

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь — магістр

на тему:

**«ОБРАЗИ Й МОТИВИ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА БАЛКАНСЬКІЙ
СУЧАСНІЙ ПРОЗІ»**

Виконав: студент 2-го року навчання

Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);

освітньої програми: *Теорія,
історія літератури та
компаративістика*

Рудійко Ілля Олександрович

Керівник: Семків Р.А.

доцент, кандидат філологічних наук

Рецензент _____

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2024 р.

Київ – 2024

Зміст

Вступ.....	2
Розділ I. Культурний матеріалізм: теорія та практика.....	5
1.1. Витоки й зародження культурного матеріалізму.....	5
1.2. Основні засади культурного матеріалізму.....	8
1.3. Культурний матеріалізм та новий історизм.....	13
1.4. Методологічні стратегії культурного матеріалізму.....	16
Висновки до розділу I.....	23
Розділ II. Балканська та українська проза в контексті війни.....	25
2.1. Війна та література: жанровий вимір.....	25
2.2. Сучасна проза балканських літератур у контексті війни.....	31
2.3. Сучасна українська проза в контексті війни.....	35
2.4. Балканська проза в українському воєнному контексті.....	41
Висновки до розділу II.....	46
Розділ III. Подібності та відмінності образів війни в сучасних українській та балканських літературах.....	48
3.1. Жінка як об'єкт і суб'єкт.....	48
3.2. Націоналізм, мова та конструювання ідентичності.....	59
3.3. Пошук батька і пошук батьківства як пошук ідентичності.....	68
3.4. Мотив музики й образ собаки.....	75
Висновки до розділу III.....	82
Висновки.....	84
Список використаних джерел.....	93

Російсько-українська війна актуалізувала дискусії щодо літератури війни в українському контексті. Одним із виявів таких дискусій став пошук схожих воєнних досвідів у літературах інших країн та їх порівняння з українським еквівалентом. Найкраще для цього надаються твори сучасних балканських літератур, які часто фіксують та рефлексують досвід Югославських війн 1991–2001 років, адже з позиції України географічна та хронологічна дистанція до цих подій є найменшою з-поміж інших воєн, а отже — доступнішою для порівняння та осмислення.

Таким чином з 2014 року в українському літературному процесі активно з'являються переклади балканських літератур, зокрема таких авторів як Горан Войнович, Міленко Єргович, Фарук Шехич та багато інших. Також протягом останніх 10 років балканська тема з'являлася і в текстах українських письменників, зокрема Катерини Калитко, Андрія Любки, Ігоря Перенесієнка тощо. Окремо варто зазначити численні перекладні видання Славенки Дракуліч, у яких авторка міркує про комуністичну й посткомуністичну реальність Східної Європи, а також про досвід війни в цьому регіоні. Такий спектр тем упродовж довгого часу значною мірою резонував українській читацькій аудиторії, що зумовило часті запрошення Славенки Дракуліч на українські літературні заходи та події і, як наслідок, ще більшу популяризацію балканської теми в українському контексті.

Утім, порівняння балканського та українського воєнних досвідів досить швидко набуло форми їх ототожнення, що було зумовлено доступністю проведення паралелей між цими подіями, зокрема за посередництва літературних текстів. Як наслідок, прирівнювання російсько-української війни до Югославських війн стало популярною темою серед літературних критиків, книжкових оглядачів і різних медіа. Апогеем цього явища стала поява книги Славенки Дракуліч «Війна всюди однакова» (2022), де авторка порівнює різні воєнні досвіди. Бурхлива реакція української читацької аудиторії на цей пасаж, а також дискусія, що виникла на цьому ґрунті після участі Славенки Дракуліч у літературному фестивалі «BookForum» 2023 року, дали імпульс активному й

критичному перепрочитанню текстів як цієї авторки, так і інших балканських письменників.

У зв'язку з цим корисною є практика культурного матеріалізму як одного з наймолодших літературознавчих підходів, що виник наприкінці ХХ століття й донині зберігає свій потенціал. Культурний матеріалізм є перспективною теорією та ефективною інтерпретаційною методологічною стратегією, оскільки він інкорпорує універсальність щодо предмету дослідження та міждисциплінарність у своїх підходах. Окрім того, ця теорія передбачає врахування в дослідженні різних форм актуалізації тексту, таких як перевидання, переклади, екранізації тощо. Усе це робить культурний матеріалізм найбільш придатним підходом для визначення точок відповідностей і невідповідностей українського та балканських воєнних досвідів, втілених у літературних текстах, чому і присвячено цю роботу.

Актуальність роботи полягає в аналізі образів та мотивів війни (а саме — образу жінки, батька, мистецтва, собаки й мотивів пошуку батька, фрагментації й відновлення пам'яті) у сучасних літературах Словенії, Хорватії, Боснії і Герцеговини (країн, що найпершими постраждали від агресії під час Югославський війн), а також у сучасній українській літературі, де зазначені образи зазнають модифікацій. Аналіз цих образів та мотивів і їх порівняння здійснено крізь призму культурного матеріалізму, що також визначає актуальність дослідження.

Актуальність роботи також зумовлена **станом вивчення зазначеної теми** в українському літературознавчому дискурсі, що визначається невеликою кількістю досліджень балканської літератури в українському контексті або її компаративний аналіз у зв'язку з українською літературою. Серед них варто виокремити дослідження Алли Татаренко, Ганни Улюри та Ольги Антонової, чії праці були опрацьовані в цій роботі.

Мета роботи — проаналізувати зазначені образи у вибраних творах, а саме в романах Софії Андрухович «Амадока» (2020), Горана Войновича «Югославія, моя батьківщина» (2012), Тамари Горіха Зерня «Доця» (2019), Славенки Дракуліч «Ніби мене нема(є)» (1999), Сергія Жадана «Інтернат» (2017), Віталія

Запеки «Цуцик» (2019), Павао Павличича «Диксиленд» (1995), Фарука Шехича «Книга про Уну» (2011).

Для досягнення поставленої мети в роботі було виконано такі **завдання**:

- 1) встановити основні засади культурного матеріалізму, його відмінності від нового історизму та набір його методологічних стратегій;
- 2) визначити вплив війни на літературу як на соціальний процес;
- 3) з'ясувати особливості цього впливу в балканському та українському контекстах;
- 4) дослідити вплив сучасної балканської воєнної прози на український літературний процес;
- 5) проаналізувати та порівняти образ жінки, мотив фрагментації пам'яті, образ батька і мотив пошуку батька, а також образ мистецтва і образ собаки у вибраних творах балканських та української літератур.

Об'єктом дослідження є вибрані романи балканських та українських письменників.

Предметом дослідження є зазначені образи та мотиви в цих текстах.

При дослідженні було використано такі **методи**: метод компаративного аналізу, а також методи культурного матеріалізму, що включає феміністичну, постколоніальну, психоаналітичну критику, метод повільного читання, інтертекстуальний метод, культурно-історичний метод.

Методологічна база дослідження складається з праць чільних представників культурного матеріалізму, а саме Джонатана Доллімора та Алана Сінфілда.

Структура роботи: вступ, перший, другий і третій розділи, висновки, список використаних джерел.

I. Культурний матеріалізм: теорія та практика

1.1. Витоки й зародження культурного матеріалізму

Початок культурного матеріалізму як чітко окресленого теоретичного підходу в літературознавстві зазвичай пов'язують із 1985 роком, коли двоє надалі найвпливовіших представників цього методу — **Джонатан Доллімор та Алан Сінфілд** — випустили збірник статей «Політичний Шекспір. Есеї з культурного матеріалізму». Обрана для цього збірника тема цілком відповідає тогочасним англо-американським літературознавчим тенденціям «шекспірознавства»: зокрема, ще 1980 р. з'явилася книжка Стівена Грінблатта «Формування "я" в епоху Ренесансу: від Мора до Шекспіра», яку вважають початком нового історизму (хоча, як стверджує Пітер Баррі, «відповідні тенденції можна простежити уже в працях різних критиків 1970-х рр.») [6, с. 205]. Але «Політичний Шекспір» прикметний тим, що в підзаголовку й передмові до цього видання дослідники вперше використали назву «культурний матеріалізм» саме як термін на позначення нового підходу, а також дали його дефініцію. Утім, тут же укладачі зізналися, що цей термін не є їхнім винаходом, а натомість він «запозичений з його нещодавнього використання Реймондом Вільямсом; його практика виростає з еклектичного масиву робіт у повоєнній Британії, який у загальних рисах можна охарактеризувати як "культурний аналіз"» [58, с. 2; тут і надалі переклад з англійської наш — І.Р.].

Представники культурного матеріалізму часто посилаються на **Реймонда Вільямса** у теоретичних частинах власних досліджень, особливо на його книгу «Марксизм і література» (1977). Уже з цієї роботи стає очевидним тісний зв'язок поглядів Реймонда Вільямса (а відтак — культурного матеріалізму) і засад марксистської критики, адже у своїй книзі він стверджує неприпустимість сепарування літератури від інших соціальних процесів [58, с. 4]. Таким чином література постає як один із чинників, що формують історичний контекст, але вона водночас залежна від цього контексту й піддається його впливу. Отже, будь-який аналіз літератури неминуче охопить і аналіз інших соціальних процесів.

Проте найважливішим досягненням Реймонда Вільямса з точки зору культурного матеріалізму «є розуміння культури як конфлікту, сфери ідеологічної боротьби, де домінантні, залишкові елементи й елементи, що

виникають, або опозиційні елементи, перебувають у постійному русі та протистоянні» [24, с. 104]. Саме ця тріада елементів є основоположною для позиції культурного матеріалізму щодо ідеології: її застосовує зокрема Джонатан Доллімор у своїй роботі «Радикальна трагедія. Релігія, ідеологія та влада в драмах Шекспіра та його сучасників» (1984) для інтерпретації драматургії елізаветинської епохи [52, с. 7].

Якщо з поняттям «домінантні елементи культурної системи» не виникає термінологічних складнощів, то «залишкові елементи» та «елементи, що виникають» є нововведенням Реймонда Вільямса. Щодо перших, то йдеться про елементи, що «сформувалися в минулому, але все ще є активними в культурному процесі, не тільки, а часто й зовсім не як елемент минулого, а як ефективний елемент сьогодення» [64, с. 122]. Натомість термін «елементи, які виникають» передбачає, що «постійно створюються нові сенси та цінності, нові практики, нові зв'язки та види зв'язків» [64, с. 123]. Концепція Реймонда Вільямса побудована на переконанні, що ці елементи динамічно взаємодіють між собою, таким чином створюючи мінливу, а не статичну систему культурних процесів.

Так, наприклад, «елементи, які виникають» опиняються в опозиції до «залишкових елементів», і їхня конфронтація, з одного боку, нівелює частину «залишкових елементів», а частину «елементів, які виникають» нормалізує та вводить в активну сферу культурних процесів [64, с.125-126]. А проте така взаємозаміна елементів, їхня міграція з одного статусу в інший не призводить до колапсу всієї системи культури чи влади, а лише наснажує її, запускаючи новий цикл.

Очевидно, що така концепція відношення домінантного і опозиційного почасти перегукується з постулатами **Мішеля Фуко**, чії роботи здійснили вагомий вплив на розвиток нового історизму та культурного матеріалізму. Особливо важливою в цьому контексті є його робота «Наглядати й карати. Народження в'язниці» (1975), де дослідник виклав свою ідею «паноптичної держави» — інституту, що реалізує свою владу не через безпосереднє фізичне насилля або страх, а через «дискурсивні практики», себто формуючи й контролюючи всі дискурси, зокрема й маргінальні, опозиційні [6, с. 209]. Тобто

ідеться про владу, «що підтримує сама себе завдяки власному механізмові» [47, с. 243], а цей механізм, зі свого боку, передбачає, що «замість однаково хилити геть усіх, хто їй підпорядкований, вона [влада — І.Р.] поділяє, аналізує, диференціює, запроваджує методи розкладу, аж поки отримує потрібні та достатні одиниці» — навіть ті одиниці, які є антагоністичними щодо влади [47, с. 233]. Така влада усвідомлює, що вона є неможливою без опозиції, тож вона сама долучається до її витворення і контролю заради власного стабільного існування. Тобто концепція влади Мішеля Фуко заздалегідь передбачає виникнення опозиційних елементів («елементів, що виникають» за Реймондом Вільямсом) і їхню конфронтацію з домінантними, центральними елементами.

Ця схема дихотомії, де центральне й опозиційне є взаємозалежними, зберігається і в культурному матеріалізмі. Нею зокрема послуговується Джонатан Доллімор у своїй книзі «Сексуальне дисидентство. Від Августина до Вайлда, від Фрейда до Фуко» (1991). Тут дослідник аналізує бінарні пари за принципом відношення «центральне-маргіналізоване» (пуританин-збоченець, гомосексуал-гомофоб абощо) і прослідковує зміну цих відношень. Утім, спостереження Джонатана Доллімора базується на тому, що в цій бінарній схемі раніше маргіналізовані елементи («елементи, що виникають») міняються місцями з раніше прийнятними («залишковими») елементами: якщо раніше маргіналами були гомосексуали, то тепер ними є гомофоби. Утім, при такій інверсії однаково зберігається сама природа бінарної опозиції, яка лишається незмінною [24, с. 105].

В українському літературному контексті таку концепцію відношення домінантного і маргінального щонайліпше ілюструють поетикальні зміни футуризму. Коли Михайль Семенко пише передмови до своїх поетичних збірок «Дерзання» (1914) й «Кверофутурізм» (1914), у яких він символічно палить Шевченків «Кобзар» і пише нарочито незвичні для тогочасної літератури тексти, то цим самим український футуризм акцентує на «на радикальному запереченні попередніх художніх стилів» [7, с. 23], що з 1921 року набуває форми «деконструкції» та «ліквідації мистецтва» [19, с. 228], — в термінах Реймонда Вільямса це можна окреслити як конфронтацію «елементів, що виникають» і

«залишкових елементів». Утім, футуристи так само були свідомі щодо того, що їхній напрям, «стаючи дискурсом, усвідомлюється згодом як *природний, звичний* — в обивательському значенні цього слова, і саме тому перетворюється на історію, архів» [7, с. 35] — тобто унормовується, входить в активну сферу культурного процесу, стає частиною її «домінантних елементів», що було неприйнятно для настільки новаторського напрямку. А тому футуристи вже 1925 року зазначали, що мислять свій напрям «завершальною стадією тривалого розвитку» культури [19, с. 225] — інакше кажучи, футуристи передбачали нову маргіналізацію свого напрямку, його перехід у статус «залишкових елементів» культурного процесу та поступове зникнення в системі координат культури.

Цей динамічний рух елементів з периферії в центр і назад демонструє принцип постійної мінливості культури, на якому базуються погляди культурного матеріалізму. Окрім того, цей ілюстративний приклад демонструє ще й те, що об'єктом дослідження культурного матеріалізму може бути не лише література Ренесансу й драматургія Шекспіра, а значно ширший спектр культурних явищ.

1.2. Основні засади культурного матеріалізму

Концепцію культурного матеріалізму найповніше (і водночас найлаконічніше) розкриває передмова до видання «Політичний Шекспір» (1985), яку написали Джонатан Доллімор і Алан Сінфілд. У цьому тексті дослідники розкривають ті значення, які вкладають у слова «культура» й «матеріалізм» у назві свого підходу. Щодо «культури» дослідники оперують двома термінами — аналітичним і оцінним. Аналітичне розуміння передбачає опис «повної системи сигніфікацій, за допомогою яких суспільство або його частина розуміє себе та свої зв'язки зі світом» [58, с. VIII]. Натомість оцінне розуміння пов'язане з поняттям «високої культури» як сукупності «вищих цінностей і тонкої чутливості, обидва з яких проявляються через позитивне і всебічне залучення до "хорошої" літератури, мистецтва, музики тощо» [58, с. VIII]. Джонатан Доллімор і Алан Сінфілд зазначають, що культурний матеріалізм спирається саме на

аналітичну дефініцію поняття «культура», а тому цей підхід не обмежується розглядом лише «високої культури», а передбачає також «дослідження культур підпорядкованих і маргіналізованих груп, таких як школярі та скінхеди, а також форм на кшталт телебачення, поп-музики та жанрової літератури» [58, с. VIII].

Натомість поняття «матеріалізму» стоїть тут в опозиції до «ідеалізму». Пітер Баррі, коментуючи цю тезу, як приклад гіпотетичної «ідеалістичної» позиції наводить переконання, що «висока культура — продукт вільної гри окремої талановитої свідомості» [6, с. 218]. А на протилежну думку представників культурного матеріалізму, хоч культура «не є простим відображенням економічної та політичної систем», вона все ж «не може бути незалежною від них» [58, с. VIII], а отже, ці системи також необхідно враховувати при дослідженні конкретного літературного твору.

