraine in the 1920s and 1930s. *Libri & Liberi: časopis za istraživanje dječje književnosti i culture*. (1). с. 35–50. (**Scopus**)
18. Zhygun S. (2024) Stories of our Grandmothers: How Modern Ukrainian Women`s Literature Deconstructs the Soviet Myth about the Great Patriotic War. *Балканистичен Форум*, P.84-101. (**Web of Science**)
19. Zhygun S. (2023) To tell in order to forget: Nadiya Surovtsova's memoirs of the repressions of 1927–1953. *Dacoromania litteraria*. (10). с. 126-146. (**Scopus, Q1**)
20. Вірченко Т., Козлов Р. (2021) The Jay's wing by Ivan Franko: imaginary drama dialogue. *Propositos y Representaciones*. № 1 (9). URL: <http://revistas.usil.edu.pe/index.php/pyr/article/view/910> (**Web of Science**)
21. Вірченко Т., Козлов Р. (2021) Ukrainian Intellectual Drama of the 2000s *Amazonia Investiga*, 10 (38). С. 39–50. (**Web of Science**)
22. Вірченко Т., Козлов Р. (2021) Generation related self-identity of Lesia Ukrainka (Based on her epistolary heritage) *Amazonia Investiga*, 10 (46). С. 101–108. (**Web of Science**)

Монографії (індивідуальні)

1. Башкирова О. Гендерні художні моделі сучасної української романістики. К.: Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. 352 с.
2. Вірченко Т. Сучасна українська драматургія. Галерея портретів. Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2018. 180 с.

3. Гальчук О. Тексти по колу: пізнати Себе в Іншому: монографія. Київ: «Центр учбової літератури». 2019. 268 с.
4. Бітківська Г.В. Сучасний літературний журнал : інтермедіальний дискурс : монографія. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 468 с.
5. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті. Київ : Академвидав, 2018. 304 с.
6. Руснак І. Микола Чирський: силвета про творче горіння на бойовій стійці. : Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ: Київ. ст. ун-т ім. Б Грінченка, 2024. 339 с.

Монографії (колективні)

1. Вірченко Т., Козлов Р. Непокірний. Грані долі : монографія. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2023. 372 с. **(двоосібна)**
2. Проблема ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри «Коронації слова»: монографія / наук. ред. Н. І. Богданець-Білоskalенко, О.О.Бровко. Чернівці: Букрек, 2018. 224 с.
3. Depression. Selected nutritional, psychological and humanistic aspects / Ed. Mariusz Brodnicki, Anna Jarmołowska, Franciszek Makurat, Artur Bracki. K.: Talkom, 2018.
4. Nutrition – Health – Education. Zdrowotne aspekty jedzenia w kulturze, literaturze i języku / Ed. Monika Michalska, Mariusz Brodnicki, Artur Bracki. K.: Talkom, 2021.
5. Інформаційно-комунікаційна безпека: сучасні тренди: моногр. / Бровко О. О. [та ін.] ; за заг. ред.: Курбан О. В. та ін. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2022.

Розділи в колективних монографіях:

1. Бондарева О. Критерії формування та перспективи дослідження сучасних драматургічних антологій в Україні. Сучасна філологічна наука: актуальні питання та вектори розвитку: колективна монографія / відп. за випуск М. В. Мамич. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021. С.300-326.
2. Бондарева О. “Етап люстерка” в історії драматургічних антологій сучасної України (2003 р. – теперішній час). Innovative pathway for the development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries : Scientific monograph. Volume 1. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2022. P.187-215.
3. Бондарева О. Maidan in Modern Ukrainian Drama: Idea, Topos, Metaphor, Myth, ^[1]_{SEP} Concept of Transformation. Географія і текст: літературний вимір: монографія / упорядник Тетяна Черкашина. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2022. С.98-131.
4. Бондарева О. Віртуальні формати оприлюднення та збереження сучасних драматургічних текстів в Україні: еволюція рецепції та презентаційного потенціалу. Humanistic expertise as a strategy for developing the future culture: Scientific monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2022. P.120-144.
5. Бондарева О. Формування ідентичності сучасної української драми (ретроспектива і перспектива). Трансформація суспільних відносин в

- умовах цивілізаційних змін: кол. моногр. Харків: СГ НТМ “Новий курс”, 2023. С.194-213.
6. Бондарева О. Драматургічний дискурс війни в оптиці українських “котячих” сюжетів: екокритика, ментальні матриці, “кототерапія”, тотемний код. *International security studios: managerial, economic, technical, legal, environmental, informative and psychological aspects. International collective monograph. Georgian Aviation University. Tbilisi, Georgia, 2023. P.200-215.*
 7. Бондарева О. Віртуальна драматургічна антологія “Неназвана війна” Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса: нове художнє слово про війну. Тенденції розвитку філологічної освіти в добу цифровізації: європейський та національний контексти: Наукова монографія. Рига, Латвія: “Baltija Publishing”, 2023. С.107-130.
 8. Бондарева О. “Антологія 24”: нові драматургічні практики в осмисленні війни. Культурно-мистецькі практики: світовий та український контекст: Наукова монографія. Рига, Латвія : “Baltija Publishing”, 2023. С.17-31.
 9. Бондарева О. Постать Степана Бандери у сучасній драматургії у контексті гетеротопій нового українського бандеро-дискурсу. Література та історія: антропос–топос–тропос: монографія [М. Ільницький, І. Терехова, О. Шостак та ін.]; за ред. М. Гнатюка. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2023. С.363-379.
 10. Бондарева О. Драма Панорама 2023 – новий формат українських драматургічних антологій. *Modern philology: theory, history, methodology: Scientific monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2024. P. 2. P.56-79.*
 11. Бондарева О. Бути українським драматургом чи драматургом з України: про особистісний/кон’юнктурний вибір українських драматургів та його фіксацію у слові під час війни. *The functioning of culture and art during the war: Scientific monograph. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2024, P.1-23*
 12. Бровко О., Жигун С. Гендерно орієнтоване навчання філологічних дисциплін: досвід та виклики Колективна (три і більше авторів) // *Європейські цінності в українській освіті: виклики та перспективи: колект. моногр. Liha-Pre, Львів-Торунь.*
 13. Козлов Р. Ярослав Мудрий у новій українській літературі: становлення і канонізація. // *Ярослав Мудрий та його доба: тисячолітній досвід українського державотворення. Київ, 2019. С. 273–279.*
 14. Козлов Р. Концепт *theatrum mundi* в наукових есеях Віктора Петрова Колективна (три і більше авторів). // *Віктор Петров. Мапування творчості письменника: monograph. Universitas, Краків, 2020. С. 271–284.*
 15. Руснак І. Образ Ярослава Мудрого і його епохи у творах про Ярослава // *Ярослав Мудрий та його доба: тисячолітній досвід українського державотворення. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. С. 262–272.*
 16. Гальчук О. Голод і спрага як емблеми буття поета доби модерну: французька і українська версії. *Żywienie-Zdrowie_Edukacja. Zdrowotne*

- aspekty jedzenia w kulturze, literaturze I języku* [колективна монографія]. Gdansk-Kijow, 2021. С. 28-50.
17. Гальчук О. Інтертекст поезії Шарля Бодлера як універсальна мова авторської типології ідентичностей. *Innovative pathway for the development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries: Scientific monograph*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2022. С. 326-353.
 18. Гальчук О. «Інший» у Бомарше і Г. Квітки-Основ'яненка: особливості авторських репрезентацій. *Ідентичність: текстуальні виміри* [колективна монографія]. Івано-Франківськ : видавець Кушнір Г. М., 2021.С. 10—26.
 19. Halchuk O. Children Fin De Siècle: The image and metaphor of the child in the literature at the turn of the twentieth century. *Modern aspects of science*. №24. 2022. С. 173-196.
 20. Гальчук О. «Мій дідусь був черешнею» Анджели Нанетті як зразок «нової» дитячої літератури. *Philological education and science: transformation and modern development vectors.:* Scientific monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. Р. 77—98.
 21. Гальчук О. Питання ідентичності в античній літературі: «Хто я?» і «Хто ми?» у творах Гомера, Софокла і Вергілія. *Modern philology: Theory, History, Methodology*. Scientific monograph. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2024. Р. 343 – 364.
 22. Zhygun S. Political vs. Personal: Gender-Role Formation in the Works of Ukrainian Female Children’s Writers in the 1930s. In: *Navigating Children’s Literature through Controversy*. Brill, 2023.
 23. Жигун С. (2021). Borsche i karchoches: eating in women’s texts breakthrough XIX- XXI w. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/37125>
 24. Жигун С. (2021). Дитячий будинок у творчості і житті Оксани Іваненко. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/42966>
 25. Жигун С. (2020). Social Change and Images of Children in 1920s – 1930s Ukrainian Women’s Literature. *SOCIOCULTURAL DIMENSIONS OF CHILDHOOD*. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/31602>
 26. Ковбасенко Ю.І., Філоненко Д.В. Стратегії десакралізації імперських міфів засобами художньої літератури // Деміфологізація історії та творення міфів в українській науці та публічному просторі : колективна монографія / наук. ред. д. і. н. проф. О.О.Салата, к. філол. н., проф. Ю.І.Ковбасенко. Львів-Торунь : Liha-Pres, 2021. С. 162-183.

Статті у фахових виданнях України

1. Бітківська Г. Аксіологічна ідентичність і самоідентичність у поезіях Андреаса Гріфіуса. *Південний архів (філологічні науки)*. 2023. Вип. 93. С. 28-34.
2. Бровко О. Карта-і-територія сучасної геопоетики: джерела і художня практика *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2020. (4). с. 113-120.

3. Бровко О. Методологія та інтерпретаційні моделі української літератури у працях Магдаліни Ласло-Куцюк. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2021. (46). с. 22-36.
4. Бровко О. Інтермедіальне прочитання української літератури *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2021. № 17. С.81-83.
5. Бровко О., Ільницька М. Типологічні сходження творчості Олени Звичайної і Чжан Айлін: мотиви конструювання ідентичності персонажів *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2021 Вип. 48.
6. Бровко О. Феміністичний дискурс індивідуації в повісті Марії Матіос «Москалиця» *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2024. (3(210)). с. 66-70.
7. Віннікова Н.М., Сарапин В.В., Летик О.С. Карнавалізація буденного життя в поемах Ірини Жиленко. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 11. Т.2. С. 84-90.
8. Сарапин В.В., Віннікова Н.М., Летик О.С. “Слава таланту животворящому”. Проблема митця й суспільства в поемах Ірини Жиленко. *Молодий вчений*. 2019. №7(71) липень. С.70-74.
9. Dodonov, R. та Aleksandrova, O. та Zavadsky, V. та Vinnikova, N. Peace Education: Європейський досвід і національна спроможність підтримки депресивних груп *Культурологічний вісник. Науково-теоретичний щорічник Нижньої Наддніпряни*, 2019. №2 (40). с. 65-74.
10. Бондарева О. Антивоєнна п'єса середини ХХ століття: принципи побудови та апелювання до практик dell'arte, комедії ситуацій, кіно, дидактичного театру, театру жорстокості (на матеріалі “Свята заліза” Роберто Арльта). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Збірник наукових праць. Вип. 46. Т.3. Одеса: Видавничий дім “Гельветика”, 2020. С.29-32.
11. Бондарева О. Нові форми презентації біографій митців як інтелектуальна провокація: проблеми класифікування. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. № 16 (2020). Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020. С.6-15.
12. Бондарева О. Драматургічна візія понівеченої ідентичності у п'єсі Сергія Жадана “Хлібне перемир'я”. *Південний архів. Філологічні науки*, Збірник наукових праць. Випуск LXXXVI. Херсон: ХДУ, 2021. С.6-16.
13. Бондарева О. Як нам досліджувати ідентичність? Рецензія: Фукуяма Френсіс. Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості: монографія. Пер. з англ. Т.Сахно. Київ: Наш формат, 2020. 192 с. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, № 17 (2021). Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2021. С.84-86.
14. Бондарева О. Витворення авторського лексичного і семантичного словника у драматургічній практиці Олександра Ірванця. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2021. № 27(3), с. 172–177.