Водночас культурний матеріалізм стверджує важливість історичного контексту не лише в аспекті відтворення того середовища, в якому постав конкретний текст, — важить також історичний контекст подальших епох, в яких цей текст був присутній, адже «текст весь час реконструюється, переоцінюється, перенаправляється різними інституціями в певних контекстах» [58, с. VIII], і це значною мірою впливає на оцінку твору та його статус, які зрештою можуть закріпитися у свідомості наступних поколінь реципієнтів. Тому для представників культурного матеріалізму важливим є «не тільки час створення, а й історичне буття твору» [24, с. 104], тобто вони розглядають кілька історичних контекстів, включно з тим, у якому безпосередньо перебувають самі (у момент здійснення дослідження) і в якому досліджуваний ними текст актуалізується певними засобами: його екранізують, перевидають, перекладають, він стає прототекстом щодо інших текстів тощо. Оскільки «жодна культурна практика не є можливою без певного політичного значення» і оскільки вони «залежать від культурного поля, в якому вони знаходяться» [58, с. VIII], ці види актуалізації (як і будь-які інші за попередніх історичних контекстів) також зумовлюються зокрема політичним і соціальним устроєм суспільства, а тому представники культурного матеріалізму фіксують та аналізують відповідні прояви культури.

Така політична заангажованість культурного матеріалізму присутня і в спробі Джонатана Доллімора та Алана Сінфілда окреслити чотири основоположні риси своєї теорії, які відрізняють її від інших. Сукупність цих рис дослідники визначають як комбінацію «історичного контексту, теоретичного методу, політичних вподобань і текстуального аналізу» [58, с. VII].

Перший пункт — **історичний контекст** — полягає в послабленні «трансцендентного значення, яке традиційно надавали літературним текстам» [58, с. VII]. Пітер Баррі, пояснюючи цю цитату, пропонує замінити слово «трансцендентний» на «безсмертний», адже згадана інтенція культурного матеріалізму передбачає «приземлення» певного літературного твору, відхід від його традиційного статусу-кво, при якому геніальність є непорушною константою і причиною постійного й незмінного фокусу дослідників, що лишає в тіні інші, на перший погляд незначні та маловажливі його аспекти та елементи [21 с. 217]. Саме ці аспекти та елементи і прагнуть оприаявити й дослідити представники культурного матеріалізму, адже, згідно з їхньою концепцією, панорамну картину культури утворює дихотомія владного, центрального і субординованого, маргіналізованого: отже, без врахування другого неможливо повноцінно дослідити перше і навпаки.

Другий елемент концепції культурного матеріалізму Джонатан Доллімор та Алан Сінфілд визначають як **теоретичний метод**, який «відокремлює текст від іманентної критики, що лише прагне відтворити його власними термінами» [58, с. VII]. Тут можна відчитати імпліцитну критику нового історизму, який, на думку представників культурного матеріалізму, навмисно аполітизує себе, розгортаючи свої праці в «історичному вакуумі»: у той час, як культурний матеріалізм досліджує зв'язок літератури з реальним життям і вплив текстів на нього, новоісторики концентруються на «словах-на-сторінці» [6, с. 220-221; 39, с. 106]. Вичерпний коментар з цього приводу дав Алан Сінфілд у своїй праці «Розломи. Культурний матеріалізм і політика дисидентського читання» (1992). Тут дослідник стверджує, що новоісторики «справді вірять у літературні дослідження, тоді як представників культурного матеріалізму турбує питання, для чого це все»; окрім того, за твердженням Алана Сінфілда, культурний

матеріалізм, досліджуючи дисидентську політику, робить це «як у текстах, так і в їхніх культурних ролях» [59, с. 8, 9-10].

З іншого боку, такий акцент культурного матеріалізму на «теоретичному методі» є своєрідним закидом щодо тих літературознавчих теорій, які володіють недостатнім ступенем текстоцентричності. Таким, наприклад, є психоаналіз версії Зигмунда Фрейда і Жака Лакана. Перший, розробляючи власну теорію снів і психоаналізу, досліджує повість Вільгельма Єнсена «Градів» у своїй роботі «Марення і сни в "Градіві" Єнсена» (1907). Утім, дослідника тут цікавить не стільки сам твір і його сюжет, скільки «спосіб, у який оповідачі використовують сни» [54, с. 113], адже це слугує для Фрейда зручним прикладом того, як працює підсвідоме і в реальному житті. Жак Лакан у своїх семінарах також звертається до літератури: свою теорію «інтерсуб'єктивної тріади» він демонструє на прикладі оповідання Едгара Алана По «Викрадений лист» [56].

В обох випадках дослідники використовують літературний твір лише як інструмент для легітимації власної теорії, тим самим припасовуючи текст до неї, або, як висловилися Джонатан Доллімор і Алан Сінфілд, відтворюючи цей текст термінами своєї теорії. Натомість представники культурного матеріалізму, хоч і екстраполюють власний фокус з одного тексту на контекст, що його оточує, все ж зберігають акцент саме на літературному творі, який вони розглядають. Таким чином культурні матеріалісти не відходять від літературних студій, і «навіть досліджуючи соціальне становище сексуальних меншин, залучаючи широкий філософський, психоаналітичний, соціологічний матеріал, Дж. Доллімор все одно базує своє дослідження на конкретних текстах Жида, Вайлда, Жене, Ортона та ін.» [24, с. 107]. З цієї причини Пітер Баррі щодо культурного матеріалізму і нового історизму пропонує замінити термін «контекст» на «співтекст» [6, с. 207], адже і літературний твір, і інші тексти, що використовуються в роботах цих дослідників, є «самоцінними об'єктами аналізу», між якими існує паритет [6, с. 207]. Окрім цього, наголос на теоретичному методі, як стверджує Пітер Баррі, «символізує розрив з ліберальним гуманізмом і засвоєння уроків структуралізму, постструктуралізму та інших підходів, які виникли в 1970-х рр. і пізніше» [21 с. 217-218].

Схожу конотацію має й акцент на третій рисі культурного матеріалізму — **політичних вподобаннях**, оскільки для представників зазначеного підходу це виражається у застосуванні ідеологічних літературознавчих підходів, як-от марксистської та феміністичної критики. Те, як Джонатан Доллімор і Алан Сінфілд визначають роль цих підходів, перегукується і з їхньою дефініцією «політичного контексту», що також лежить в основі культурного матеріалізму: «соціалістичний і феміністичний ухили протистоять консервативним категоріям, котрі досі піддавалися найбільшій критиці» [58, с. VII].

І нарешті четверта риса — **текстуальний аналіз** — передбачає «критику традиційних підходів там, де вони не можуть бути проігноровані» [58, с. VII]. Тут знову виразно оприявнюються і політична заангажованість зазначеного методу, і його опозиційність щодо інших теоретичних підходів у літературознавстві, які, на думку прибічників культурного матеріалізму, вже не є релевантними, оскільки вони не орієнтовані на динамічні зміни в самому суспільстві, що створюють для дослідників певний контекст, котрий впливає на їхні роботи. Тому-то, як стверджують Джонатан Доллімор і Алан Сінфілд, «культурний матеріалізм не претендує на політичну нейтральність» і зокрема «висловлює своє схвалення щодо трансформації соціального порядку, який експлуатує людей на ґрунті раси, гендеру і класу» [58, с. VIII].

1.3. Культурний матеріалізм та новий історизм

Хоч протистояння культурного матеріалізму та нового історизму є чи не «найзапеклішою культурною війною англо-американських студій» [24, с. 106], їх усе ж часто ототожнюють і називають двома національним версіями (британською і американською відповідно) одного й того самого підходу [6, с. 220]. Це зумовлено наявністю у двох цих методах певних спільних знаменників. Передусім ідеться про апелювання до позицій **фукіанства**, що є важливим і для культурного матеріалізму, і для нового історизму. Відповідно, обидві теорії так чи інакше оперують поняттям влади та репрезентують культурний процес як

систему з чітко вираженими центром (домінантними елементами) і периферією, маргінесами (опозиційними елементами).

Утім, тут прихована і принципова відмінність двох теорій. Джонатан Доллімор та Алан Сінфілд, порівнюючи новий історизм та культурний матеріалізм у своїй передмові до «Політичного Шекспіра», зазначають, що «найбільша відмінність у культурологічному аналізі пролягає між тими, хто зосереджується на культурі як творенні історії, і тими, хто зосереджується на невибраних умовах, які обмежують і формують цей процес творіння. Перші значною мірою покладаються на людську волю та мають тенденцію надавати перевагу людському досвіду; другі ж зосереджуються на формальній владі соціальних та ідеологічних структур, які передують досвіду і в певному сенсі визначають його» [58, с. 3]. Інакше кажучи, представники нового історизму, «слідом за Фуко, розглядають кожну епоху як замкнену монадичну систему» [24, с. 106] — тобто таку систему відношення центрального й опозиційного, яка є постійною та незмінною завдяки постійності та незмінності своїх функціональних соціальних структур; таку систему, двома єдиними шляхами розвитку якої є або її подальше тривання, або тотальний колапс.

Цю думку далі розкриває Джонатан Доллімор. Він стверджує, що погляд представників культурного матеріалізму концентрується не стільки на історії, скільки на соціальних процесах. Натомість новий історизм просто фіксує соціальний порядок у певному історичному контексті як непорушну систему домінантного і підпорядкованого [58, с. 5-6]. Пізніше Джонатан Доллімор продовжить цю думку у «Радикальній трагедії»: на його переконання, концепція Реймонда Вільямса, на яку спираються представники культурного матеріалізму, «уникає поширеної в літературознавстві наївної помилки, що полягає в описі зародження певного руху в термінах його поступового історичного розвитку, тобто в пильному пошуку цього розвитку ще в його зародженні і в його зчитуванні як такого, що вже містився ("був закодований") там, ігноруючи при тому сучасні щодо цього зародження елементи, які діяли проти нього чи навіть суперечили йому» [52, с. 7].

Тобто, на відміну від нового історизму, культурний матеріалізм розглядає певний історичний контекст як динамічний процес боротьби різних культурних елементів, у результаті якої маргінальне може стати на місце домінантного. Натомість новий історизм розглядає маргінальні елементи як такі, що вже інтегровані в культурну систему саме в якості маргінальних і які приречені лишатися в цій позиції аж до колапсу всієї системи. Пітер Баррі формулює цю відмінність як політичний оптимізм культурного матеріалізму (надія на зміни) і політичний песимізм нового історизму (зміни не передбачені системою) [6, 220].

Така відмінність зумовлена зокрема працями тих дослідників, до яких апелюють представники культурного матеріалізму та нового історизму. Якщо перші звертаються до марксистської критики Реймонда Вільямса і його розуміння культури як сфери ідеологічної боротьби та простору перманентного конфлікту домінантних і опозиційних елементів, то другі взоруються на **культурну антропологію Кліффорда Гірца** [24, с. 106]. Концепція ідеології цього дослідника полягає в тому, що він розглядає її як своєрідну культурну систему. У своєму есеї «Ідеологія як культурна система» Кліффорд Гірц стверджує, що «суспільні науки поки що не змогли розвинути справді безоцінне [інакше кажучи, об'єктивне, незаангажоване — І.Р.] поняття ідеології; коріння цієї невдачі — не стільки у методологічній розпущеності, скільки в теоретичній незграбності; ця незграбність виявляється передусім при підході до ідеології як до самостійної сутності — тобто як до впорядкованої системи культурних символів; коли ж ми вивчаємо її соціальні та психологічні контексти, ми приймаємо набагато тонший аналітичний інструментарій» [11, с. 230].

Подібний акцент на необхідності врахування контексту при дослідженні культури релевантний і щодо нового історизму, і щодо культурного матеріалізму. Утім, Кліффорд Гірц наголошує на двох принципово відмінних підходах дослідження контекстуальності — на теорії інтересу й теорії напружень. Перша передбачає розгляд ідеології на тлі постійного процесу боротьби різних елементів за позицію домінантних (інакше кажучи, боротьби за владу). Саме ця теорія пасує тезам культурного матеріалізму, і саме її Кліффорд Гірц піддає критиці [11, с. 236-237]. Натомість він схиляється до теорії

напружень, яка однозначно стверджує «хронічну розбалансованість суспільства» і неможливість вибудувати такий устрій, який остаточно вирішив би суспільні антиномії [11, с. 239].

Такий погляд переймають представники нового історизму, і він перегукується із постулатами Мішеля Фуко про історичний контекст як про сталу систему, в саму природу якої запрограмовані протилежні елементи — домінантні й опозиційні. Натомість культурний матеріалізм фокусується на цій тезі Мішеля Фуко лише почасти і більше схиляється до позиції, при якій дихотомійна система відношень домінантних і опозиційних елементів все ж може зазнати змін. Така концепція передбачає навіть взаємозаміну полюсів цієї дихотомії, адже це не руйнує саму систему влади — а влада, за Мішелем Фуко, є не інституцією, котра може змінитися з плином часом і соціальним прогресом, а постійною функцією, яка реалізується за одним алгоритмом незалежно від того, хто саме її реалізовує [46]. Тобто носії влади можуть динамічно змінюватися: те, що раніше було витіснене на культурні маргінеси, здатне зайняти домінантну позицію.

Та все ж спільним для культурного матеріалізму та нового історизму лишається об'єкт їхніх досліджень, що переважно окреслений творчістю Шекспіра. Обидві теорії мають інтенцію виступати проти консервативних інтерпретацій Шекспіра, застосовуючи натомість сучасні методологічні стратегії, як-от феміністична критика, постструктуралізм тощо, а також долучаючи до аналізу контекст самих п'єс [6, с. 205, 218]. Утім, як було зазначено вище, новий історизм і культурний матеріалізм оперують різними поняттями «контексту». Якщо для першого важать тільки ті писемні документи, що безпосередньо були сучасниками Шекспірових драм і за допомогою яких можна відтворити контекст саме тієї епохи (принаймні текстуальної), то для другого важливим також є дослідження форм (ре)актуалізації цих драм на різних історичних відрізках, включно із сучасним [6, с. 221]. Інакше кажучи, новоістористи концентруються на закритій дихотомійній культурній системі однієї епохи, у той час як представники культурного матеріалізму звертають

увагу на «історичне буття твору», «рух тексту в історії аж до сьогодення» [24, с. 104, с. 106].

1.4. Методологічні стратегії культурного матеріалізму

Оскільки культурний матеріалізм є відносно молодим інтерпретаційним підходом, його представники у своєму методологічному інструментарії акумулюють досягнення літературознавчої та критичної теоретичної думки всього ХХ століття. Джонатан Доллімор зазначає, що «одним із найважливіших досягнень "теорії" в англomовних дослідженнях стало те, що з'явилася можливість для справді міждисциплінарного підходу до [...] предмета» [58, с. 2]. Тому в передмові до «Політичного Шекспіра» (яку можна вважати своєрідним програмним маніфестом культурного матеріалізму) Джонатан Доллімор та Алан Сінфілд окреслюють сферу своїх наукових інтересів «новими і викличними дискурсами марксизму, фемінізму, структуралізму, психоаналізу та постструктуралізму» [58, с. VII]. Згодом Алан Сінфілд у своїй роботі «Розломи» конкретизував предмет дослідження культурного матеріалізму, визначивши його як «сферу дисидентської політики щодо класу, раси, статі та гендеру як у текстах, так і в їхніх ролях у культурах» [59, с. 9-10].

Попри таку еkleктику теоретичних інтенцій, помітним є спільний знаменник шукань культурного матеріалізму: це **образ Іншого** в різних своїх варіаціях та мотив його маргіналізації чи навпаки нормалізації в культурній системі, сформованій та зафіксованій літературним текстом. Таким чином конкретні літературознавчі підходи для представників культурного матеріалізму є радше зручними ракурсами, з яких вони розглядають Іншого в термінах фукіанської системи влади, модифікованої Реймондом Вільямсом; тобто Інший є «елементом, який виникає», і він стоїть в опозиції до Своїх — «залишкових елементів». Культурний матеріалізм намагається віднайти той кризовий момент, коли полюси цієї дихотомії перевертаються, а відтак «елемент, який виникає» стає на місце «домінантного елементу» й витісняє «залишковий елемент» або навпаки.

Утім, варто визнати, культурний матеріалізм не сліпо використовує підходи інших теорій як готові інтерпретаційні патерни, а натомість піддає їх критичній ревізії, оприявнюючи таким чином їхні контроверсійні аспекти. Найяскравіше це виражається в тому, як культурний матеріалізм апелює до **феміністичної критики**. Показовою в цьому контексті є антологія шекспірознавчих статей «Жіноча частина» (1980). Уже передмова до цього видання, написана Керолін Рут Свіфт Ленц, Гейл Грін та Керол Томас Нілі, засвідчує виразний зв'язок авторів антології із постулатами культурного матеріалізму: зокрема автори стоять на засадах контекстуальності, застосовують «різні критичні традиції та використовують різні критичні підходи» [61, с. 5, 7-8].

Але так само автори визнають часткову проблемність свого методу. Наприклад, вони зазначають, що «дати дефініцію феміністичної критики так само важко, як дати дефініцію фемінізму як такому», адже «феміністична критика — це більше про перспективу, аніж про предмет [дослідження — І.Р.] чи про гендер». Натомість вони визначають мету такої критики — приділити гостру увагу «жіночій частині» в літературі. З цього витікає чи не найголовніша теза всієї антології: «найвизначніші митці [на кшталт Шекспіра, про якого йдеться у виданні — І.Р.] не обов'язково дублюють у своїй творчості ортодоксальні догми своєї культури; вони можуть використовувати їх, щоб створити характер або посилити конфлікт; вони можуть боротися з ними, критикувати або екстраполювати їх». А відтак задача феміністичної критики полягає зокрема у тому, щоб звільнити літературні образи та мотиви (зокрема жіночих персонажів) від стереотипізації, яку на них накладає почасти автор, а почасти — патріархальна літературна традиція їх прочитання [61, с. 3-4].