15. Бондарева О. Драматургічна антологія біографічних п'єс “Таїна буття” та її культурні контексти. *Українська біографістика = Biographistica Ukrainica* : зб. наук. пр. Ін-ту біогр. дослідж. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; ред- кол.: М. Г. Палієнко (голов. ред.) та ін. Київ, 2021. Вип. 21. – С.242-263.
16. Бондарева О. Українська драматургія і театральний контекст після Революції Гідності: куди рухаємося і що толеруємо? *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, № 18 (2021). Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2021. С.6-12.
17. Бондарева О. Драматургічна антологія “ЧАСО&ПРОСТІР” як метатекст. *Проблеми гуманітарних наук. Серія “Філологія”*, 2021. № 47. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. С.38-44.
18. Бондарева О. Митець як воїн: нові героїко-міфологічні модули біографізму у п'єсі Неди Нежданой “ОТВЕТКА@UA”. *Південний архів. Філологічні науки*, Збірник наукових праць. Випуск LXXXIX. Херсон: ХДУ, 2022. С.6-14.
19. Бондарева О. Образ Бориса Грінченка та його контексти у п'єсі Мар'яни Ангелової “Синдром Грінченка”. Синопис: текст, контекст, медіа. 2023. № 29 (1). С.47-53. (співавтори: Галина Бітківська, Артур Брацкі).
20. Бондарева О. Війна, пам'ять, травма, театр у п'єсі Олександра Вітра “Несподівано тихо”. *Південний архів. Філологічні науки*, Збірник наукових праць. Випуск ХСІІ. Херсон: ХДУ, 2023. С.6-16.
21. Бондарева О. “Закрите небо” Неди Нежданой: війна, пам'ять, травматичний жіночий досвід, усвідомлена деколоніальність. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2023. № 21. С.14-25.
22. Бондарева О. Маріупольська драма: меморативні практики, свідчення, ідентичність, театральний код. *Вісник МДУ. Серія: Філологія*. 2023. Вип. 28. С.32-57.
23. Бондарева О. Як розірвати коло мовчання та віднайти пам'ять після геноцидної війни («Пожежі» Ваді Муавада). *Південний архів. Філологічні науки*, Збірник наукових праць. Випуск ХСVІІ. Херсон: ХДУ, 2024. С.6-19.
24. Бондарева О. Двобій історичних наративів у драмі: українська оптика (за п'єсою Ігоря Юзюка «Там під чорним лісом... BANDERADO») *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2024. № 23. С.15-23.
25. Динниченко Т.А. Метафоричне моделювання психічного розладу в романі А. Франса «Боги жадають». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: «Філологія». 2020. Випуск 46. Том 3. С. 53-56.
26. Динниченко, Т. А. (2021). Діалектика розвитку групової та его-ідентичності в романі А. Франса «Боги жадають». *Мова. Література. Фольклор*, (1), 231-236.
27. Руснак І. Поетика тревелогу «Вражіння з подорожі по Європі» (1939) Володимира Бльондиненка. *Філологічний дискурс*. 2018. Вип. 7. С. 171–187.

28. Руснак І. Історія написання і видання роману «Сонце з Заходу» Уласа Самчука: спроба реконструкції. *Синопис: текст, контекст, медіа* [Електронний ресурс]. 2018. № 3(23). Url: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/309>
29. Руснак І. Жанрові особливості і прототипи роману «Сонце з Заходу» Уласа Самчука. Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук. пр. (філолог. науки / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; редкол.: І.Є. Руснак, О.В. Єременко, С.О. Євтушенко та ін. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. № 12. С. 65–76.
30. Руснак І. Художня рецепція образу Ярослава Мудрого у творах про його доньок-королев. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*: зб. наук. пр. (філолог. науки / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; редкол.: І.Є. Руснак, О.В. Єременко, С.О. Євтушенко та ін. – К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – 2019. – № 14. – С. 27–40.
31. Руснак І. Проблема емансипації жінки у фейлетоні «Амазонія: надзвичайно недотепна історія» Миколи Чирського. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*: зб. наук. пр. (філолог. науки / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; редкол.: І.Є. Руснак, О.В. Єременко, С.О. Євтушенко та ін. – К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – 2020. – № 15. – С. 71–76.
32. Руснак І. Поетика фейлетону «Подебрадський чичероне» Миколи Чирського. *Синопис*. 2020. Том 26. № 4. С. 131–137. Url: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2020.4.3>
33. Руснак І. «Загарячий у словах, заотвертий у мислях»: штрихи до біографії Уласа Самчука. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*: зб. наук. пр. (філолог. науки / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; редкол.: І.Є. Руснак, О.В. Єременко, С.О. Євтушенко та ін. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. 2020. № 16. С. 48–60.
34. Руснак І. «Добровольці добре знають, за що б'ються і вмирають...»: Роздольська Ірина. Літературний феномен Українських Січових Стрільців: функціонування та структура покоління: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2020. 444 с. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*: зб. наук. пр. (філолог. Науки). 2021. № 18. С. 73–75.
35. Руснак І. (Не)серйозний образ Уласа Самчука в креолізованих текстах (на матеріалі сатирично-гумористичних часописів української діаспори). *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2023. Т. 29. № 4. С. 235–247. Url: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/48153/1/I_Rusnak_S_29_FUFCM.pdf
36. Гальчук О. (2018) Моделі світу в художній текстах ХХ століття: особливості авторських варіантів. *Султанівські читання* [збірник статей]. Вип. VII. Івано-Франківськ : Симфонія форте. С. 85 – 100.
37. Гальчук О. (2018) Поліваріативність мотиву бастарда в новелістиці Гі де Мопассана: герой у пошуку власної ідентичності. *Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції*: збірник наукових праць (філологічні науки). №11. С. 20 – 28.
38. Гальчук О. (2018) Античний «текст» танатологічної рецепції мотиву кохання: дві версії Гі де Мопассана. *Вісник Харківського національного*

- університету імені В.Н.Каразіна. Серія «Філологія». Вип. 79. Харків, 2018. С. 19 – 26.
39. Гальчук (2019) О. Античність в українській міфоідеології 1920-1930-х років. *Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції*. №14. С. 13 – 21.
 40. Гальчук О. (2020) Трагічний блазень французької літератури як топос ідентичності (з художнього досвіду Віктора Гюго і Поля Верлена). *Синопис: текст, контекст, медіа*. 26(3). С. 73 – 83.
 41. Гальчук О. (2020) Феномен Роккі Бальбоа крізь призму міфопоетики. *Південний архів*. №84. С. 152 – 157.
 42. Гальчук О. (2021) Ремінісценції танцю Саломеї і танцю смерті в авторських моделях літератури порубіжжя. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 27(3). С. 128 – 135.
 43. Гальчук О. (2022) Анімалістичні коди прози Едгара Аллана По. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 28(3). С. 131-139.
 44. Гальчук О. (2022) Образотворчі портрети нації: «свій» і «чужий» Іллі Репіна. *Вісник Маріупольського державного університету*. Вип. 26—27. С. 46—55.
 45. Гальчук О. (2023) Художня реалізація мотиву «гра в Бога» : специфіка неоромантичних інтерпретацій. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. №61. С. 134—138.
 46. Гальчук О. (2023) Топоси світової літератури в інтерпретації Тараса Шевченка-художника. *Закарпатські філологічні студії*. №29. Т. 1. С. 293—300.
 47. Гальчук О. (2023) Провідні мотиви й образи поетичної книги Павла Вищебаби «Тільки не пиши мені про війну». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. №22. С.15-23.
 48. Гальчук О. (2023) Про тих, хто в дорозі: художні екзистенціали «30 віршів про любов і залізницю» Сергія Жадана. *Південний архів*. №95. С. 6-16.
 49. Гальчук О. (2023) Мотив відчуження у дитячій прозі Бориса Грінченка: текст і контекст. *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 31. С. 200-206.
 50. Шовкопляс Г. Функціонування трикутника автор – виконавці – глядачі у перформансі (на матеріалі п'єси Юрія Тарнавського «Чотири проекти на український національний прапор»). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, серія «Філологія», №78 (2018)*. Харків: Видавництво при Харківському національному університеті, 2018. С.150–154.
 51. Шовкопляс Г.Є. «Жіноче письмо» у постмодерній драматургії (на матеріалі п'єси Ірени Коваль «Лев і Левиця»). *Література і культура Полісся*. Вип.93.Серія «Філологічні науки». №11 / відповід. ред. і упоряд. Г.В.Самойленко. Ніжин: НДУ ім. М.Гоголя, 2018. С. 52-61.
 52. Анісімова Л.В. Апогей тілесності в академічному романі Девіда Галефа «Плоть». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. 2021. №11(79). С. 130–135.

53. Анісімова Л.В. Інтермедіальність сучасного літературного журналу: рецензія на монографію Галини Бітківської «Сучасний літературний журнал: інтермедіальний дискурс». *Південний архів* (Серія: Філологічні науки). 2019. Вип. 80. С. 68–70.
54. Жигун, С. Прикрашений, маргіналізований, недоосмислений: жіночий досвід в українській жіночій прозі про боротьбу УПА. *Слово і Час*, 2024. (3), 52-68.
55. Жигун С. Український жіночий роман про війну: проблема теми і жанру. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2022. №20. С. 20–27.
56. Жигун С. «Ноїв ковчег» Галини Гордасевич: як метафора маркує травму. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2023. №21. С. 57–63.
57. Жигун С. (2021). Reticence as a strategy of women's autobiographies in soviet times: a case study of Ivanenko's "Always in life"(1986). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/37124>
58. Жигун С. (2018). Марія Пригара як і жінка з «Пролетарської правди»: вплив медійного конструкту на фемінну художню творчість. *Синопис: текст, контекст, медіа*. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/26085>
59. Жигун С. (2018). Вплив ідеологічних конструктів на жіночу творчість (на матеріалі лірики Р. Троянкер). *Синопис: текст, контекст, медіа*. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/26086>.
60. Жигун С. (2018). Відтворення жіночого досвіду у літературі 1920-х років (на матеріалі лірики Н. Забіли). *Синопис: текст, контекст, медіа*. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/26089>
61. Євтушенко С. Пам'ять про війну в постколоніальній прозі. *Південний архів* (Збірник наукових праць. Філологічні науки). Випуск 74. Херсон. Видавничий дім «Гельветика», 2018. С.20 – 23.
62. Євтушенко С.О. Образ радянського Києва 70-х років у романі С. Батурина «Шизгара». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету* Серія.: «Філологія». Збірник наукових праць. Випуск 56. Одеса, Видавничий дім «Гельветика», 2022. 292 с. С. 183 – 186.
63. Євтушенко С.О. Поетика антиутопії у творах Юрія Винничука («Ласкаво просимо в Щуроград») та Адольфо Бйой Касареса («Щоденник війни зі свиньми»). *Збірник наукових праць «Нова філологія»* (86), 2022. с. 42-47.
64. Євтушенко С.О. Кінодискурс у поетиці романів Салмана Рушді «Лють» і «Золотий дім». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*, 33 (4). с. 124-131.
65. Євтушенко С.О. Інтертекст у романі Салмана Рушді «Золотий дім». *Закарпатські філологічні студії*. Випуск 26. Том 2. Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 271-277.
66. Саврасова-В'юн Т. О. Зцілювальний потенціал літературної казки як проєкції нараційної ідетичності. *Вісник освіти та науки*. 2024. № 3 (21). С. 349-366.