Натомість Алан Сінфілд у «Розломах» зазначає, що в новій критичній традиції шекспірознавства існує два феміністичні підходи: один, репрезентований Кетлін Макласкі, базується на переконанні, що у текстах Шекспіра (хоча це міркування можна екстраполювати на значно ширше коло літератури) образи сконструйовані чоловічою патріархальною свідомістю, а відтак декларує потребу їх перепрочитання та переоцінки як узагальненого

соціального конструкту; а другий, репрезентований авторками «Жіночої частини», відмовляється від такої позиції і натомість стверджує індивідуальну комплексність образів у текстах, на які вже пост-фактум накладають стереотипні моделі, тож він визначає як завдання критики деконструкцію саме цих нав'язаних інтерпретацій і віднайдення індивідуальної структури цих образів [59, с. 36].

Алан Сінфілд пропонує концепцію, яка віднаходить консенсус між двома підходами. Він визнає важливість розгляду жіночих образів як комплексних індивідуальностей, але водночас стверджує важливість розгляду цих образів як групи, що об'єднується на підставі свого самоусвідомлення, оскільки «політична свідомість виникає не з есенційної, індивідуальної самосвідомості класу, раси, нації, гендеру чи сексуальної орієнтації, а від залученості в середовищі, субкультурі», — утім, таке залучення залежить передусім від самоусвідомлення одиничної індивідуальності і починається саме з нього [59, с. 37].

Таким чином феміністичний вимір культурного матеріалізму концентрується на тих образах і мотивах літературного тексту, які лежать у сфері інтересів феміністичної критики і в яких втілюється процес маргіналізації або нормалізації Інших (у цьому випадку — жінок) та їхнього досвіду. Тобто культурний матеріалізм у цьому аспекті досліджує літературні вираження самоусвідомлення жінки, віднайдення її самоідентифікації (самості), деконструкції нав'язаних патріархальних моделей.

Представники культурного матеріалізму віднаходять контрверсійність і в **постколоніальній критиці**. Так, Джонатан Доллімор звертає увагу на «радикальну неоднозначність колоніального стереотипу і нестабільність опозиції цивілізованого/дикого, яка є центральною для колоніального проєкту». З одного боку, дослідник стверджує потребу враховувати штучне створення образу Іншого (дикого, маргінального, колонізованого) та його впровадження в колоніальній свідомості, а з іншого, він акцентує на тому, що це створення Іншості в літературному тексті може бути енантіосемічним, тобто поєднувати в собі протилежні інтенції [58, с. 14].

Тут Джонатан Доллімор посилається на есей Пола Брауна зі збірки «Політичний Шекспір» — «"Цю темну річ я визнаю своєю": "Буря" і дискурс колоніалізму», у якому дослідник аналізує Шекспірову п'єсу через дискурс колоніалізму. Він стверджує, що наратив, у якому Просперо здобуває втрачену владу в метрополії (домінантний елемент) через силу колонізованого і відчуженого простору острова (маргінальний елемент), є по суті колонізаторським дискурсом; утім, цей наратив втілюється у своїй парадоксальній природі: можливість опору Іншого (у цьому випадку — маргіналізованого Просперо; Просперо, який був відкинутий на периферію) з'являється лиш тоді, коли уособлення цивілізованого, домінантного центру (у цьому випадку — Просперо, який прагне повернути владу), за твердженням Пола Брауна, «прагне нав'язати свою загарбницьку силу» [58, с. 59]. Інакше кажучи, суб'єктність і дієвість Іншого є можливими лише тоді, коли діє антагоністична щодо нього сила метрополії; саме момент їхньої конфронтації матеріалізує і домінантні елементи, і «елементи, які виникають».

Цей аналіз дозволяє Полу Брауну сформулювати власний погляд на «Бурю» Шекспіра, який, зрештою, можна екстраполювати на весь постколоніальний аспект культурного матеріалізму. Дослідник стверджує, що ця п'єса — «радикально амбівалентний текст, який є прикладом не якогось *позачасового* протиріччя, яке інтегроване в дискурс і за допомогою якого він невблаганно підриває чи деконструює свої "офіційні" заяви, а моменту *історичної* кризи» [58, с. 48]. Цей момент характеризується зіткненням двох протилежно спрямованих інтенцій Свого та Іншого та інверсією цих полярних позицій: коли Свій стає Іншим і навпаки. Крізь оптику Пола Брауна «Буря» Шекспіра постає саме такою — Просперо-Свій стає Просперо-Іншим, коли його виганяють на острів і коли він освоює силу колонізованого простору, а згодом Просперо-Інший знову стає Просперо-Своїм, коли конвертує здобуту силу для ствердження своєї влади в метрополії. Цей динамічний рух різними вимірами ідентичності та кризовий момент зміни цієї ідентичності (скидання нав'язаної метрополією моделі або навпаки її драматичне прийняття) становлять головний постколоніальний інтерес культурного матеріалізму.

Прикметно, що у своєму есеї Пол Браун обережно застосовує ще одну проблемну з точки зору культурного матеріалізму методологію — **психоаналіз**. Дослідник інтегрує вчення Зигмунда Фрейда у свій аналіз постколоніального дискурсу, розглядаючи як потужну метафору сновидіння Просперо, яке «плавно і прийнятно репрезентує те, що насправді є протистоянням між прихованою мотивацією та цензурою» [58, с. 66]. У своїй примітці до цього пасажу Пол Браун навіть змушений захищати такий підхід: «Використання мною фрейдистських термінів не означає, що я підтримую його неісторичні, європоцентричні та сексистські моделі психічного розвитку. Проте матеріалістична критика, позбавлена таких концепцій як переміщення та конденсація, була б серйозно збідненою у своєму аналізі складних операцій колонізаторського дискурсу та апеляцій до суб'єктів його влади» [58, с. 71].

Тобто для представників культурного матеріалізму йдеться не стільки про застосування психоаналітичної критики, скільки про асиміляцію психоаналітичних концепцій для їх зручного використання в матеріалістичному аспекті. Джонатан Доллімор в одній зі своїх статей зазначає, що психоаналіз і матеріалізм — це «точки зору, які для більшості критиків залишаються непок'єднаними альтернативами», та водночас він визнає, що «найпереконливішою працею останнього десятиліття [цей текст Джонатана Доллімора датований 1994 р. — І.Р.] є книга Валері Трауб «Бажання і тривога. Циркуляції сексуальності в шекспірівській драмі» (1992), в якій якраз-таки застосовано психоаналітичну та матеріалістську критику [58, с. 142-143].

Це перегукується з інтенціями самого Джонатан Доллімора, який роком раніше опублікував свою працю «Сексуальне дисидентство». У ній дослідник — один з провідних представників культурного матеріалізму — присвячує теорії Зигмунда Фрейда цілу частину. Проблемність психоаналітичної позиції для культурного матеріалізму має два виміри. Перший полягає в тому, що матеріалізм, як і марксистська критика, сконцетрований на зовнішніх чинниках, котрі впливають на літературу (або принаймні вбачає паритет між літературою та іншими соціальними процесами, стверджуючи тим самим їхню взаємозалежність), натомість психоаналіз акцентує радше на внутрішніх

чинниках, які витікають з психоемоційного та психосексуального стану автора. Другий вимір полягає в тому, що культурний матеріалізм апелює до людської волі як до чинника змін соціальних процесів та дихотомії культурної системи, а психоаналіз стверджує наявність вже інтегрованого в людську природу несвідомого, яке здатне заздалегідь визначити алгоритм людських вчинків.

Утім, Джонатан Доллімор зазначає, що деякі концепції Зигмунда Фрейда перегукуються з постулатами культурного матеріалізму. Такою, наприклад, є фрейдівська категорія «перипетії інстинктів», що пов'язана з процесами сублімації та десублімації і передбачає перетворення інстинкту на свою протилежність. Джонатан Доллімор стверджує, що ця категорія визначає те, «як психічний і соціальний "порядок" вбачає загрозу та підтримку з боку крайніх психічних та соціальних змін, що їх він не може ні контролювати, ні визнати» [13, с. 250]. Фактично, ідеться про фундаментальну для культурного матеріалізму концепцію боротьби «елементів, які виникають» і «залишкових елементів». Це відбувається на тлі процесу, коли «сучасна цивілізація активно витворює те, що, на думку Фрейда, вона змушена згнічувати й сублімувати задля свого виживання» [13, с. 273]. Ця теза Зигмунда Фрейда, інтерпретована Джонатаном Доллімором, пасує фукіанській концепції влади, котра сама інтегрує в свою систему опозиційні елементи та витворює образ Іншого для власного функціонування та самоствердження.

Інакше кажучи, як і у випадку з феміністичною та постколоніальною критикою, культурний матеріалізм застосовує методологічний апарат психоаналізу лише в тих аспектах літератури, котрі стосуються образу Іншого та пов'язаних із ним мотивів. Це ж можна ствердити і щодо інших критичних підходів, які акумульовані в практиці культурного матеріалізму.

Висновки до розділу I

Теорія культурного матеріалізму, з'явившись наприкінці XX століття, стала однією із центральних і перспективних літературознавчих студій. У ній набуває нового звучання концепція влади Мішеля Фуко, яку модифікував Реймонд Вільямс у своїх роботах з марксистської критики. Ця концепція полягає в погляді на культуру як на сферу постійного протистояння домінантних та опозиційних елементів («елементів, які виникають» і «залишкових елементів» за термінологією Реймонда Вільямса), в результаті чого центральне й периферійне можуть взаємно обмінюватися своїми позиціями і, як наслідок, змінювати свій статус (центральне стає маргінальним і навпаки).

Основні засади культурного матеріалізму окреслили чільні представники цієї теорії — Джонатан Доллімор та Алан Сінфілд. У передмові до збірника статей «Політичний Шекспір» дослідники визначили критерії культурного матеріалізму: аналітичне сприйняття культури як всеохопного явища, ставлення до культури як до соціального процесу, а також історична контекстуальність аналізу, акцент на теоретичному методі структуралізму, постструктуралізму та

інших підходів XX століття, заангажованість політичними (ідеологічними) питаннями і текстуальний аналіз.

За методами і принципами інтерпретації літературного тексту культурний матеріалізм близький до нового історизму, але між ними існують суттєві відмінності. Перша з них полягає в різному трактуванні фукіанських ідей: новоістористи сприймають систему влади (дихотомію центрального й опозиційного) як таку, що сама програмує опозиційні елементи, створює їх та інтегрує в себе задля свого існування, і, на погляд новоістористів, ця система є незмінною аж до свого колапсу. Натомість представники культурного матеріалізму вбачають у цій системі динамічну дихотомію, в якій антиномії перебувають у постійній боротьбі за центральну позицію. Ця відмінність зумовлена зокрема тим, на яких дослідників взоруються прихильники обох теорій: якщо для культурного матеріалізму важить марксистська критика Реймонда Вільямса, то для нового історизму авторитетною є культурна антропология Кліффорда Гірца. Окрім того, новоістористи розглядають історичний контекст як закриту й непорушну систему і розглядають її в синхронічному зрізі, у той час як представники культурного матеріалізму намагаються відтворити історичне буття тексту в діяльності, залучаючи до цього нові актуалізації твору.

Методологічна стратегія культурного матеріалізму характеризується міждисциплінарним підходом, який включає зокрема феміністичну, постколоніальну та психоаналітичну критику. Утім, культурний матеріалізм використовує лише ті аспекти зазначених теорій, котрі стосуються образу Іншого та мотиву його маргіналізації чи нормалізації. Так, наприклад, феміністичний аспект культурного матеріалізму концентрується на самоідентифікації жінки та відкиданні нав'язаних патріархальних моделей. Натомість постколоніальний вимір представники культурного матеріалізму реалізують через дослідження кризового історичного моменту, коли Інший (колонізований) стає Своїм (центральним) або навпаки. Психоаналіз же корисний для культурного матеріалізму через можливість асимілювати психоаналітичні категорії у матеріалістському інструментарії, підсиливши тим

самим інтерпретаційний потенціал. Сукупність цих теоретичних оптик дозволяє представникам культурного матеріалізму виокремити в літературному тексті такі елементи, які раніше перебували поза полем зору дослідників як незначущі, або ж побачити вже відомі елементи тексту під несподіваним кутом зору, що дозволяє проаналізувати їхні нові аспекти.

II. Балканська та українська проза в контексті війни

2.1 Війна та література: жанровий вимір

Згідно з постулатами культурного матеріалізму, література є частиною соціальної та культурної системи суспільства — отже, вона нерозривно пов'язана з іншими соціальними та культурними процесами на певному історичному відрізку та перебуває з ними у взаємозалежних відношеннях [58, с. 4]. Війна, без сумніву, є одним з найвагоміших таких процесів. Охоплюючи всі сфери й аспекти діяльності суспільства, його частин та окремих індивідів, вона здійснює потужний вплив на літературний процес і, як наслідок, на літературні тексти.

При аналітичному розгляді зв'язків війни із літературою стають помітними два виміри впливу, і в контексті російсько-української війни вони набули чітких контурів. Перший вимір можна комплексно охарактеризувати як **зовнішній**, оскільки він проявляється у прямому впливі на учасників літературного процесу та їхню роботу: автори, видавці та інші причетні до літератури діячі долучаються до війська (Анатолій Дністровий, Павло Дерев'янка, Антон Мартинов, Олександр Михед, Єлизавета Жарікова та ін.) або проявляють себе як активні

волонтери (Сергій Жадан, Євген Лір, Андрій Любка та ін.), дехто з авторів зазнає поранень (Ігор Мітров, Станіслав Асєєв), дехто — гине (Володимир Вакуленко-К., Вікторія Амеліна, Максим Кривцов); внаслідок бойових дій зазнають пошкоджень чи непоправних руйнацій бібліотеки та друкарні, а ресурси, необхідні для друку книжок, стають дефіцитними; процес письма і практика читання опускаються в ієрархії суспільних пріоритетів, поступаючись місцем нагальним потребам виживання тощо. Усі зазначені явища впливають як на кількісні, так і на якісні показники літературних текстів, що з'являються під час війни.

Водночас зовнішній вплив війни корегує або й наново формує запит до літератури. Таким чином з'являються нові автори, що прагнуть осмислити свій досвід за допомогою тексту (Ярина Чорногуз, Артур Дронь); виникає читацький попит на класичну літературу (серії перевидань класики видавництв «Віхола», «Pabulum», «Vivat», «Прометей») і, як наслідок, з'являються нові спроби ревізії класики та нові версії літературного канону («Пригоди української літератури» (2023) Ростислава Семківа, «Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі» (2023) Олени Галети, «Українські митці про красне письменство. Від середньовіччя до модернізму» (2024) Ольги Петренко-Цеунової). Прикметно, що сформовані таким чином підходи до ієрархізації літератури, а також ракурси та оптики, за допомогою яких відбувається ревізія літературних процесів, екстраполюються на всю літературу, що актуалізується на сучасному відрізку історії. Інакше кажучи, спосіб вибудовування системи центральних творів літератури (який в сучасному українському контексті є прозоцентричним, про що свідчать вищезазначені серії класичних видань) зрештою накладається і на корпус сучасних текстів.

Натомість ефект **внутрішнього впливу** війни проявляється не в переосмисленні зовнішніх літературних ієрархій (чільні письменники, популярні видавництва, нові канони), а в зміні ієрархій самої природи літератури, в змінах її форми та змісту. Передусім це зумовлено інтеграцією теми війни, системи воєнних образів та мотивів у літературу, а також їхньою більшою концентрацією в літературних текстах. Утім, зміни відбуваються і на глибших рівнях, зокрема

вони зачіпають систему літературних жанрів. Таким чином під впливом війни деякі жанри модифікуються, інкорпорують у себе риси інших жанрів або ж навіть перебувають на межі різних родів літератури [32].

Такі процеси в українській літературі стосуються зокрема форми есею. З одного боку, можна відзначити випадки, коли цей нехудожній формат текстів-роздумів делегує свої функції художньому репортажу, що за часів російсько-української війни (а особливо — після повномасштабного вторгнення) став одним із найактивніших жанрів в Україні: так з'явилися книги «Сєверодонецьк. Репортажі з минулого» (2022) Світлани Ославської, «77 днів лютого» (2022) від медіа «Reporters», «Деокупація» (2023) Богдана Логвиненка тощо. Особливо яскраво перехід від есеїстичної форми до репортажної засвідчено в книзі Мирослава Лаюка «Бахмут» (2023), що поєднує дві частини, між якими, втім, проведено чітку композиційну та концептуальну диференціацію, — «Фіксацію» (репортажі) та «Коментування» (есеї) [29].