67. Саврасова-В'юн Т. О. Наративний і психотерапевтичний аналізи українських літературних казок. *Габітус*. 2024. Вип. 57. С.62-66.
68. Саврасова-В'юн Т. О. Нараційна ідентичність як літературознавчий феномен. *Закарпатські філологічні студії*. 2024. № 32 (2). С.154-158.
69. Саврасова-В'юн Т. О. Наративний і психотерапевтичний аналізи українських літературних казок. *Габітус*. 2024. Вип. 57. С.62-66.
70. Козлов Р. Образ Грінченка-письменника в публіцистиці МУРу. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2018. 4(24). С. 23–33.
71. Вірченко Т., Козлов Р. Засади оцінки та канонізації драматургічних творів українськими публіцистами кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2019. №25 (3). С. 113–119.
72. Козлов Р. Три чоловічі романи про Революцію Гідності: поетика і міфологія Майдану. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2021. №17. 39–44.
73. Козлов Р. До історії перших публікацій віршів Бориса Грінченка. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2022. №20. С. 28–34.
74. Вірченко Т., Козлов Р. «Книжки для дітей і для дорослих»: буття Бориса Грінченка в каноні. *Наукові записки*. 2024. №208. С. 84–90.
75. Тверітінова Т.І. Культурний код італійського міста в романі Д. Брауна «Інферно». *Література та культура Полісся*, 2022. Вип. 106 (20). С. 53-62.
76. Тверітінова Т.І. Антиномія «свій» - «чужий» в романі в. Скотта «Айвенго». *Література та культура Полісся*, 2023. Вип. 108 (22). С. 84-94.
77. Nolic A., Chaika-Lukovych I. Феміністичне письмо у «По сліду Менерви» Софії Калезіч *Синопис: текст, контекст, медіа* <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/index>. Том 25 № 2 (2019).
78. Вишницька Ю. Образно-мотивна поліфонія в книзі Сергія Лазо «Цвяхи» *Мова. Література. Фольклор (1)*. с. 64-67.
79. Вишницька Ю. Текстові маркери національної самоідентичності в романі Гюго Гамільтона “Люди з веснянками”. *Південний архів. Філологічні науки, Збірник наукових праць*. Випуск ХСІ. Івано-Франківськ: ХДУ, 2022. С. 42–50.

Навчальні посібники для вищої школи

1. Анісімова Л. Американська література: від витоків до доби реалізму : навч. посіб. для студентів. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2023. 124 с
2. Гальчук О. (2022) Літературна історія ранніх епох: Практикум. Навчальний посібник. Київ: Вид-во КУБГ. 530 с.
3. Гальчук О. Англійський і американський неоромантизм в постатях і текстах. Івано-Франківськ, Вид-во Г.М.Кушнір, 2023. 162 с.

4. Тверітінова Т.І. Історія зарубіжної літератури XIX століття. Перша половина: доба романтизму: навч. посібн. для студ. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. 360 с. (у співавторстві з Г.Є. Шовкопляс).
5. Тверітінова Т.І. Історія зарубіжної літератури XIX століття. Доба реалізму: навч. посібн. для студ. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 424 с. (одноосібно).
6. Тверітінова Т.І. Історія зарубіжної літератури межі XIX-XX століття: навч.-метод.посіб. для студ. К.: Київ.ун-т ім. Б.Грінченка, 2022. 304 с. (у співавторстві з Ю.В. Вишницькою).
7. Саврасова-В'юн Т. О. Комуникативний практикум. Київ, 2024. 184 с.

Підручники

1. Ковбасенко Ю.І. Зарубіжна література. 10 клас (рівень стандарту) : Підручник для 10 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2018. 224 с. (гриф МОНУ)
2. Ковбасенко Ю.І. Зарубіжна література. 10 клас (профільний рівень) : Підручник для 10 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2018. 304 с. (гриф МОНУ)
3. Ковбасенко Ю.І. Зарубіжна література. 11 клас (профільний рівень) : Підручник для 11 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2019. 320 с. (гриф МОНУ)
4. Ковбасенко Ю.І. Зарубіжна література. 11 клас (рівень стандарту) : Підручник для 11 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2019. 256 с. (гриф МОНУ)
5. Ковбасенко Ю.І. та ін. Зарубіжна література : Підручник для 5 класу закладів загальної середньої освіти. – Київ: Літера ЛТД, 2022. – 224 с. (гриф МОНУ)
6. Ковбасенко Ю.І. Зарубіжна література (рівень стандарту) : Підручник для 10 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2023. 210 с. (гриф МОНУ)
7. Ковбасенко Ю.І. Зарубіжна література (профільний рівень) : Підручник для 10 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2023. 243 с. (гриф МОНУ)
8. Ковбасенко Ю.І. та ін. Зарубіжна література : Підручник для 6 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2023. 224 с. (гриф МОНУ)
9. Ковбасенко Ю.І. та ін. Зарубіжна література : Підручник для 7 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2024. 272 с. (гриф МОНУ)
10. Ковбасенко Ю.І. Зарубіжна література (рівень стандарту) : Підручник для 11 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2024. 264 с. (гриф МОНУ)
11. Ковбасенко Ю.І. Зарубіжна література (профільний рівень) : Підручник для 11 класу закладів загальної середньої освіти. Київ: Літера ЛТД, 2024. 310 с. (гриф МОНУ)

Статті в інших виданнях

1. Бітківська Г.В. Топос дерева в сучасній українській прозі: від пасторальних до есхатологічних мотивів. *Inskrypcje. Półrocznik: Czasopismo naukowe poświęcone literaturze i kulturze*. R. VI. 2018. Z. 2 (11). С. 95–105.
2. Бітківська Г. Трансформація мистецької ідентичності в німецькій бароковій поезії. *International scientific integration 2022*. С. 55–58.
3. Бітківська Г. Концепт пам'яті в романі Теодозії Зарівної «Мовчання цезію». *Modern engineering and innovative technologies*. 2023. №23. Part 4. С. 133-136.
4. Вишницька Ю. Концепт пам'яті в романі Салмана Рушді “Опівнічні діти”: ідіостильові маршрути повернення додому *ТЕКА Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*. Том 6, Nr 17. S. 1–18.
5. Бондарева О. Риси постмодернізму у творчості Ігоря Костецького. Ігор Костецький і доба. Серія “XX століття: від модерності до традиції”. Зб. наук. праць. Вип.7. Вінниця: ТОВ “Твори”, 2021. С.26-41.
6. Бондарева О. Сучасні драматургічні антології у контексті антологізації українських культурних процесів. Стаття 1. Етап пошуку форматів (1979-2014). *Курбасівські читання*. №16. К.: НЦТМ ім. Л.Курбаса, 2021. С.50-86.
7. Бондарева О. А книга залишиться... Пам'яті Євгена Васильєва, який дуже любив сучасну драму і сучасний театр. *Курбасівські читання*. № 16. К.: НЦТМ ім. Л.Курбаса, 2021. С.256-262.
8. Бондарева О. Сучасні драматургічні антології для дітей: необхідність українських смислів. *Філологічні діалоги. Вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. 2021. № 8. С.3-8.
9. Бондарева О. Драматургічна біографіка в контексті видань сучасної драматургії. *Biography. Біографіка. Біографістика* : зб. пр. Ін-ту біогр. дослідж. : електронне наукове видання/ НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; ред. кол.: В. І. Попик (голов. ред.) та ін. Київ, 2022. Вип. 1. С.67-72.
10. Бондарева О. Олена Теліга в рецепції постмодерної драми. “На чужинних бруках”: поети української діаспори. Збірник матеріалів наукової конференції пам'яті Михайла Слабошпицького / Упорядник Надія Гаврилюк – Київ: Ярославів Вал, 2022. С.106-119.
11. Бондарева О. Війна за ідентичність, або проговорювання і прийняття себе у п'єсі Неди Нежданої “Кицька на спогад про темінь”. *Курбасівські читання*. №17. Київ: НЦТМ ім. Л.Курбаса, 2022. С.102-127.
12. Бондарева О. Дослідження української драматургії про війну-2022: Проблеми і перспективи. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Пріоритетні напрями філологічних, лінгводидактичних і соціальнокомунікаційних досліджень”. Херсон: Херсонський державний університет, 2022. С.144-149.

13. Бондарева О. Електронні ресурси сучасних українських п'єс про війну: читаємо, ставимо, обговорюємо. «Філологічні діалоги»: збірник наукових праць. На пошану Олександра Зарудняка (до 100-річчя від дня народження). Ізмаїл: РВВ ІДГУ. 2022. Вип. 9. С.28-33.
14. Бондарева О. Бертольт Брехт і Слободан Шнайдер: Війна. Релігія. Жінка. Театр. *Брехтівський часопис: статті, есе, переклади*. 2022. № 8. С.26-42.
15. Бондарева О. Сучасна українська military-драма. *Кіно-Театр*. № 4/2023. С.8-10.
16. Бондарева О. Ландшафти і топоси війни у сучасній українській драматургії. Війна і література. Збірник праць Міжнародної наукової конференції. 27-28 квітня 2023 року. Черкаси: Видавець Юлія Чабаненко, 2023. С.55-72.
17. Бондарева О. Митець як унікальна сторінка «густонаселеного» культурного процесу («Танці гончарного кола» Лідії Чупіс: емблематика, поетика, версифікація). Сучасний верлібр в українській та світовій поезії / Упор. Н.В. Костенко, Н.І. Гаврилюк. Київ, 2023. С.159-178.
18. Бондарева О. Чи є хибними наші погані дороги? *Курбасівські читання*. №18. Київ: НЦТМ ім. Л.Курбаса, 2023. С.96-137.
19. Бондарева О. «Вона йшла з театру і приходила в театр, а тоді вже йшла назавжди...» (Спогади про Лідію Чупіс з Галиною Стефановою) *Курбасівські читання*. №18. Київ: НЦТМ ім. Л.Курбаса, 2023. С.210-221.
20. Бондарева О. Простір медій та соціальних мереж у сучасній українській драматургії про Революцію Гідності. Революція Гідності: на шляху до історії: Збірник наукових праць, кн. 3. Сучасні медії й революції нового типу в Україні та світі / Пошивайло І., Онишко Л. (відп.ред.). Київ: Національний музей Революції Гідності, 2023. С.43-58.
21. Бондарева О. Ідентичність українців у межових ситуаціях війни (на матеріалі української драматургії 2022 року). Ідентичності в умовах пограниччя: Матеріали II-ї міжнародної наукової конференції (Ужгород 9-10 лютого 2023 р.) / За заг. ред. П.Леньо. Відп. за англ. переклад П.Худіш. Ужгород: ТОВ «РІК-У», 2024. С.117-133.
22. Бондарева О. Топос Майдану в українській новітній драматургії. *Художні феномени в історії та сучасності (Географічний простір і художній текст)*. Тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції. Харків: ФОП Бровін О.В., 2021. – С.6-7.
23. Бондарева О. Маркери структур *verbatim* і *theatr.doc* у п'єсі Надії Симчич “Ми, Майдан”. *International scientific and practical conference «Philological sciences, intercultural communication and translation studies: an experience and challenges» : conference proceedings, April 23–24, 2021. Vol. 1. Czestochowa : «Baltija Publishing», 2021. P.105-108.*
24. Бондарева О. Театр кодує історію, або як стратегії “театру в театрі” працюють на переосмислення біографічних персоналій. *International scientific and practical conference “Philological sciences and translation studies: European potential” : conference proceedings, July 9–10, 2021. Wloclawek : Baltija Publishing, 2021. P.184-187.*

25. Бондарева О. Хронотоп як каталізатор динаміки нарації у романі Анатолія Дністрового «ДРОЗОФІЛА НАД ТОМОМ КАНТА». *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*^[1] № 4 (Травень, 2021) : за матеріалами I Міжнародної науково-практичної конференції «Globalization of scientific knowledge: international cooperation and integration of sciences» 7 травня 2021 р., ГО «Європейська наукова платформа» (Вінниця, Україна) та ТОВ «International Centre Corporative Management» (Відень, Австрія). С.366-368 (співавтор Телець Ю.В.).
26. Бондарева О. Як сучасна українська драматургія трансформує біографічний канон. Тези доповіді. Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями : матеріали Міжнар. наук. конф. (5–7 жовт. 2021 р.) / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України, Рада дир. наук. б-к та інформ. центрів акад. наук – членів МААН; відп. за вип. М. В. Іванова. Київ, 2021. С.365-368.
27. Бондарева О. Сучасні драматургічні антології: панорама драматургічної динаміки чи спроба канонотворення? “(Не)можливість канону: світова література / література українська”. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (12-13 листопада 2021 року). Харків. ХНПУ імені Г.С. Сковороди. 2021. С.11-14.
28. Бондарева О. Танець як особливий простір художньої інтерпретації біографії (за п'єсою Лідії Чупіс “Танці гончарного кола”). “Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях”: матеріали міжнародної наукової конференції (23–24.09.2021 р.) / [ред.кол.О. П. Новик, О.Д. Харлан]. Бердянськ : БДПУ., 2021. С.38-40.
29. Бондарева О. Простір медіа та соціальних мереж у сучасній українській драматургії про Революцію Гідності. Національний музей Революції Гідності. *Науковий форум “Революція Гідності: на шляху до історії”, фокус-тема “Сучасні медіа й революції нового типу в Україні і світі”*. 18-19 листопада 2021 р. Програма та резюме виступів учасників Форуму. С.13.
30. Бондарева О. Фемінна версія маскулінної біографії (“Таїна буття” Тетяни Іващенко). *Таврійські філологічні наукові читання: матеріали міжнародної науково-практичної конференції*, м. Київ, 28–29 січня 2022 р. Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2022. С.8-13.
31. Бондарева О. Нова українська версія фронтірної ідентичності: подорожі в “сіру зону” та на “лінію розмежування”. *Художні феномени в історії та сучасності («Дискурс подорожі»): тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2022. С.20-22.
32. Бондарева О. Журнальні драматургічні антології як формат міжкультурної комунікації. Сучасні аспекти модернізації науки: стан, проблеми, тенденції розвитку: матеріали XXII Міжнародної науково-практичної конференції / за ред. І.В. Жукової, Є.О. Романенка. м. Любляна (Словенія): ГО «ВАДНД», 07 липня 2022 р. С.105-110.