З іншого боку, помітними також є авторські інтенції окреслити свої наполовину художні, наполовину есеїстичні твори як своєрідні лексикографічні видання, що проявляється на рівні назви та композиції книг. Таким, наприклад, є «Словник війни» (2023), укладений Остапом Сливинським: книга вміщує короткі замальовки, жанр яких можна визначити як поезію в прозі. Але заперечення поетичного характеру творів (Остап Сливинський пише в передмові: «це не вірші»), назва видання (апелювання до конкретного типу нехудожнього видання), принцип підбору заголовків до текстів (обмежується лише іменником, семантику якого і розкриває текст) та компонування текстів за алфавітним порядком наближають книгу саме до формату словника. За таким принципом створено і книгу Василя Махна «З голосних і приголосних» (2023), що має підзаголовок «Енциклопедичний словник імен, міст, птахів, рослин та усілякої всячини» [36, с. 5; 47].

Під впливом війни модифікується і поезія. Вона стала інструментом оперативного реагування літератури на актуальні події та акумулює в собі творчі зусилля багатьох авторів. На користь цього твердження свідчить велика кількість українських поетичних антологій, що вийшли друком в Україні та за кордоном

протягом останніх років: «Україна. 24 поети для однієї країни» (2022) французького «Editions Bruno Doucey» (упорядника Елла Євтушенко), «Сучасні українські поети» (2022) грузинського видавництва «Palitra L Publishing» (укладач Шота Іаташвілі), «Українські вірші та рисунки з лінії вогню» (2022) єгипетського видавництва «Меріт» (упорядник Самір Мунді), «Поміж сирен» (2023) українського видавництва «Vivat» (укладач Остап Сливинський) тощо. Утім, твори сучасних українських поетів, що вміщені в цих та інших виданнях, часто набувають форми наративної поезії, тяжіючи таким чином до прозових елементів фіксації та оповіді [32]. Унаслідок такої поетичної модифікації дослідник Тарас Пастух віднаходить у сучасних українських поезіях втілення різних наративів (сакральний, еротичний, культурний), а суб'єктну позицію вірша окреслює не звичним терміном «ліричний герой / лірична героїня», а новим, влучнішим поняттям «ліричний оповідач / лірична оповідачка» [25]. Остап Сливинський натомість звертає увагу на сучасну тенденцію датування віршів, що зближує поетичний твір і документальний текст [27, с. 8] Ці явища також є симптомом ширших жанрових модифікацій, що відбуваються в українській літературі під впливом війни.

Схожі процеси можна помітити і у творах балканських літератур, що апелюють до теми війни. Наприклад, боснійсько-хорватський письменник Міленко Єргович у вступі до своєї книги «Жертвам сниться велика воєнна перемога» (2006) окреслює жанровий спектр текстів, уміщених до цього видання, як колонки, нариси та особисті хроніки, а в анотації цей список доповнено ще двома пунктами — есе та воєнні замальовки [16, с. 11-12]. Утім, прикметною тут є не жанрова еклектика видання, а практична неможливість диференціювати різні жанри в межах однієї книги; інакше кажучи, визначення жанру певного тексту з книги Міленка Єрговича ускладнюється можливістю віднайдення в цьому тексті рис трьох жанрів водночас (або ж навіть більше трьох, якщо не обмежувати жанрову ідентифікацію авторською вказівкою). Таким чином один текст з «Жертвам сниться велика воєнна перемога» можна трактувати і як колонку, і як нарис, і як щоденниковий запис, і як мемуари тощо.

Натомість хорватська авторка Славенка Дракуліч у передмові до своєї книги «Війна всюди однакова» (2022) і сама використовує два різні жанрові визначення — оповідання та есей — щодо одного тексту «Смерть великим планом» (1993), який вміщено в цьому виданні [14, с. 10-11]. Парадоксальність такого авторового твердження зумовлена двома фактами: по-перше, обидві згадки жанру розташовані в межах 6 абзаців (всього 2 сусідні сторінки), тобто перебувають на вкрай короткій дистанції одна від одної в щільному полотні тексту, що відкидає версію про необачність Славенки Дракуліч і, як наслідок, випадкове використання двох різних лексем на позначення жанру одного твору; по-друге, щодо цього тексту використано жанрові визначення з різних сфер літератури — оповідання (сфера художньої літератури, якій притаманна художня вигадка) та есей (сфера нехудожньої літератури, яка опирається на факти й зафіксований досвід). Так само межевою з точки зору антиномії «художнє / нехудожнє» є книга авторки «Ніби мене нема(є)» (1999): з одного боку, цьому тексту притаманні риси художнього роману; з іншого, цей роман постає зі збірки реальних свідчень, невигаданих документів доби [43].

Прикметним також є пасаж із роману боснійського письменника Фарука Шехича «Книга про Уну» (2011). В одному з розділів наратор розмірковує про свою майбутню книгу і перелічує різноманітні версії її потенційної назви: «Роман про природу», «Нічні записи», «Короткий словник туги / Уни / світу / усього» (цей варіант перегукується з лексикографічним підходом українських авторів), та зрештою зупиняється на універсальному слові «книга» — «Книга про Уну», — яке охоплює одразу всі жанрові визначення, завдяки чому сам текст переймає на себе риси всіх цих можливих жанрів [48, с. 245-246].

Такі жанрові конфігурації можна окреслити явищем жанрової дифузії, яке Василь Будний та Микола Ільницький визначають як «взаємопроникнення елементів різних родів і жанрів» [9, с. 201]. Та в аспекті тих творів української та балканських сучасних літератур, що порушують тему війни, важливим у процесі жанрової дифузії є **превалювання прозової форми**. Таким чином поезія наближається до оповідності прози, а есей — до сюжетності художнього репортажу, оповідання чи щоденникового запису.

Переважна орієнтація на прозу в сучасній літературі зумовлена двома факторами. Перший полягає в загальному романоцентризмі більшості сучасних літератур, адже роман «розуміється як історично тягла форма художнього мислення, здатна до успадкування як літературних, так і позалітературних форм та змістів з метою пізнання» [8, с. 372]. Така здатність жанру акумулювати знання для їх конвертації та подальшої рефлексії в еквіваленті тексту робить роман найефективнішою жанровою формою сучасної літератури з огляду на деякі завдання, які вона ставить перед собою: витворення та підважування національних гранд-наративів; осмислення національної, родової та особистої пам'яті; сублімація, терапія та профілактика травматичного досвіду. З такого ракурсу роман постає як найзручніша та найвідповідніша літературна форма для вираження тем, образів і мотивів війни.

Прикметно, що коротші форми прози також тяжіють до масштабу роману. Так, наприклад, короткі тексти Славенки Дракуліч, які авторка писала упродовж 1991–2022 рр. для публікацій у різних медіа, зрештою склали цілісну книгу «Війна всюди однакова», що має свою концепцію, лінійність і лейтмотив. Так само побудована книга «Жертвам сниться велика воєнна перемога», що складається з коротких текстів, написаних Міленком Єрговичем протягом 1993–1995 рр., котрі, втім, об'єднуються в один гранд-текст. Подібні концепції збережені і в «Словнику війни» Остапа Сливинського, і в «3 голосних і приголосних» Василя Махна, і в українських виданнях художніх репортажів. Натомість Фарук Шехич, маючи свідому інтенцію написати роман «Книга про Уну» (на домінуючому романному специфіку тут вказує один з підзаголовків книги — «Повоєнний роман»), мімікрує цей твір під збірник коротших за обсягом текстів (спогадів), які також в сукупності утворюють монолітний наратив.

Другий фактор переважної орієнтації на прозу зумовлений тяглістю літературної традиції. Згідно з нею, фіксація та рефлексія досвіду війни здебільшого відбувається та легітимізується у прозовій формі. Наприклад, реактуалізація Першої світової війни асоціюється здебільшого не з поетичним доробком Поля Елюара, Гійома Аполлінера чи Вілфреда Овена, а з романістикою та мемуаристикою Еріха Марії Ремарка, Ернста Юнгера, Ернста Гемінгвея та

Луї-Фердинанда Селіна (в українському контексті про це свідчить кількісний показник відповідних видань: за останні 5 років поезія Елюара та Аполлінера не була видана жодного разу, деякі твори Овена були надруковані лиш в одній антології, натомість твори Селіна видавалися українською 5 разів, книги Юнгера — 7 разів, Гемінгвея — 4 рази, Ремарка — понад 10 разів). Відповідно, на такому тлі інтенція сучасних авторів закарбувати власні рефлексії війни в літературі накладається на потребу її реалізації саме в прозовій формі.

Таким чином вплив війни на літературу є найпомітнішим і найтривкішим у прозових жанрах. Це створює потребу проаналізувати специфіку взаємозв'язку війни та прози на матеріалі творів тих національних літератур, котрі інтегрували у свій корпус теми, образи, мотиви й тропи війни. Утім, такий аналіз потребує врахування історичного та літературного контексту, залежно від яких можуть виникати нестандартні образи та мотиви з різною природою, семантикою і конотацією. Отже, в цьому аспекті релевантною є практика культурного матеріалізму з її засадничою контекстуалізацією літературознавчого дослідження.

2.2 Сучасна проза балканських літератур у контексті війни

Боснійський філософ Уго Влайсавлевич у праці «Війна як найбільша культурна подія. До семіотики етнонаціоналізму» (2007) стверджує, що для національних культур Балканського півострова, «котрі протягом усієї своєї історії борються як за власне виживання, як проти свого знищення у війні, так і проти своєї асиміляції під час миру, — війна набуває значення великої, можливо, найбільшої культурної події» [63, с. 61-62]. Вагомість цієї події в культурному аспекті визначається зокрема тим, що під час війни література активізується як інструмент спротиву насильству, а відтак постають тексти, що надалі закріплюються в суспільній свідомості як свідчення доби в універсальному еквіваленті тексту.

Утім, ця «культурна подія», як і у випадку російсько-української війни, має два виміри впливу на літературу. У контексті Балкан зовнішній вимір впливу

полягає в зростанні світового інтересу до балканського регіону, каталізатором чого стали саме війни кінця XX – початку XXI століть. Екстремуми балканських національних історій та культур привернули увагу дослідників та авторів з-поза меж цього регіону, що вплинуло на кількісний показник присутності балканської теми як в літературі країн Балканського півострова, так і в літературах інших країн [3, с. 383].

Водночас це значною мірою впливає на викривлення балканських імагологічних образів, і цей процес перегукується з концепцією європейської орієнтації Сходу, запропонованою Едвардом Саїдом. Поверхове та деформоване сприйняття європоцентричним середовищем балканського контексту крізь призму так званих Югославських війн спонукало дослідницю Марію Тодорову в праці «Уявляючи Балкани» (1997) сформулювати альтернативний термін щодо цього регіону, який позначав би явище, подібне до орієнталізму за схемою нав'язування імагологічного образу, але відмінне за сутісним наповненням цього образу. Таким чином виникнуло поняття «**балканізму**». За твердженням Марії Тодорової, «на відміну від орієнталізму, який є дискурсом про приписану опозицію [Європи та Сходу — I.P.], балканізм є дискурсом про приписану двозначність», себто поєднання, дихотомію Заходу і Сходу, Європи і Близького Сходу, християнства та мусульманства, православ'я та католицизму, Свого та Іншого, помірно-Іншого та радикально-Іншого тощо. Водночас дослідниця зазначає, що таке нав'язування сформованого ззовні образу відбувається здебільшого в літературних формах [62, с. 17, 19].

Натомість внутрішній вимір впливу війни на балканські літератури визначається тим, що культурно-соціальне тло, сформоване й нав'язане європоцентричним середовищем, створює для авторів балканських культур потребу деконструювати хибний імагологічний образ у власних текстах — але водночас це тло формує культурний клімат, у якому безпосередньо перебувають ці автори. Таким чином дихотомія «Свій / Інший» лягла в основу численних текстів балканських літератур у різних своїх конфігураціях. Це виражається зокрема в системі типових мотивів. Наприклад, щодо **мотиву подорожі** в сучасних балканських текстах літературна критикиня Ганна Улюра пише:

«Маємо перед очима десятки, якщо не сотні творів, де народжений у 1970-х герой мандрує Югославією, переоцінюючи своє ставлення до війни і до покоління батьків, що їх він у війні звинувачував чи не міг їм того простити» [44, с. 236]. Яскравим прикладом такого твору є роман словенського письменника Горана Войновича «Югославія, моя батьківщина» (2012).

Схоже явище в балканських літературах помітне і з ракурсу **генераційної проблеми**, зокрема в аспекті антиномії різних поколінь однієї родини, осмислення батьківських стосунків та рефлексії дитячих травм. Щодо цього дослідниця Алла Татаренко стверджує, що «у сучасних літературах Сербії, Хорватії, Боснії і Герцеговини популярність теми батьків і дітей зумовлюється також потребою в осмисленні непростой історії кінця XX століття і з'ясування політичної, етичної, культурної спадщини попереднього покоління — колишніх громадян спільної держави СФРЮ, а водночас представників різних національностей, релігій, культур» [28, с. 230]. Це твердження релевантне, наприклад, і щодо роману Міленка Єрговича «Батько» (2010).

Натомість Ганна Улюра віднаходить подібну модель і на рівні **жанрових схем** балканських літератур: таким чином на авансцену виходить сучасна проза, «яку створили "діти війни" (актуальний аналог "батьківської прози" чи "літератури другої генерації", що побутувала в Німеччині)» [44, с. 226]. До таких текстів можна зарахувати зокрема роман уродженця Сараєво Ігоря Штікса «W» (2019).

Важливою темою сучасних балканських літератур також є **жіночий досвід** у часи війни. Це пов'язано з тим, що ще довгий час по закінченню війн на Балканах у тамтешньому інформаційному просторі порушувався не стільки дискурс геноциду, скільки дискурс гендероциду, для якого є характерними масові практики вбивства чоловіків та зґвалтування жінок [44, с. 138-139]. Ці події досі не були остаточно відрефлексовані в суспільних свідомостях балканських національних культур. Про це свідчить низка фактів із сучасного суспільно-політичного життя деяких країн: наприклад, у Боснії і Герцеговині тільки навесні 2024 року прийняли закон про надання статусу цивільних жертв війни тим людям, які були народжені внаслідок масових зґвалтувань під час

війни (таких людей за даними асоціації «Zaboravljena djeca rata» — від 3 до 5 тисяч) [51]; офіційні органи Республіки Сербія та Республіки Сербської (один з етнітетів у складі Боснії і Герцеговини) досі виступають проти ухвалення резолюції ООН щодо подій у Сребрениці [45]. Балканські літератури в цьому контексті виконують компенсаторну функцію, адже, на відміну від інших масових сфер культури, у ній з'являються спроби рефлексії досвіду жінок, проти яких скоювали воєнні злочини. Найвідомішим зразком такого тексту є книга Славенки Дракуліч «Ніби мене нема(є)» (1999).

Утім, спільним знаменником усіх вищезазначених текстів виступає їхня інтенція охопити кризовий момент віднайдення чи усвідомлення власної **ідентичності** (родової, етнічної, національної). Це, зокрема, визначає ретроспективне спрямування тексту (занурення в пам'ять і спогади, повернення до місць пам'яті тощо) і його жанр (роман-подорож, роман-повернення, роман пам'яті, роман травми). Літературознавиця Тамара Гундорова, міркуючи про роль травми у східноєвропейському постмодерному романі, стверджує, що «роман травми виростає передусім з аналізу травм, таких як рабство, вимушена міграція, расизм, геноцид, руйнування роду, розрив поколінь, душевне та фізичне насильство тощо», а також додає, що травматичний наратив у таких текстах здебільшого постає як нелінійний, фрагментарний [28, с. 33-34]. Такій характеристиці відповідає зокрема роман Фарука Шехича «Книга про Уну» (2011).

Проза сучасних балканських літератур продовжує апелювати до теми війни, що, з одного боку, можливо завдяки історичній відстані завдовжки у понад 20 років, а з іншого, зумовлено недостатнім ступенем рефлексії досвіду війн у суспільствах Балканських країн. Ці проблеми і намагаються осмислити балканські письменники, відтворюючи у своїх текстах контраверсійні антиномії, дихотомії та опозиції, фіксуючи у творах кризові моменти зламу та віднайдення ідентичності, створюючи в книгах суперечливі конфліктні ситуації. Усі ці складники сучасних балканських літератур передбачають кристалізацію відповідних образів і мотивів війни, котрі здатні набувати різних втілень і значень.

2.3 Сучасна українська проза в контексті війни

Відмінності між воєнною літературою в Україні та в країнах Балканського півострова головним чином зумовлені статусами відповідних війн: якщо так звані Югославські війни (термін, що об'єднує 6 збройних конфліктів, які з різною інтенсивністю, в різних локаціях і за участі представників різних етносів тривали протягом 1991–2001 рр.) вже завершилися, то російсько-українська війна, що розпочалася 2014 р. збройною агресією Російської Федерації (анексія Кримського півострова та початок збройного конфлікту на сході України), триває й понині, зазнавши чергової ескалації з боку РФ в лютому 2022 року. Це значною мірою визначає особливості українського літературного процесу.

З одного боку, такий суспільно-політичний контекст (у якому, крім війни, варто також враховувати Революцію гідності 2013–2014 рр.) спричинив активізацію літератури як інструменту спротиву. За словами Василя Махна, першою на актуальні події зреагувала поезія, що відображалось передусім у кількісних показниках відповідних творів: «Віршів було багато — написані дітьми, що надсилали вітальні листівки воякам на фронт, і поетами, які повважали висловити свою громадянську позицію» [21, с. 177]. Утім, війна стала каталізатором для поезії і в якісному аспекті. Це підтверджує Мирослав Лаюк, який 2018 року в упорядкованій ним «Антології молодшої української поезії» вказав на те, що «українська поезія сьогодні таки й справді одна з найпотужніших у світі», але причина цього полягає в тому, що загалом «поезія переважно говорить про розриви, тріщини, шрами й відкриті рани» — а українська поезія після 2014 року концентрує ці риси у великій кількості відповідних тем та образів [2, с. 4]. Варто зазначити, що для української поезії «з 2022 року цей статус-кво не тільки зберігся, а й укоренився» [32]. Літературна критикиня Богдана Романцова навіть стверджує появу нової поетичної хвилі, «що ставатиме лише сильнішою, адже поезія завжди першою реагує на будь-яке перетворення» [4].

Піднесення поезії в час війни можна аргументувати більшою доступністю цієї літературної форми в умовах критичної ситуації та кризи ресурсів. Таким чином відносно малий обсяг поетичного тексту дозволяє конденсувати велику кількість сенсотворчих інтенцій із залученням мінімальної кількості ресурсів і часу. Натомість прозова форма поступається місцем в ієрархії сучасної української літератури. Це пов'язано з процесами, які є протилежними щодо тих, котрі відбуваються з поезією. Так, наприклад, роману потрібні «історична дистанція, час для рефлексії, немалий період роботи над текстом — словом, усе те, що дає роману змогу охопити великий пласт інформації та ідей, вибудувати вагомий наратив тощо», а «за умов війни це майже неможлива розкіш» [32]. Варто зазначити, що така теза релевантна не лише щодо роману, а й щодо коротших прозових форм, адже специфіка українського книговидавничого процесу передбачає, що видання авторської короткої прози здебільшого можливе тільки у форматі збірки, обсяг роботи над якою близький до обсягу роботи над романом [32].

Такий виклик, що постає перед українською сучасною художньою прозою, відображується в літературі. З одного боку, художня проза як частина загального літературного процесу, подібно до поезії, зберігає інтенцію охоплення в текстах вагомих чинників актуального історичного контексту, що впливає на **кількісні показники** відповідних творів. Як стверджує дослідниця Ганна Скоріна, з 2014 року з'явилося понад тисячу видань, присвячених темі російсько-української війни. До того ж дослідниця відзначає динаміку збільшення темпів появи таких творів: «до повномасштабного вторгнення ця кількість збільшувалась приблизно на 120–130 видань щороку, а після 24-го лютого з'явився новий поштовх, і це закономірно». Водночас у цьому корпусі текстів, за словами Ганни Скоріної, переважають жанрові форми художньої та документальної прози [23].

Проте з іншого боку, умови, несприятливі для появи художньої прози, негативно впливають на її **якість**, що відзначають деякі дослідники. Наприклад, Василь Махно стверджує: «Згодом [після поезії — І.Р.] підтягнулася й проза, до написання якої, окрім письменників, долучилися учасники бойових дій, журналісти й просто небайдужі, які в одну мить відчували незборимий потяг до

письма. Як на мене, справи в літературі, за окремими виїмками, у цій тематиці — не блискучі» [21, с. 177]. Зокрема такий стан пов'язаний із значною тематичною, жанровою та стильовою розшарованістю сучасної української воєнної літератури. Коментуючи цю ситуацію, літературна критициня Ганна Улюра зазначає: «Вісім років [цитований текст датовано 2022 р. — І.Р.] в Україні пишуть книжки про війну — прозу, поезію, драматургію. Хороші книжки і погані. Корпус прози про АТО дуже різномірний — від спогадів до фентезі, від побутового нарису до мелодрами. Вісім років відбувався пошук адекватної форми, щоби розказати про екстремальний досвід» [43].

Як одну з причин невдалих результатів такого пошуку Ганна Улюра відзначає те, що деякі українські прозаїки у своїх текстах взорувалися зокрема на радянську лейтенантську прозу¹ — цей літературний патерн дослідниця називає «найневдалішим із варіантів» [43]. Ганна Улюра підтверджує цю думку і у своїй праці «Писати війну» (2023), де підкреслює низьку якість текстів такого формату [44, с. 7-8].

Натомість Олександр Мимрук заперечує зв'язки української воєнної літератури з явищем «лейтенантської прози», хоч і відзначає деякі подібності між ними. Утім, дослідник вбачає інші прояви низької якості в цьому сегменті літературного процесу. Передусім ідеться про кітчеві сюжетні трафарети, які деякі автори накладають на тему російсько-української війни. У подібних творах Олександр Мимрук віднаходить риси «нацреалізму» — умовного літературного напрямку, для якого характерна подібність до стилістики соцреалізму, «але зі зміненним ідеологічним вектором». Дослідник зазначає, що здебільшого це явище стосується авторів, «які не мають нічого спільного з АТО [цитований текст датовано 2019 р. — І.Р.], але дуже хочуть писати на цю тему», внаслідок чого їхні твори «страждають від доволі низької як фактологічної, так і художньої якості» [22].

¹ Термін «лейтенантська проза» розуміємо за дефініцією Марини Рябенко — це «частина соцреалістичної літератури», що написана офіцерами радянської армії про події Другої світової війни і «що її головною функцією була ідеологічно-виховна: сформувати радянську людину з потрібними для комуністичної партії поглядами та переконаннями [35, с. 64].

Вияви **внутрішньої експропріації теми війни**, коли літературний текст претендує на рефлексію того досвіду, котрим автор не володіє емпірично або аналітично, помітні й після повномасштабного вторгнення РФ. Зокрема це стосується літературних спроб осмислити тему воєнних злочинів, вчинених російською армією в окупованій Бучі. Книжки, що апелювали до цієї теми, були гостро критиковані літературним і читацьким середовищем, зокрема роман Дарини Гнатко «Буча. Історія одного полону» (книгу так і не надрукували) та «Мам, пам'ятаєш?» Катерини Бабкіної (2023). Приводом для цієї критики слугує характерна для таких творів «заміна реальності, коли використовують лише її зовнішні ознаки» (наприклад, такою ознакою є гучний та актуальний топонім, що створює резонанс довкола видання), і її неприйнятність для читацьких аудиторій в умовах, «коли ця ж реальність ще надто близька і не була осмислена суспільством» [33].

Ці процеси коментує і Ганна Улюра. Дослідниця стверджує, що риторичні формули, котрі виникають внаслідок метафоризації війни в літературному тексті, є найменш ефективним способом рефлексії війни, оскільки таким чином реальні досвіди заміщуються фікційними та узагальненими елементами. Так, наприклад, екстраполяція та експропріація досвіду Маріуполя та Бучі, за словами Ганни Улюри, відбуваються за допомогою саме таких метафор, «де репрезентація заступає досвід», створюючи «злоякісну матрицю» сприйняття війни в літературі [44, с. 8].

Можна виснувати, що відсутність дистанції до актуальних подій (зокрема й хронологічної) і, як наслідок, неможливість окреслення панорамного нараційного ракурсу не стільки ускладнює появу воєнної прози безпосередньо в умовах війни, скільки стоїть на заваді якісної та повноцінної рефлексії в літературі тих подій, які станом на момент написання тексту ще не є завершеними. Варто зазначити, що це також слугує перепорою для появи комплексних критичних або літературознавчих праць, об'єктом дослідження яких був би саме цей сегмент сучасної української літератури та його взаємозв'язок із війною. Утім, як стверджує літературознавиця Марина Рябченко, з роками якість української воєнної літератури помітно зросла, і

динаміка цього процесу також набуває більших темпів [23]. Та попри це війна як система тем, образів і мотивів, а також як об'єкт рефлексії, проникає в літературу здебільшого після закінчення самої війни; натомість українська література (яка з точки зору культурного матеріалізму є соціальним процесом, залежним від інших елементів суспільно-політичної системи) на даному етапі свого розвитку тільки накопичує воєнний досвід, але ще не може консолідувати його різні вияви і створити з них універсальний наратив. Так само літературно-критичні, філософські та літературознавчі кола не здатні дистанціюватися від суспільно-політичного тла для витворення якісного та вичерпного метатексту щодо сучасної української воєнної літератури.

Про цю проблему частково зазначає літературний критик Євгеній Стасіневич. Підбиваючи підсумки розвитку української літератури протягом 2010–2019 років, він стверджує, що за цей період не з'явилося жодного національного бестселера. Причиною цього слугує відсутність у суспільства загальних рамок сприйняття культурного процесу, і, за словами Євгенія Стасіневича, «навіть наша війна в Донбасі такою темою-рамкою не стала: книги про українсько-неукраїнський схід продаються погано» [38]. З цієї причини корпус сучасної української воєнної літератури, який складається з понад тисячі видань, нараховує невелику кількість творів, що закріпили за собою статус якісної рефлексії війни за консенсусом читацького, письменницького, літературо-критичного та літературознавчого середовищ.

З-поміж кращих прозових текстів сучасної української літератури, які апелюють до теми війни, варто відзначити роман Сергія Жадана «Інтернат» (2017). Євгеній Стасіневич називає цю книгу «дійсно важливою і довгоочікуваною», Олександр Мимрук виділяє її з-поміж іншої воєнної прози, а Ганна Улюра стверджує, що «Інтернат» є «головним романом про війну» в Україні — і такий статус-кво лишається релевантним щодо тексту донині [37п; 37; 40]. Почасті центральність «Інтернату» в сегменті української воєнної прози визначається постаттю свого автора — Сергія Жадана, — котрий є чільним представником сучасного українського літературного процесу. Утім, в контексті роману важить також ряд універсальних образів і мотивів, до яких звертається

письменник для витворення свого сюжету. В «Інтернаті» чітко прослідковуються **генераційна проблема** і проблема **віднайдення ідентичності**, **мотив подорожі** та образ лімінального простору. Роман Сергія Жадана поєднує ці топоси, постаючи таким чином як багатовалентний текст. З цієї причини «Інтернат» наразі є найбільш «літературним» текстом про російсько-українську війну.

Проблему віднайдення та конструювання ідентичності порушує ще один важливий текст сучасної української воєнної літератури — роман Софії Андрухович «Амадока» (2020), за який письменниця отримала премію Германа Гессе 2024 року. Для цього тексту характерний також дискурс **жіночого досвіду** під час війни, що відповідає загальнолітературним тенденціям і спонукає до його порівняння з воєнною прозою інших культур, де так само порушується жіноче питання, зокрема — з літературами Балканських країн. Окрім «Амадоки», жіноча тема більшою чи меншою мірою присутня в таких текстах української воєнної прози як «За спиною» (2019) Гаськи Шиян, «Доця» (2019) Тамари Горіха Зерня, «Драбина» (2023) Євгенії Кузнєцової тощо. Прикметно, що більшість цих текстів були номінантами або лауреатами престижних літературних премій («Книга року ВВС», «ЛітАкцент Року», Шевченківська премія, літературна премія Європейського Союзу), що демонструє важливість як творів, так і порушених ними тем у сучасному воєнному дискурсі.

Водночас в українській літературі поступово набуває чітко окреслених рис **емігрантська проза**. Після повномасштабного вторгнення Росії в Україну її список поповнили такі тексти як «Мам, пам'ятаєш?» (2023) Катерини Бабкіної, «Драбина» (2023) Євгенії Кузнєцової, «Гіркі апельсини» (2023) Марини Манченко [34]. Поява такого блоку літератури відповідає процесам, які відбуваються у воєнній прозі інших культур. Ганна Улюра зазначає, що «сучасні війни пишуть переважно біженці», і додає, що «це відносна новинка в літературі: раніше війни віддавали на відкуп ветеранам і комбатантам» [44, с. 9]. Це також відповідає стану сучасної української воєнної прози, при якому погляд зсередини події унеможлиблюється перебігом самої події — а відтак функцію рефлексії перебирають на себе ті тексти, які пропонують погляд ззовні, віддалений від епіцентру подій вимушеною потребою переїзду.

Попри відсутність у сучасній українській літературі великої кількості закріплених читацьким і критичним визнанням текстів на воєнну тематику, а також попри відсутність вагомих літературознавчих досліджень цього сегменту літератури, певні твори української воєнної прози таки акумулюють у собі відповідні риси і водночас здобувають резонанс у літературному процесі. Ці тексти є симптоматичними щодо того, як сучасна українська література інкорпорує досвід війни, і вони демонструють, який спектр образів та мотивів використовують сучасні автори для втілення воєнної теми у своїх творах.

2.4 Балканська проза в українському воєнному контексті

Теорія культурного матеріалізму стверджує потребу аналізу літературного тексту в діахронічному зрізі, адже зміни контексту інтерпретації (які залежать від культурного клімату та суспільно-політичного життя певного літературного середовища) визначають зміну самої інтерпретації, а відтак — зміну самого тексту [58, с. VIII]. Посередником у цьому процесі є динамічне переспрямування читацьких інтенцій, які під впливом нового історичного контексту зумовлюють виокремлення різних сигніфікацій тексту як домінантних. Так, наприклад, сприйняття жіночої вікторіанської прози на початку XX століття і в другій половині XX століття значною мірою відрізняються. Якщо Вірджинія Вулф у своєму есеї «"Джейн Ейр" та "Грозовий перевал"» (1916) звертає увагу на дихотомію образів Джейн Ейр і містера Рочестера в романі Шарлотти Бронте, а також відзначає сам факт жіночого письма і присутність у відповідному тексті центрального жіночого персонажа як ознаку феміністичного поступу [65], то Сандра Гілберт і Сьюзен Губар у своїй відомій праці «Божевільна на горищі: письменниця та літературна уява XIX століття» (1979) натомість деконструють цей твір з новою феміністичною оптикою, оприявнюють закладені в текст елементи патріархальної поетики вікторіанської доби і визначають центральну конфронтацію твору Шарлотти Бронте не між Джейн Ейр та містером Рочестером, а між Джейн Ейр та його дружиною [55, с. 339]. Такі інтерпретаційні модифікації демонструють не тільки вплив зміни історичної епохи на сприйняття

літературного тексту, а й скрупульозність практики «повільного читання» у сучасному феміністичному дискурсі, що характерно для праць культурного матеріалізму.

Утім, для культурного матеріалізму зміни інтерпретаційних моделей, крім пертурбацій суспільно-політичних контекстів, пов'язані ще й із відповідними **актуалізаціями** певного тексту, що здійснюються під впливом історичної епохи. Такі актуалізації постають у вигляді досліджень, перевидань, екранізацій, постановок, появи нових текстів, що апелюють до прототексту, експлуатації образної системи твору в поп-культурі та в медіа тощо [6, с. 221]. Для творів балканських літератур в українському контексті релевантними також є появи нових перекладів, що, з одного боку, створюють певний корпус балканської літератури, який формує імагологічний образ відповідних культур та репрезентує їх, а з іншого — постають як реакції на процеси в суспільно-політичному житті України.

За останні 10 років українською було перекладено книги багатьох сучасних прозаїків з Балканських країн: Мухарем Баздуль, Светислав Басара, Іво Брешан, Срджан Валяревич, Горан Войнович, Нада Гашич, Славенка Дракуліч, Міленко Єргович, Владо Жабот, Зоран Жмирич, Звонко Каранович, Озрен Кебо, Владимир Кецманович, Юліана Матанович, Мелінда Надь Абоньї, Горан Петрович, Марко Погачар, Срджан Срдич, Дубравка Угрешич, Фарук Шехич, Ігор Штікс, Драго Янчар та інші. Також варто відзначити, що для українських видань перекладають здебільшого ті тексти зазначених авторів, які апелюють до теми війни та рефлексують воєнний досвід. Прикметно також те, що перекладачами художніх балканських текстів є зокрема українські письменники, а також літературознавці, чия сфера академічних інтересів пов'язана з культурами балканських країн. З-поміж них варто згадати Аллу Татаренко, а також Катерину Калитко, Андрія Любку, Остапа Сливинського, Наталію Хороз. Окрім перекладацької діяльності, вони також залучені в написанні наукових статей, есеїв, передмов і післямов щодо текстів балканських літератур, а також порушують цю тему у своїх інтерв'ю, лекціях тощо.

Таким чином українські перекладачі зі словенської, хорватської, сербської та боснійської мов **конекстуалізують** балканські твори в українських реаліях та пропонують пояснення специфічних елементів відповідних культур, які необізнаний читач може проігнорувати чи хибно сприйняти. Показовою в цьому аспекті є ситуація з українським виданням роману Горана Войновича «Югославія, моя батьківщина», яке з'явилося 2020 року. Його обсяг складає всього 303 сторінки, але при цьому перекладачка Катерина Калитко лишила в ньому 90 приміток, які пропонують точний переклад певних реплік, роз'яснюють згадки югославських зірок естради й спортсменів, дають дефініції специфічним термінам і пояснюють топоніми. У такий спосіб з великого корпусу перекладацьких приміток витворюється цілісний метатекст, який існує паралельно з текстом роману й коригує його сприйняття в новому часі й культурному контексті.

Варто також відзначити попит української читацької аудиторії до перекладних нехудожніх текстів, які зокрема досліджують соціально-культурний аспект Югославських війн. Таким чином українською мовою було видано збірку публіцистики Міленко Єрговича про облогу Сараєва («Жертвам сниться велика воєнна перемога» (2006)), книгу Славенки Дракуліч про Гаазький трибунал над воєнними злочинцями колишньої Югославії («Вони б і мухи не скривдили» (2004)) та дослідження Марі-Яніни Каліч, у якому авторка аналізує біографію лідера Югославії — Йосипа Броз Тіто («Тіто. Вічний партизан» (2020)).