33. Бондарева О. Від майдану до кіборгів: нові метафори національно-визвольного спротиву. Корпоративний менеджмент у публічній сфері в умовах воєнного стану: інституційна парадигма : матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, 6 червня – 17 липня 2022 року . Одеса: Видавничий дім “Гельветика”, 2022. С.19-23.
34. Бондарева О. Сучасна українська драма про війну: “котячі” сюжети і нова поетика”. Співи землі: біологія та екологія в літературі та культурі: Матеріали міжнародної наукової конференції (22-23.09.2022 р.) / [ред. кол. О.П.Новик, О.Д.Харлан]. Бердянськ: БДПУ, 2022. С.24-27.
35. Бондарева О. Web-хаби драматургічних текстів в Україні та питання української ідентичності. Нові виміри сучасних філологічних досліджень: міждисциплінарний підхід: збірник тез Всеукраїнської наукової онлайн-конференції (Київ, 10–11 листопада 2022 року). Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2022. С.13-14.
36. Бондарева О. Світова драма українською – репертуарний виклик для театрів і новий контекст для української драматургії (кейс “Колекція театральна” Видавництва Анетти Антоненко). Література: маркери успіху: Матеріали XVIII Міжнародної літературознавчої онлайн-конференції. 25 листопада 2022 р. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2022. С.72-75.
37. Бондарева О. Усні історії про війну у структурі української драматургії 2022 р. «Де правда, там і перемога: Концепт ПЕРЕМОГА у фольклорі та авторській творчості». Чотирнадцять фольклористичні читання, присвячені професору Лідії Дунаєвській. Програма, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2023. С.27.
38. Бондарева О. Сучасні драматургічні антології для дітей та підлітків. Дитинство. Література. Культура. Освіта. Книга абстрактів I Міжнародної мультидисциплінарної наукової конференції (5-7 жовтня 2023 р.). Ред.: Т.Качак, О.Будник. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2023. С.51-52.
39. Бондарева О. Сучасна українська драматургія про війну як про трансгенераційний досвід українства. Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції “Україна та Європа: культура в глобальних викликах сьогодення”. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2023. С.40-42.
40. Бондарева О. Місто Марії: Маріупольський дискурс української драматургії 2022-2023 років. “Літати небом. Жити на Землі. Геопоетичні стратегії сучасних літературознавчих досліджень”: матеріали міжнародної наукової конференції (28–29.09.2023р.) / [ред.кол.О. П. Новик, О.Д. Харлан]. Бердянськ: БДПУ, 2023. С.34-38.
41. Бондарева О. Токсичність неукраїнського погляду на російсько-українську війну у сучасній українській драмі. Збірник матеріалів Міжнародного круглого столу «Чи може бути культура токсичною?»

- Екстрема. Ідентичність» 16 травня 2023 р. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2023. С.14-17.
42. Динниченко Т.А. Психоаналітичний аспект роману Ф. С. Фіцджеральда «Ніч лагідна». *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. 2021. Випуск № 1. С. 301-305.
 43. Dynnychenko T., Polar psychoanalysis images of late european modernism literature, *International scientific conference «Philological sciences and translation studies: European potential»*, 2023, pp. 63-67.
 44. Анісімова Л. Образ Персефони-мандрівниці у поезії Луїзи Глік (Louise Glück). Художні феномени в історії та сучасності («Дискурс подорожі»): тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (5 квітня 2022 р.). Харків: ХНУ ім. В.Н.Каразіна, 2022. С. 12–13.
 45. Тверітінова Т.І. Проблема національної ідентичності українських емігрантів в творчості В.Г. Короленка. *Modern scientific researches*, 2020. Vol. 13 (6). P. 84-88.
 46. Тверітінова Т.І. Проблема самоідентичності в книзі П. Верлена «Прокляті поети». *Modern engineering and innovative technologies*. 2021. Vol. 16 (5). P. 160-165.
 47. Тверітінова Т.І. Флорентійський текст та інтертекст в романі Д. Брауна «Інферно». *SWorldjournal*. 2022. Vol. 13 (3). P. 117-121
 48. Тверітінова Т.І. Британський культурний текст в романі Д. Брауна «Код да Вінчі». *Modern engineering and innovative technologies*. 2023. Issue 28. Part 2. P. 130-134.
 49. Вишницька Ю. Landfill as an axiological dimension of self-identity (based on modern Ukrainian and Turkish literature). *8th International scientific conference Linguistic, Educational and Intercultural Research 2021 (LEIC Research 2021)*, 21 – 22 October 2021, Vilnius, Lithuania. P. 66-67.
 50. Вишницька Ю. Міфосценарне прочитання образу дерева життя в романі Володимира Дрозда «Листя землі» *Inskrypcje. Półrocznik*, R. VI 2018, z. 2 (11), pp. 81 – 93.
 51. Вишницька Ю., Коломоєць О. Індивідуально-авторська версія національної ідентичності в романах італійського письменника Джорджо Щербаненка «Приватна Венера» та «Генета зради». *Manuscript: Класична спадщина і сучасний літературний процес*. К.: Київський університет імені Бориса Грінченка. 2018. № 6 (1) (6). с. 11-22.
 52. Ковбасенко Ю.І. «Україна понад усе» чи «Пушкін – это наше всё»? (Українська освіта та російська література) *Studia Philologica / Філологічні студії : збірник наукових праць*. Вип. 18-19. Київ, 2022. С. 92-112.
 53. Ковбасенко Ю.І. Адам Міцкевич, Олександр Пушкін, Тарас Шевченко: візія національної ідентичності, місце в літературному каноні Друк. TeKa Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych. Lublin, 2019. С. 33-52.
 54. Brovko O., Dmytrenko V., Khairulina N. Comparative Projections of “Life is a Fair” Model in Artistic Consciousness at the Turn of the Nineteenth–Twentieth