Літературна критикиня Ганна Улюра зазначає, що протягом російсько-української війни в українському літературному процесі «формувався потужний корпус перекладних текстів про війну на Балканах, дуже потужний. Ці романи і оповідання впливали на українську прозу — не тільки ветеранську, на всю українську прозу» [43]. Цей вплив помітний передусім на **тематичному рівні**. Так, Балкани як сюжетна локація та специфічна система образів присутні в таких творах сучасної української літератури як «У пошуках варварів. Подорож до країв, де починаються і не закінчуються Балкани» (2019) Андрія Любки, «Ich

möchte додому» (2023) Ігоря Перенесієнка, а також в есеїстиці Катерини Калитко.

Утім, вплив балканських текстів на український літературний процес має і глибші рівні. Зокрема, варто відзначити частотні порівняння описів війни в балканській літературі та реальних воєнних сцен української дійсності. Найбільше таких паралелей проводилося на матеріалі нехудожніх текстів Славенки Дракуліч. Ганна Улюра стверджує, що від початку російсько-української війни «культура, медіа (і кожен втомлений мозок) судомно шукають аналогій до того, що відбувається з нами і в нас на очах». Далі дослідниця додає, що такі порівняння досвідів війни «потрібні, щоби раціоналізувати жах, надати систему тому, що не надається до впорядкування» [44, с.6].

Можна констатувати факт, що підвищення інтересу до літератури Балкан в контексті російсько-української війни зокрема пов'язане саме з прагненням української читацької аудиторії віднайти **загальні патерни воєнних сценаріїв**, аби сублімувати таким чином травматичний досвід і полегшити його рефлексію. При аналізі такої потреби «першими спадають на думку Балкани із жорстокими війнами наприкінці минулого століття — паралелі з цими подіями проводити нині найлегше, оскільки географічна й історична дистанції до них мінімальні» [31]. Утім, така інтерпретаційна модель тяжіє не до порівняння досвідів, а до їхнього ототожнення, а це значною мірою спрощує і контекст російсько-української війни, і контекст Югославських війн, що зрештою призводить до аксіологічних викривлень та нівелювання специфічних елементів в культурній системі [31].

Унаслідок цього процесу виникають конфліктні ситуації, що постають із неспівмірності інтерпретації балканського тексту українським читачем та фактичною позицією автора цього тексту. Зокрема, Ганна Улюра звертає увагу на дисонанс щодо Міленка Єрговича. Дослідниця акцентує на проблематичності сприйняття роману «Срда співає в сутінках, на Трійцю» (2009) як антивоєнного твору при врахуванні політичної позиції його автора, адже цей текст «написала та сама людина, яка назвала в одній із колонок Україну — "російським Косовом" і останні вісім років у посиленому режимі застерігає Західну Європу від

українського націоналізму» [44, с. 138]. Натомість Катерина Калитко зазначає про «слушність роздратування» української читацької аудиторії щодо тез Славенки Дракуліч після фестивалю «BookForum» 2023 року, «коли під час однієї з дискусій авторка ствердила, що біль української матері, яка втратила сина на війні за власну країну, та матері російського солдата, засудженого за вбивство українця, за суттю своєю є однаковими» [20].

Утім, окреслена проблема не зумовила зменшення інтересу до балканської літератури серед українських читачів, а радше ствердила «необхідність критичного (пере)прочитання» творів та потребу «визначити місця відповідностей і невідповідностей» українського та балканського контекстів, що становить перспективне поле культурологічних і літературознавчих досліджень [31]. Зокрема в цьому аспекті варто відзначити розшарування спільних для української та балканських літератур образів і мотивів війни. Таке розшарування відбувається здебільшого за рахунок зміни конотатів відповідних образів та мотивів, проте також трапляються випадки докорінних змін їх денотатів. Це зумовлює потребу проведення компаративістичного аналізу образів та мотивів війни в сучасній воєнній прозі України та країн Балканського півострова.

Висновки до розділу II

За схемою культурних відношень, що запропонована теорією культурного матеріалізму, література є одним із соціальних процесів, який існує взаємозалежно з іншими такими процесами та піддається їхньому впливу. Одним із потужних чинників відповідного впливу є війна, ефект якої позначається на літературі на багатьох рівнях. Зокрема війна впливає на жанрові модифікації літератури, одним з наслідків котрих є превалювання прозових форм. Таким чином війна як система певних образів, мотивів, тем та персонажів інтегрується

здебільшого в прозові жанри, особливо — в романні; натомість інші жанри (чи навіть роди) літератури уподібнюються до прозових форм, переймаючи їхні риси в процесі жанрової дифузії.

Такий погляд є релевантним щодо сучасних літератур Балканських країн. У війсьній прозі цих літератур викристалізовується дихотомія «Свій / Інший», що, з одного боку, є реакцією на широкий світовий інтерес до регіону після Югославських війн і на викривлення його імагологічного образу внаслідок явища «балканізму»; з іншого боку, така дихотомія є характерною для спектру тем війсьної прози. Відтак у балканських творах, що присвячені темі війни, рефлексуються проблеми генераційного розриву, жіночого досвіду в час війни, а також віднайдення ідентичності та фрагментації особистості. Такі тексти належать авторству Горана Войновича, Славенки Дракуліч, Міленко Єрговича, Фарука Шехича, Ігоря Штікса та інших авторів.

Подібні образи та мотиви присутні і в сучасній українській літературі. Водночас той факт, що українська література, на відміну від балканських, наразі існує в контексті актуальної війни, значною мірою впливає на можливість появи якісних рефлексій цієї війни в прозових жанрах. Як наслідок, в сучасній українській літературі чільною для рефлексії війни лишається поетична форма. Утім, вже існують і прозові твори, які апелюють до теми війни і які здобули відносно визнання літературо-критичних і читацьких кіл порівняно з більшістю інших прозових творів. До таких належать тексти авторства Софії Андрухович, Тамари Горіха Зерня, Сергія Жадана, Євгенії Кузнєцової, Гаськи Шиян та інших авторів.

Водночас в українському літературному середовищі важать і перекладні видання балканської війсьної прози, що здійснює вплив на українську літературу. Цей вплив, з одного боку, виражається присутністю балканської теми у творчості сучасних українських письменників, а з іншого — проявляється в інтенції читацької аудиторії порівнювати досвіди війни. Це і зумовлює великий інтерес до балканських літератур в Україні. Утім, така інтерпретаційна модель здатна як поглибити читацьке розуміння певного тексту, так і запропонувати хибне сприйняття, що характеризується ототожненням різних контекстів. Така

контroversійність прочитання балканських творів в українському контексті зокрема визначає потребу проведення комплексного аналізу образів та мотивів війни в українській та балканських літературах.

III. Подібності та відмінності образів війни в українській та балканських сучасних літературах

3.1. Жінка як об'єкт і суб'єкт

Сучасна література війни часто апелює до жіночого досвіду. Це пов'язано з потребою рефлексії війни, яка постає в мистецьких творах як простір, суцільно сконструйований патріархальною свідомістю: це сфера ініціації, реалізації та ствердження маскулінності у своїх стереотипних проявах, котрі здебільшого пов'язані з вираженням сили. Ця сила концентрується та спрямовується проти Іншого (ворога, опонента), чия потуга також вимірюється саме чоловічим

потенціалом і який у випадку поразки сприймається як слабший, неповносправний. Інакше кажучи, той, хто здобуває перемогу у війні, доводить і стверджує свій чоловічий первень, а той, хто зазнає поразки, сприймається як неповноцінний чоловік.

Прикметно, що подібна модель конструювання ієрархії релевантна і щодо колоніального дискурсу. Мирослав Шкандрій у своїй праці «В обіймах імперії. Російська і українська літератури нової доби» (2001) звертає увагу на поширену в російській літературі «тенденцію фемінізувати колонізовану територію як незайману землю», що зрештою виражається в репрезентації поневоленої землі «як пасивної й покірливої молодій жінки» [49, с. 141]. Таким чином процес експансивної війни уподібнюється до сексуального примусу жінки, котра опиняється на найнижчих рівнях соціальної ієрархії у патріархальній моделі війни.

Таке явище зумовлює амбівалентну позицію жінки у воєнних реаліях. З одного боку, образ жінки повністю позбувається своєї суб'єктності, уречевлюється, редукується до зовнішнього, тобто тілесного, вияву — усе це свідчить на користь того, що, відповідно до стереотипного уявлення про війну з позицій патріархального світогляду, жінки виконують незначну та маловажливу роль в умовах війни. Утім, з іншого боку, образ жінки є необхідним для реалізації маскулінності у воєнний час, адже за його відсутності зникає і об'єкт спрямування чоловічої сили, котра має бути стверджена в патріархальній моделі війни. Це відповідає фукіанській системі влади, на яку взираються представники культурного матеріалізму: центр владної системи не прагне остаточно позбутися маргінальних елементів (у цьому випадку — жінок), а натомість створює умови для їхнього існування саме як маргінальних (тобто постійно культивує та актуалізує їхню маргінальність), адже вони слугують тлом для увиразнення домінантної влади. Проте, згідно з постулатами культурного матеріалізму, таке ієрархічне відношення домінантного та маргінального зберігає потенціал зміни полюсів дихотомії — інакше кажучи, культурний матеріалізм вбачає спроможність феміністичної, антипатріархальної рефлексії стереотипізованої моделі війни, при якій образ жінки опиняється на передньому плані аналізу.

Це виразно помітно на матеріалі сучасних балканських літератур. Жіночий досвід у часи війни у різний спосіб рефлексують такі тексти як «Музей безумовної капітуляції» (1996) Дубравки Угрешич, «Срда співає в сутінках, на Трійцю» (2009) Міленко Єрговича, «Югославія, моя батьківщина» (2012) Горана Войновича та багато інших. Утім, найвідомішим і найвпливовішим художнім текстом балканських літератур на тему жіночого досвіду під час війни є роман Славенки Дракуліч «Ніби мене нема(є)» (1999). Ця книга була перекладена багатьма мовами, отримала свою екранізацію, зняту режисеркою Хуанітою Вілсон 2010 року, а також стала першою літературною спробою осмислення воєнних злочинів, скоєних проти жінок під час Боснійської війни.

Сюжет цього роману Славенки Дракуліч побудований на реальних свідченнях жертв воєнних злочинів, тож сама книга таким чином стає інструментом фіксації і трансляції цих свідчень. Утім, авторка надає перевагу саме художній формі роману, що пов'язано з її прагненням збільшити сутестійний вплив на читача, а відтак — підвищити ефективність донесення потрібного повідомлення до адресата тексту [42]. Це повідомлення є цілком феміністичним за своїм характером: з одного боку, воно ставить у центр воєнної прози саме образ жінки і пропонує її перспективу бачення; з іншого, воно свідчить на захист жінок, які стали жертвами воєнних злочинів.

У фокусі оповіді роману — шкільна вчителька С., котра опиняється в одному з боснійських сіл під час нападу на нього сербських сил. Головну героїню разом з іншими жінками селища переміщують до концтабору, де їх тримають у жорстоких умовах, катують, гвалтують і вбивають. Після кількох місяців утримання в концтаборі, уцілілих жінок обмінюють і передислоковують до табору біженців у Загребі. Тут С. дізнається, що внаслідок зґвалтування вона завагітніла, але термін вагітності вже не дозволяє зробити аборт. Вона вирішує переїхати до Швеції, щоб народити дитину, віддати її на всиновлення і почати нове життя.

Передусім у цьому романі важить відсутність жіночих імен. Славенка Дракуліч замість них пише тільки перші літери: С., А., В., К., Е. тощо. Такий прийом виконує три функції. По-перше, це підкреслює зв'язок роману із

документальними жанрами, які подібним чином уникають вживання імен жертв задля їхнього убезпечення. По-друге, це допомагає реалізувати сугестійний потенціал роману, адже позначення героїні однією літерою дозволяє ідентифікувати її досвід із досвідами усіх жінок, чий імена починається саме з цієї літери: інакше кажучи, якщо в книзі йдеться про С., то цією літерою може бути закодовано Саміру (як в екранізації Хуаніти Вілсон), Сабріну, Сару, Славенку (як авторку роману) або будь-яке інше ім'я на «С». По-третє, цей прийом резонує з темою роману, що частково сформульована в його назві: злочин зґвалтування жінок на війні є символічним жестом влади над їхніми тілами. Як слушно зазначає Ганна Улюра, «Запліднення зґвалтованої жінки — це патріархальний фантазм про символічні території, мова домінування мегапотужного рівня» [42]. Таким чином жертва злочину дегуманізується, позбавляється ідентичності, а відтак — імені.

Нівелювання права жінки на власне тіло під час війни є центральним повідомленням роману Славенки Дракуліч. Це виражається в тексті на багатьох рівнях. Окрім вже згаданих імен та назви роману варто також відзначити епіграфи, взяті з творчості Прімо Леві, котрий пережив Аушвіц, а також Варлама Шаламова, котрий пережив ГУЛАГ: обидві цитати формулюють думку про загальну байдужість суспільства щодо досвіду жертв воєнних злочинів, а відтак — про забуття як про єдиний дієвий спосіб пережити наругу [15, с. 3]. Славенка Дракуліч намагається деконструювати цю думку, стверджуючи натомість потребу проговорення травматичного досвіду. Це доводить авторська післямова, у якій Славенка Дракуліч зазначає: С. заявила про свою готовність свідчити в Міжнародному кримінальному суді в Гаазі, не замовчуючи таким чином свою травму та уникаючи її стирання з пам'яті [15, с. 217]. Прикметно, що таким чином антиномічна позиція епіграфу й післямови відображується не лише на композиційному, а й на значеннєвому рівні.

У романі «Ніби мене нема(є)» мотив відчуження власного тіла передусім артикулюється головною персонажкою. Вона «бореться проти ненависного тіла», проти «чужорідних клітин», яку «окуповують її зсередини»; С. також стверджує, що «тіло вже не належить тільки їй», вона повсякчас дивиться на

нього збоку — так, ніби вона не присутня в ньому; її не слухаються власні ноги, а руки «здаються їй мертвими, непоправно змертвілими»; вона прагне «говорити про себе у третій особі», ніби вона «насправді лялька чи акторка» тощо [15, с. 11, 15, 33, 64, 112, 198]. Окрім того, наруга над С. та постійне використання її об'єктивованого тіла поза її волею втілені також в образах різних рідин: еякулят та сеча гвалтівника на обличчі, неконтрольована лактація, блювотиння, слина, кров, слюзи [15, с. 14, 28, 30, 57, 67]. Поява всіх цих рідин та їхній контакт із тілом С. відбуваються без її дозволу, уособлюючи таким чином знущальне та принизливе отримання влади над нею.

Натомість рідинам протиставляються запахи, які в романі постають атрибутами суто чоловічого простору: сморід мертвої людини та спалених тіл, перегар від ракії, задушливе й важке повітря концтабору, запах смаженої яловичини та горілого жиру, аромат одеколону [15, с. 10, 57, 80, 97, 113, 129, с. 108]. Усе це складає метафору «запаху смерті», який зумовлений саме чоловічою присутністю. (Це до певної міри протиставляється опису «запаху смерті», що представлений у романі Ернеста Гемінгвея «По кому подзвін», адже у цьому тексті «запах смерті» репрезентований здебільшого через жіночі образи: зокрема його описує саме жінка, а його складники пов'язані з працівницями скотобійні та домів розпусти.)

Таким чином запахи в романі є ознакою чоловічої присутності, а рідини — символом їхньої влади над жінками. Утім, просторовість тексту все-таки апелює до стереотипних уявлень щодо притаманних жінці локацій. Так, наприклад, для роману «Ніби мене нема(є)» характерне специфічне сюжетне обрамлення: початок воєнного досвіду — перший контакт С. із сербським солдатом — відбувається в стереотипізованому жіночому просторі кухні, а кінець цього досвіду — народження дитини — застає С. в суто жіночому просторі пологового будинку [15, с. 18, 206]. Між цими двома хронологічними точками натомість присутні інші просторові маркери — спальня Капітана, у якій він гвалтував С., та в'язнична камера для гвалтованих жінок, іронічно названа «жіночою кімнатою» (тут також вбачається алюзія на «свою кімнату» Вірджинії Вулф, що тільки поглиблює гіркий іронізм) [15, с. 70, 115]. Таким чином гіперболізуються

стереотипні ролі жінки в патріархальному суспільстві, які обмежуються готуванням їжі, народженням дітей і задоволенням сексуальних потреб чоловіка. Інакше кажучи, концтабір, який нав'язує таку модель жіночої поведінки, постає як редуковане і концентроване насильством втілення всього патріархального суспільства, що обмежує діяльність жінки до кількох поверхових функцій.

З цієї причини жінки в романі Славенки Дракуліч, зокрема і головна героїня С., на початку їхнього ув'язнення в концтаборі лишаються майже бездіяльними. Так, наприклад, С. запрошує першого побаченого нею сербського солдата сісти за стіл, усміхається йому та пригощає його кавою, що уподібнює цього солдата до її чоловіка [15, с. 19]; натомість інші жінки, маючи по дорозі в концтабір нагоду для втечі, не користуються нею [15, с. 31]. Нав'язані патріархальним світоглядом функції та потреба їх виконувати зумовлюють інертність і пасивність жінок у їхній поведінці щодо концтабору, що зрештою обертається загрозою для їхніх життів. Остаточне звільнення С. від таких суспільних (і концтабірних) примусів відбувається наприкінці роману, коли головна героїня приймає свою дитину, заперечує її домінантний зв'язок із потенційним біологічним батьком і наважується свідчити проти воєнних злочинців у суді. Це є символічним поверненням влади над своїм тілом. Як зазначає Ганна Улюра, цей момент повернення відбувається саме тоді, «коли С. мусить визначитися, чи народжене немовля — син свого батька чи її дитина. Так вона в просторі роману з символічної постаті постає реальною жінкою» [42].

Проте випадки об'єктивації, що не наштовхується на активний опір жінки, присутні і в інших романах балканських літератур. Таке можна ствердити, наприклад, щодо книги «Срда співає в сутінках, на Трійцю» Міленко Єрговича, де «єдина жінка в просторі роману своєї історії не матиме» — вона постає лише як мертве тіло, «яке в акті некрофілії пестить» один із головних персонажів [44, с. 141-142]; або в романі «Книга про Уну» Фарука Шехича, що описує епізод, як під час боїв за село жінка непорушно «сиділа у своєму подвір'ї, ніби нічого не відбувається», аж доки її зрештою не вбили солдати [48, с. 222-223].

Натомість такі образи здебільшого не притаманні сучасній українській воєнній прозі. Це помітно на прикладі найвідомішого українського роману, що

апелює до жіночого досвіду в часи війни, — «Доця» (2019) Тамари Горіха Зерня. Про резонанс цього твору і про його чільність у зазначеному сегменті літератури свідчить те, що він здобув дві престижні українські літературні премії — «Книга року ВВС» 2019 року та Шевченківську премію 2022 року (вже після повномасштабного вторгнення Росії в Україну).

За твердженням авторки, цей роман, як і «Ніби мене нема(є)» Славенки Дракуліч, «є документальною книгою настільки, наскільки це можливо для художнього твору» [12, с. 4]. Утім, документальність Славенки Дракуліч і документальність Тамари Горіха Зерня відрізняються об'єктами документування: якщо в «Ніби мене нема(є)» ідеться про невідоме боснійське село 1992 року, то «Доця» описує події в Донецьку 2013–2014 року, що зі свого боку впливає і на конструювання відповідних жіночих образів. У центрі сюжету «Доці» — жінка, що мешкає в Донецьку і яка, опинившись у вирі революційних та воєнних подій, припиняє свою творчу діяльність і починає натомість займатися волонтерством: вона допомагає українській армії з екіпіруванням, провізією, а також інформацією. Команда, яку вона свого часу зібрала у власній компанії з виготовлення елементів декору, стає кістяком її волонтерської групи, яку вона веде крізь усі небезпеки воєнного часу.

Головним чином образ жінки в «Доці» відрізняється від образу жінки в «Ніби мене нема(є)» своєю дієвістю: якщо для головної персонажки Славенки Дракуліч (а також для інших жінок її роману) притаманна пасивність, зумовлена суцільною об'єктивацією з боку воєнних злочинців, то героїня Тамари Горіха Зерня натомість перебирає ініціативу на себе. Водночас ця відмінність впливає на коефіцієнт фемінності в образах жінок. У романі Славенки Дракуліч ця фемінність є концентрованою: гвалтівники спеціально вибирають для своїх злочинів гарних і молодих (або й зовсім юних) дівчат; жінкам, що перебувають у «жіночій кімнаті», дозволяють користуватися косметикою та носити сукні; у тексті акцентована жіночність головної персонажки [15, с. 111-112, 17]. На відміну від С., героїня «Доці» позбавлена візуальних атрибутів фемінності. Це нарочито виражено в порівняннях головної героїні з іншими персонажками роману. Так, наприклад, описано її подругу та компаньйонку Таню: «От те, що

свого часу недодали мені, чудесним чином втілюся в Тетяні. Розкішні форми. Декольте, у якому хотілося звити гніздо. [...] Те, що в розумних книжках називають сексапільністю, а моя баба називає "лядськими очима"» [12, с. 144]. Натомість сама головна героїня повсякчас акцентує на власних неконвенційних рисах зовнішності: «У мене було задовгим усе — ступні, пальці [...], лікті, вуха, волосся. На худенькому личку домінував аристократично загострений дзьоб, відволікаючи увагу від надміру тонких, безкровних вуст. Зі своєю комплекцією я могла б надихати Пікассо, але це слабка втіха для дівчини, яка вдягнула ліфчик останньою в класі, і то нульовий розмір» [12, с. 11-12].

Прикметно, що ті внутрішні та зовнішні риси, які спершу видаються головній героїні радше недоліками, пізніше стають гармонійним вираженням її самості, що сама героїня неодноразово визнає (хоч і зі збереженням іронічного ставлення): «...те, що раніше здавалося особистою трагедією, зараз обернулося помітною перевагою. Немає сім'ї — немає слабких місць...» [12, с. 73]; «Алілуя! Настав зірковий час для мого нульового розміру, бо жінка з нормальним бюстом застрягла б у цій щілині» [12, с. 78]. Утім, цей же пасаж демонструє, як головна персонажка під тиском суспільних стереотипів все одно культивує опозицію «нормальне / ненормальне» щодо жіночої зовнішності або моделі поведінки. До категорії «нормального» головна героїня зараховує такий тип візуального вигляду: «Ідеальна зачіска, рівна морська засмага, золотиста міні-сукня [...], на пальчиках виблискують діаманти, і навіть мініатюрні золоті босоніжки сяють кришталевими стразами» [12, с. 106]; «нормальним» для героїні є і світоглядна система, коли «дівчата мріяли про наречених, лімузини і курорти» [12, с. 12], а також жіноче прагнення сім'ї: «Адже є люди як люди, у яких усе просто. Дім, робота, сім'я, малі діти — малі клопоти, великі діти — великі клопоти» [12, с. 272]. Щоправда, героїня також застерігає від поспішних і поверхових висновків щодо такого типажу жінок: «Так силікон у губах і манікюр "зі стразами" вводять в оману, і ми не помічаємо розумного погляду з-під накладних повік на титульній сторінці глянцю» [12, с. 245].

Варто зазначити, що для героїні категорія «нормального» є радше категорією «стереотипного», яку вона маргіналізує відносно власної позиції.

Утім, водночас вона маргіналізує і власну позицію, що репрезентує категорію «ненормального», адже повсякчас співвідносить себе із суспільними стереотипами та фіксує власну дистанційованість від них («І ти дивишся на них [нормальних людей — І.Р.] і тільки зітхаєш, ну чому я так не можу?» [12, с. 272]). З цієї причини в романі часто трапляються пасажі на кшталт такого: «Напевно, я *мала б страждати* в глибині душі, але річ у тому, що не страждаю. Я існую, як бачите, — щаслива стара діва» [12, с. 112; курсив наш — І.Р.].

Така невідповідність головної героїні «Доці» власним вимогам жіночності пов'язана з редукацією її фемінності та набуттям маскулінних рис. Ці процеси помітні ще на рівні імені головної героїні. Її справжнє ім'я не згадується в тексті, проте зазначено прізвище, яке персонажка отримала в школі і яке в подальшому стало її позивним під час війни, — «Ельф» [12, с. 12]. Окрім того, що це слово гіперболізує зовнішні риси героїні, воно також виражає суцільно чоловічий характер. На це вказує граматична форма слова (адже йдеться не про фемінітив «Ельфійка», а саме про слово чоловічого роду «Ельф»), а також його символічна антонімія щодо лексеми «орк», якою позначають російських військових. Така маскулінізація на рівні імені поглиблюється із загостренням революційно-воєнних подій: головна героїня створює власний блог, у якому з метою конспірації підписується чоловічим іменем [12, с. 77].

Редукція фемінних рис відбувається і на рівні відмови головної героїні «Доці» від стереотипних функцій жінки. У цьому аспекті важливою є одна зі сцен роману, де головна героїня дає Ліді, своїй знайомій, відро курячих яєць і каже їй чавити їх руками [12, с. 170-172]. Цей акт має на меті стати терапією після того, як Ліду, котра пожертвувала кар'єрою, статусом та амбіціями заради сім'ї і попередні кілька років свого життя повністю присвятила домашньому господарству й вихованню п'ятих дітей, покинув чоловік і лишив її з дітьми без житла [12, с. 165-170]. Ганна Улюра акцентує на тому, що яйце у зазначеній сцені — це «символ світової гармонії, символ початку і кінця, найобнадійливіший знак того, що народження і переродження можливе, запорука осяйної вічності-в-житті» [41]. Відповідно, момент, коли матір п'ятих дітей розламає яйця руками, втілює відрікання від нав'язаної патріархальної моделі материнської ролі. Це

також перегукується із запропонованою Тамарою Гундоровою концепцією «монструозної матері» що «уособлює "монструозну фемінність", яка своєю надмірною репродуктивною силою та владою навіює страх. Такою властивістю наділяється мати, яка в умовах приниження та насильства — рабського, колоніального, тоталітарного — не може нормально виконувати свої материнські функції: дітей або забирають у неї, або вона змушена сама їх позбавитися» [28, с. 35].

Прикметно, що інтенція руйнування символу яйця походить від головної героїні (саме вона каже Ліді пройти цей обряд очищення), яка протягом роману неодноразово констатує необхідність деконструкції суспільних уявлень щодо ролі жінки. Натомість у романі Славенки Дракуліч «Ніби мене нема(є)» свідомий вибір алгоритму дій поступається біологічному первню, що втілений у материнському інстинкті: щойно С. відчуває тактильний контакт із своїм сином (який відбувається мимоволі), її ненависть до нього поступово зникає, звільняючи місце материнській любові [15, с. 211-213].

Необхідність маскулінізації усвідомлюється головною героїнею «Доці» як вимога воєнного часу. За її твердженням, війна — «це закритий чоловічий клуб», а тому «в нашому світі чоловік у десяти випадках з десяти обере для взаємодії чоловіка» [12, с. 210]. Таким чином прагнення бути корисною на війні передбачає пристосування до її маскулінних правил. Тож головна героїня, яка очолює волонтерську групу, що переважно складається з чоловіків, перебирає на себе стереотипно чоловічу роль лідера. Така гендерна інверсія соціальних ролей викликає іронічну реакцію чоловіків: один з них у відповідь на команди й розпорядження героїні навіть жартома записав її контакт у телефоні як «фюрер» [12, с. 55].

Утім, набуття головною героїнею «Доці» маскулінних рис пов'язане також із її прагненням повноправності, а відтак — із прагненням сепарації від чоловіків. Так, наприклад, вона скептично висловлюється стосовно жіночої потреби мати «другу половинку» («У самій ідеї половинки є щось неповноцінне, так, ніби ти надщерблена» [12, с. 114]), а дитячу казку трансформує таким чином, що спляча красуня прокидається не від поцілунку принца, а самотужки, після

чого так само наодинці починає відбиватися від вовків [12, с. 80]. Це відрізняє роман «Доця» від роману «Ніби мене нема(є)». Попри те, що в обох текстах жінка прагне своєї незалежності від чоловічої волі, головна героїня Тамари Горіха Зерня вибудовує це прагнення довкола власної інтенції самореалізації та здобуття повноцінної суб'єктності, що зрештою впливає на конструювання образу жінки як дієвої та активної героїні; у той же час аналогічне прагнення персонажки Славенки Дракуліч пов'язане з її травмою, заподіяною чоловіками. Після зґвалтування будь-який сексуальний контакт з чоловіком для неї — «синонім насильства, нестерпної грубості й відрази» [15, с. 118]. З цієї ж причини С. відчуває огиду від усвідомлення того факту, що в неї народиться саме хлопчик [15, с. 195].

Така відмінність у змалюванні жіночих образів зумовлена зокрема відмінностями реалій, у яких були написані обидва тексти і які ці тексти фіксують з документальною точністю. Утім, ця причина є лише частково релевантною, адже описи концтабірних тортур у Боснії, що постають у романі «Ніби мене нема(є)», подібні до документальних описів Станіслава Асєєва, який у своїй книзі «"Світлий шлях": історія одного концтабору» (2020) розповів про здійснювані росіянами катування в Донецьку. Так, наприклад, майже ідентичними є згадки про те, як воєнні злочинці в боснійському концтаборі примушували батька гвалтувати рідного сина [15, с. 122-123], і про те, як росіяни катували батька одночасно з його сином (пропускали струм через геніталії), примушуючи їх спостерігати за стражданнями одне одного [5, с. 305]. Варто зазначити, що цей акт сексуального насильства є вираженням домінантної влади в умовах війни, коли акцентується демаскулізація та підпорядкована фемінність поневолених чоловіків. Схожими також є згадки про жінок, яких гвалтували в концтаборі, за що вони отримували певні привілеї і, як наслідок, негативне ставлення з боку інших в'язнів, — про такі епізоди згадує і Славенка Дракуліч в контексті Боснії, і Станіслав Асєєв в контексті України [5, с. 326-327; 30, с. 117-119].

Інакше кажучи, попри певну нюансованість, реальність експансивної війни, що уможливлює та заохочує воєнні злочини, є практично універсальною

для різних національних та історичних контекстів. Разом з тим, література війни, яка з'являється в цій реальності, конструює різні жіночі образи, що зумовлено й іншими причинами. Можна припустити, що присутність в сучасній українській військовій прозі образу сильної та дієвої жінки пов'язана з тим, що загрозливий образ об'єктивізованої жінки в контексті війни вже був сформований в інших літературах, зокрема балканських. Це створює потребу пошуку нових образів, які будуть більш дієвими, а отже, впливовішими протягом воєнного часу. Наприклад, попри те, що роман «Ніби мене нема(є)» констатує силу жінки, яка змогла витримати жорстокі військові злочини і наважилась свідчити проти злочинців у суді, ця жінка передусім трактується як жертва, як людина, котра не мала змоги прямо вплинути на перебіг подій. Натомість сучасна українська література шукає образів жінки, що намагається докладати зусиль для зміни ситуації довкола неї. Окрім «Доці», такий процес помітний також у романі «Амадока» (2020) Софії Андрухович, у якому головна героїня наважується на небезпечний процес конструювання пам'яті свого коханого, або в книзі «Смерть лева Сесіла мала сенс» (2021) Олени Стяжкіної, де одна з персонажок стає інструкторкою снайперів, а також у багатьох інших творах.

3.2. Націоналізм, мова та конструювання ідентичності

Пам'ять як центральна тема української та балканської сучасних літератур може визначати композиційну структуру та стиль нарації тексту. Здебільшого це виражається через мотив пригадування, коли персонаж ретроспективно аналізує власні спогади, шукаючи в них відповідей на свої питання або витоки своїх травм. Подібне сюжетне обрамлення характерне для таких книжок балканських літератур як «Диксиленд» (1995) Павао Павличича, «Ніби мене нема(є)» (1999) Славенки Дракуліч, «Книга про Уну» (2011) Фарука Шехича, «Югославія, моя батьківщина» (2012) Горана Войновича тощо.

У цьому сегменті літератури прикметною є частотна фрагментованість оповіді, котра співвідноситься із фрагментованістю самої пам'яті. Утім, якщо для роману «Ніби мене нема(є)» така фрагментація зумовлена концепцією тексту, що

полягає в його документальності (оповідь складають поєднані спогади різних людей), то для «Книги про Уну» фрагментація є відображенням її теми: війна як травматичний досвід «препарує людську хронологію, стає вододілом між "до" та "після"», а відтак — стирає певні спогади, витісняючи їх іншими, менш травматичними, а також актуалізує їх у певні моменти життя [30]. Це стає принципом побудови «Книги про Уну»: гіпнотичний сеанс, у якому бере участь поет і ветеран Боснійської війни Мустафа Гусар, обрамлює занурення в спогади, які фрагментарно окреслюють різні епізоди його життя, з-поміж яких — «згадки про бабусю, ловлення форелі, страти цивільних, аркадні ігрові автомати, вибухи, біполярний розлад» та інші [30]. Усі ці спогади центруються довкола образу річки Уна, біля якої зростав та воював Мустафа Гусар. Відтак ця річка стає тригером, що актуалізує важливі для героя спогади, і слугує відправною точкою віднайдення його ідентичності.

Головний персонаж «Книги про Уну» зізнається: «Я вбив трьох людей і одного автономіста» [48, с. 13]. З одного боку, книга постулює безальтернативність такого вчинку: у разі відсутності опору війна передбачає знищення героя (ще на початку війни власниця квартири в Загребі, де мешкав Мустафа Гусар, заявила: «Фас фсіх тсерби переріжут там у Боснії» [48, с. 11]). Утім, головний герой, що став свідком жорстокості, катувань і смертей по обидва боки фронту, відмовляється від старозавітної моделі справедливості «око за око» і натомість порушує питання загальнолюдської моралі та мріє про «ту велику книгу, в яку запишуться всі люди з цих сумнівних теренів...» [48, с. 254].