- Centuries: Realistic and Modernist Tendencies *Advances in Social Science Education and Humanities Research, Proceedings of the International Conference on New Trends in Languages, Literature and Social Communications (ICNTLLSC 2021)* (557). с. 114-120.
55. Бровко О. Альтернативний погляд на альтернативну історію *Bibliotekarz Podlaski*. 2021. (3). с. 291-296.
56. Бровко О. Життя - це картина в картині": типологія текстів у текстах у художній прозі 20-30-х рр. ХХ ст. *Українська мова і література в школі*. 2020. (3). с. 20-23.
57. Бровко О. Художні моделі ідентичності у творах учасників “Коронації слова” *Слобожанська бесіда-11. Лінгвістика тексту і вивчення української ментальності* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Старобільськ, 9 листоп. 2018 р.) / ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка” ; за ред. проф. Глуховцевої К. Д. Вип. 11. Старобільськ, 2018. (11). с. 157-160.
58. Руснак І. Художній світ оповідання «Гаркавий» Юрія Липи. *Дев'ять Липівські читання: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (11–12 травня 2018 р.)* / Упоряд. С. Кучеренко. Полтава: ПУЕТ, 2018. С. 182–200.
59. Руснак І. Образ Романа Шухевича і воїнів УПА у прозі Уласа Самчука. *Філологічні діалоги: Збірник наукових праць*. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2018. Вип. 5. С. 79–86.
60. Руснак І. Поетика назви роману-репортажу «Сонце з Заходу». *Карпатська Україна – незалежна держава*. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 80-річчю проголошення незалежності Карпатської України (м. Ужгород, 14–15 березні 2019 р.). Ужгород: ПП «АУТДОР-ШАРК», 2019. С. 293–299.
61. Руснак І. Самчук, Улас Олексійович. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Самчук,_Улас_Олексійовиче
62. Саврасова-В'юн Т. О. Наративний аналіз тексту як метод формування літературознавчої компетентності майбутніх філологів (на прикладі літературної казки Лесі Українки «Три метелики»). *Smart-технології – integral assistants of philologists in their professional activities: scientific and pedagogical internship*. Wloclawek. 2024. P. 87-93.
63. Саврасова-В'юн Т. О. Наративний підхід до інтерпретації літературної казки. *Вісник післядипломної освіти: зб. наук. праць / Ун-т менедж. освіти НАПН України*. 2024. Вип. 27 (56). С. 60-74.
64. Bracki A. Morze, które jest i którego nie ma – między neosemantyzacją i zakresem znaczeniowym słowa [w:] *Slawistyka z widokiem na morze*, Gdańsk 2020, s. 149–162.
65. Bracki Artur, In: *Humanistyka między narodami: interdyscyplinarne studia polsko-ukraińskie* / Ławski Jarosław, Suchanek Lucjan (eds.), *Colloquia Orientalia Bialostocensia* , 2020, no. 45, Białystok ; Kraków, Wydawnictwo Temida 2, Uniwersytet w Białymstoku, pp.83-93
66. Bracki A. *Dzieła Zygmunta Glogera jako dorobek etnografa-podróżnika*

(wymiar transkulturowy) // Naukowe i literackie światy Zygmunta Glogera. Studia. Pod red. J. Ławskiego, P. Suchodolskiego, Ł. Zabielskiego, Białystok, 2022, s. 307–325.

Передмови до літературно-художніх видань

1. Бондарева О. Ексцентрична концепція драми. Верещак Я.М. Центрифуга. Варіанти. Збірка п'єс. К.: НЦТМ ім. Л.Курбаса, 2018. С.7-11.
2. Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс. Від Неба до Землі. Антологія п'єс за біблійними сюжетами. / Упоряд. Верещак Я. – Київ : Фенікс, 2018. – С. 382-437.
3. Бондарева О. Люди (і не тільки) у тенетах часів. Післямова до збірки п'єс О.Чиркова “Час і часи”. Житомир: Видавець О.О.Євенок. 2019. С.301-307.
4. Бондарева О. оСМИСЛИТИ ВІЙНУ. Неназвана війна: Антологія актуальної української драми / Упоряд. О.Миколайчук, Н.Мірошниченко. НЦТМ ім. Л.Курбаса. Київ: Світ знань. 2023. С.9-30.
5. Вишницька Ю.В. Передмова до білінгвального збірника поезії “Виявляється, Ти був у підвалі Маріупольського театру, Боже!”. Грузія: Сулакаурі, 2023. 144 с.
6. Руснак І. Маєстатний державницький порив Карпатської України. *Самчук У. Гори говорять: роман у 2-х частинах. Сонце з Заходу: роман / Підгот тексту, передмова і коментарі «Сонце з Заходу» Ірини Руснак. Острог: В-во НУ «Острозька академія», 2019. С. 8–37.*
7. Руснак І. *Самчук У. Гори говорять: роман у 2-х частинах. Сонце з Заходу: романи.* Харків: Фоліо, 2022. С. 207–247.
8. Руснак І. Передмова. *Самчук У. Драми.* Харків: Фоліо, 2022. С. 3–38.
9. Руснак І. Передмова. *Самчук У. Саботаж УВО.* Харків: Фоліо, 2022. С. 3–16.
10. Руснак І. У пошуках «твердої землі». *Самчук У. На твердій землі.* Харків: Фоліо, 2022. С. 3–12.