Такі пасажі пов'язані з кризою ідентичності, що існує на тлі проблемних суспільних процесів, і вони співзвучні з міркуваннями С. з «Ніби мене нема(є)»: «Вона завжди думала, що їй і не потрібна така [національна — І.Р.] самоідентифікація...»; «...вони-бо завжди жили по-братськи із сербами» [15, с. 34, 21]. Наведені цитати свідчать, що навіть перебування у концтаборі не стає для С. приводом для національної диференціації сербів і босняків. На подібні рядки можна натрапити і в романі Павао Павличича «Диксиленд», у якому наратор (етнічно — хорват) вже після початку суспільних виступів за самостійність Хорватії та її відділення від Югославії навмисно продовжував

спілкування та прогулянки зі своїм другом-сербом, «просто аби було видно, як хорват і серб йшли разом і що вони залишаються друзями» [57, с. 264; тут і далі переклад з хорватської наш — І.Р.]. Так само Мустафа Гусар з «Книги про Уну» не вдається до національних розрізень, а натомість окреслює тих, проти кого воює, політичним терміном «автономісти».

Прикметно, що для балканських літератур війна і спроби занурення в пам'ять слугують недостатніми каталізаторами для національної самоідентифікації. Натомість прагнення етнонаціонального розмежування виступає для балканських авторів причиною самої війни. Так, наприклад, пише Славенка Дракуліч щодо С. у «Ніби мене нема(є)»: «...війна для неї розпочалася тієї миті, коли її почали ідентифікувати та приписувати до якоїсь національності *інші* люди...» [15, с. 34]. Це пов'язано зі специфічною кореляцією політичних термінів у балканському регіоні: акцентоване поняття «нації» для багатьох балканських авторів є виразником ширшого поняття «націоналізм», яке сприймається з виразно негативною оцінкою. Зокрема Міленко Єргович пише про «простецький хорватський націоналізм» [44, с. 142], Славенка Дракуліч порівнює націоналізм із вірусом і стверджує, що ніхто не застрахований від націоналістичного божевілля [14, с. 81, 78, 83], а назва книги Ѓорана Войновича «Югославія, моя батьківщина», як слушно зауважує Ганна Улюра, «є омажем "Словенія, моя країна", відомого політичного слогана кінця 1980-х, який мав привернути увагу туристів до регіону, а натомість став утіленням ідилічного націоналізму» [44, с. 236].

Для письменників балканських літератур питання ідентичності є вкрай політизованим і нерозривно пов'язаним із Югославськими війнами. Про це свідчить есей Славенки Дракуліч «Інтелектуали-негідники» (1999), у якому авторка зокрема згадує події в Спілці хорватських письменників 1998 року, коли троє авторів, з-поміж яких Влаго Готовац та Іво Банац, вийшли з її складу на знак своєї незгоди з тодішньою націоналістичною політикою Хорватії [14, с. 83]. Це був цілком політичний жест, адже окрім письменницької діяльності Влаго Готовац та Іво Банац активно займалися і політикою. Натомість для Дубравки Угрешич — останньої з тих трьох авторів — таке політичне рішення було

послідовним з огляду на її жорстку критику з боку націоналістично налаштованих кіл Хорватії, через що письменниця 1993 року була вимушена покинути країну. З цих же причин свого часу Хорватію покинула і Славенка Дракуліч [31]. Це визначає негативне ставлення окресленого кола авторів до проявів націоналізму, зокрема до обов'язкової національної диференціації та самоідентифікації, що пов'язуються з цим політичним явищем.

Утім, скепсис стосовно націоналізму притаманний також молодшому поколінню балканських авторів. З-поміж них можна назвати Ігоря Штікса, котрий досліджує питання політичного радикалізму у власних наукових і художніх текстах, зокрема в романі «W» [31]. До цього кола можна зарахувати і Фарука Шехича, котрий є ветераном Боснійської війни і який у своїй «Книзі про Уну» надає перевагу підважуванню мілітаристських закликів та демонізації війни, а не демонізації ворога, вираженого конкретною нацією. Найвиразніше це ілюструє образ «молодого хлопця років двадцяти, зі шрамом і розкосими очима», котрого Мустафа Гусар зустрів 1992 року в боях за береги Уни. У своїх висловлюваннях він зневажливо ставився до сербів, які прийшли в місто, «щоб остаточно звести рахунки з *турками* [ідеться про босняків, які сповідують іслам — І.Р.]», випромінював гордість і впевненість, адже тоді, за словами Мустафи Гусара, кожен «хотів бути героєм для себе, самотнім героєм у важкі часи, бо саме це розбурхує уяву молодих чоловіків, спраглих воєнного адреналіну» [48, с. 133-134]. Утім, в спогадах головного персонажа «Книги про Уну» така модель поведінки зрештою виявилася неефективною, адже пізніше Мустафа Гусар з гіркотою констатує факт жахливої смерті свого співрозмовця, від якої його не врятувала воєнна відвага чи жага подвигів: «...той зизуватий хлопець зі шрамом і розкосими очима, якому відрізали і засунули в рот геніталії, мертвий уже довгих дев'ятнадцять років» [48, с. 138].

Таким чином фрагментація пам'яті як мотив і композиційний прийом у балканських літературах відображує травматичну фрагментацію культурно-політичного простору, у якому перебуває герой тексту і який цей текст фіксує. Натомість нарація як спроба структурування й відновлення пам'яті передбачає набуття універсалістської візії, котра зокрема виражається у відмові від

націоналістичної ідеології, а відтак — від чіткого акцентування національності. З цієї причини оповідь у «Книзі про Уну» веде чоловік, який ще до війни відмовився від власної конкретної національної самоідентифікації: «У нашому місті я відчув себе іноземцем, коли усвідомив, що ми не брати не через моє небажання, а через те, що цього не хоче більшість його мешканців обох національностей. [...] під час служби у Югославській народній армії (ЮНА) мене й серби, і хорвати намовляли записати себе мусульманином, бо національності югослав не існує [...] Моя ідентичність була меншиною в державі, яка якраз від цієї ідентичності виводила свою назву» [48, с. 16]. Прикметним є символізм ситуації, у якій послідовну реконструкцію пам'яті здійснює та людина, котра асоціює себе з державою, що зазнала розпаду, а також подібність такого пасажу до висловлювання С. з роману «Ніби мене нема(є)», у якому вона стверджує зовнішнє нав'язування національної ідентичності як причину війни.

Утім, пам'ять у балканських літературах політизована не лише проблемою ідентифікації, а й проблемою мови. У контексті Балканських війн кінця XX століття автори часто асоціюють розпад Югославії із штучним розділенням так званої сербохорватської мови на окремі національні мови. Відповідно, антинаціоналістична інтенція балканських авторів виражається і в їхньому сприйнятті сербохорватської як цілісної мови. Показовою у цьому контексті є Декларація про спільну мову, що заявляє про існування єдиної сербохорватської мови поліцентричного типу із незначними регіональними відмінностями (тобто з розгалуженням наріч), тим самим заперечуючи існування окремих мов Сербії, Хорватії, Боснії і Герцеговини та Чорногорії, поява котрих, за твердженням укладачів Декларації, є не більше ніж наслідком політичних маніпуляцій [60]. Таким чином Декларація «імпліцитно виступає проти націоналістичної мовної політики, коли навмисно акцентуються відмінності всіх чотирьох нібито-мов для загальної сепарації кожної з чотирьох країн і культур одна від одної» [31].

Цю Декларацію підписали зокрема Ігор Штікс і Фарук Шехич. Така позиція авторів щодо мови відображується і в їхніх художніх текстах. У «Книзі про Уну» Мустафа Гусар дає подвійну назву мови — «сербохорватська /

хорватосербська», — позначаючи таким чином власну байдужість до титульної нації, котра претендує на першість у політичному та мовному аспекті; для Мустафи важить лише факт спільності цієї мови [48, с. 103]. Принципове використання сербохорватської мови притаманне також для головного персонажа з роману Горана Войновича «Югославія, моя батьківщина»: герой спілкується з матір'ю, з якою він опинився у Словенії по втечі від війни, виключно сербохорватською, а її висловлювання словенською навмисно ігнорує на знак протесту, вважаючи це за зраду [10, 21, 202]. Натомість у романі «W» головний персонаж (котрого звать так само, як автора книги, — Ігор Штікс) настільки глибоко травмований воєнним досвідом, що взагалі відмовляється від сприйняття сербохорватської, як і будь-якої іншої мови Балканського регіону: уперше повернувшись до Хорватії по роках свого біженства, коли він ще дитиною покинув країну, тікаючи від війни, головний герой спілкується з місцевим поліціантом винятково англійською мовою, «не бажаючи бути кимось іншим, аніж людиною з французького документа», а коли хтось заявляв, що не знає англійської, то Ігор просто знизує плечима, відмовляючись говорити колись рідною для нього мовою або навіть проклинаючи себе за те, що він цю мову розуміє [50, с. 20, 24, 241].

Сучасна українська література ставить мовне питання зовсім іншим чином. Для українських авторів мова часто є інструментом конструювання пам'яті, а відтак — ідентичності. Показовим у цьому контексті є роман «Амадока» (2020) Софії Андрухович, який оповідає історію Богдана — солдата, що брав участь у російсько-українській війні. У бою він отримав серйозне поранення, внаслідок чого втратив пам'ять, а його обличчя відтоді повністю вкрите шрамами. З госпіталю його забирає Романа, що представляється його дружиною і забирає додому, де намагається повернути Богданові пам'ять через розповідь про його родину та хобі. Утім, наприкінці книги з'ясовується, що насправді чоловік є геть не тим, за кого його видають: його звать Віктором і він не служив в українській армії. Як виявилось, дії Романи було зумовлені її закоханістю та прагненням врятувати Віктора шляхом нав'язування йому «безпечної» ідентичності.

«Амадока» побудована на постійній співвідповідності композиційного та значеннєвого рівнів: шрами на обличчі Богдана-Віктора перегукуються з пошматованістю його пам'яті, а також зі шрамами іншої персонажки — Зої; частина книги про Віктора Домонтовича написана в стилі белетризованих біографій, які писав сам Віктор Домонтович; метафора озера Амадока, яке присутнє на мапах Геродота, але відсутнє в реальному світі, перегукується з пам'яттю Богдана-Віктора, яку Романа фіксує в документах (археологічні знаряддя, фотографії тощо), але яка все одно лишається фікційною.

За принципом такого паралелізму в романі відтворено і різні рівні пам'яті, а також ступінь їхнього вираження за допомогою мови. У першій частині, де безпосередньо йдеться про Богдана-Віктора та Роману, втілено індивідуальний вимір пам'яті. Тут уперше згадано, що головний герой «потерпає від особливо складного випадку ретроградної амнезії»: таким чином він втратив можливість самоідентифікації, а понівеченість обличчя блокує спроможність його ідентифікації і ззовні [1, с. 144]. Водночас крізь забуття пробиваються рудименти спогадів, такі як знання з акваріумістики [1, с. 24] та сомнілоквія, при якій герой несвідомо говорить російською [1, с. 166]. Мова як вияв індивідуального тут накладається на вимір втраченої індивідуальної пам'яті.

У той же час друга частина, котру Романа оповідає як історію німецької окупації Бучача і тогочасного перебування в ньому нібито предків Богдана-Віктора, апелює до родової пам'яті. Ця історія розказана з перспективи Богданової баби — Уляни, — що створює нашарованість структур спогадів у Віктора-Богдана і поступово переконує його у справжності нав'язаної йому ідентичності. У цій частині російська мова є ворожим маркером, за яким персонажі визначають небезпеку. Так, наприклад, одна із сестер Уляни — Нуся — на шляху до криївки УПА серед лісу заздалегідь помічає небезпеку через те, що «десь неподалік чулися вигуки російською» [1, с. 403]. Так у конструйовану пам'ять Богдана-Віктора непомітно інтегрується принципово важлива для Романи опозиція «українське / російське».

Натомість третя частина, яка розкриває біографію Віктора Петрова, апелює до рівня національної пам'яті, яка акумулює в собі культурні досягнення

попередніх поколінь. Російська мова постає тут як ідентифікаційний код, від якого можна свідомо відмовитися на користь набутої ідентичності, вираженої українською мовою. Тут прикладом є сам Віктор Петров, адже, як зазначено в романі, українська мова для нього була саме набутою, утім, свідомо обраною замість російської, якою було окреслено неоімперські заходи Радянського Союзу у вигляді амальгами «контролю, цензури і небезпеки арешту й розстрілу» [1, с. 601, 621]. Ця нав'язувана Богдану-Віктору формула дозволяє Романі майже повністю завершити переформатування його пам'яті.

Прикметно, що на рівні образної системи «Амадока» дещо подібна до «Книги про Уну»: в обох книгах присутній мотив одночасної пошрамованості тіла та свідомості, що зрештою втілюється у мотиві втрати пам'яті, а також тут присутні образи риб як тригерний спогад, що запускає процес розгортання втраченої пам'яті [30]. Утім, порушення питання мови в цих романах принципово відрізняються. Якщо Фарук Шехич у своїй книзі постулює потребу уніфікації сербохорватської мови як атрибуту єдності та цілісності в політичному, культурному та індивідуально-пам'яттєвому аспектах, то Софія Андрухович натомість наполягає на диференціації мов як на обов'язковій умові зцілення пам'яті. Таким чином в «Амадоці» російська мова є атрибутом Іншого, від якого необхідно відмовитися для повноцінного процесу самоідентифікації.

Подібні мотиви можна знайти і в інших книжках сучасної української воєнної прози. Так, наприклад, у романі «Доця» Тамари Горіха Зерня головна героїня принципово зберігає свою українськомовність і переходить на російську лише у випадках небезпеки: коли вона звертається до незнайомих людей у ворожому просторі або коли мусить повідомити іншим про загрозу: «Якщо мене викрадуть і триматимуть з ножем біля горла, я зможу попередити своїх, просто заговоривши російською» [12, с. 151]. Натомість у «Мондегріні» (2019) Володимира Рафаєнка мова є «величезною територією спогадів, асоціацій та відсилань, такою собі позатериторіальною країною», де мовна трансгресія здатна «змінити оптику бачення і сучасного світу, й історії»; а в романі «Смерть лева Сесіла мала сенс» Олени Стяжкіної мова стає «лінією розмежування» генерацій, для яких характерні різні самоідентифікації [26].

Відмінність в оперуванні мотивами пам'яті та мови в сучасних українській та балканських воєнних літературах витікає з різниці сприйняття націоналізму як політичної ідеології у відповідних контекстах. Як уже було зазначено, для балканських авторів термін «націоналізм» має винятково негативну конотацію, що пов'язано із суспільно-політичним досвідом цих авторів та, як наслідок, їхньою антинаціоналістичною позицією. Утім, в контексті реалій російсько-української війни трактування націоналізму відрізняється, що зі свого боку відображується у творах української літератури.

На проблемність інтеграції націоналізму так званих країн другого і третього світу в загальнокультурний дискурс вказує Ева Томпсон у своїй праці «Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм» (2000). Дослідниця зазначає, що «західні вчені іноді несхвально дивляться на зростання постколоніальної національної свідомості в Азії, Африці та Центральній і Східній Європі, вважаючи, що самоідентифікація, яка ґрунтується на націоналізмі, є якимось різновидом хвороби, якої слід стидатися [ця теза добре перегукується з порівнянням націоналізму та вірусу, що пропонує Славенка Дракуліч — І.Р.], від якої винна сторона має щонайшвидше вилікуватися, якщо тільки в неї немає армії та ораторських навичок, необхідних для доведення своєї правоти в світі» [39, с. 35]. Балканські інтелектуали переймають саме таку оптику щодо націоналізму своїх країн, а відтак з пересторогою та осудом описують його вияви. Натомість Ева Томпсон наголошує на необхідності розмежування різних типів націоналізму, адже «націоналізм стабільних і впевнених у собі етносів, які протягом століть спокійно накопичували багатства, відрізняється за своїми цілями та методами від націоналізму тих етносів, які борються за своє право на життя на певній географічній території, суверенітет якої ставиться під сумнів» [39, с. 37].

Таким чином слід чітко диференціювати «агресивний націоналізм, спрямований на експорт власної національної ідентичності та завоювання земель», і «захисний націоналізм, основою якого є захист національної ідентичності» [39, с. 25]. Прикметно, що ті прояви націоналізму, які описують балканські автори у своїх книжках і проти яких ці автори виступають у дійсності,

свідчать про те, що в їхньому контексті йдеться саме про перший його тип. Потреба спротиву агресивному націоналізму, що виражений в експансивній, мілітаристській і геноцидній політиці Інших, зумовлює появу виразного антинаціоналістичного акценту в балканських воєнних літературах. Натомість українські автори реагують на потребу культивування захисного націоналізму як механізму опору російським загарбницьким посяганням у своїх текстах. Це ж зумовлює конструювання специфічних образів та мотивів пам'яті, мови та ідентичності, що відрізняються від балканських варіантів.

3.3. Пошук батька і пошук батьківства як пошук ідентичності

Питання самоідентифікації в сучасних українській і балканських літературах також тісно пов'язане з образом батька. Існує дві причини такого зв'язку. Перша полягає в домінації патріархальної моделі світогляду в консервативних суспільствах, що акумулює атрибути ідентичності в образі батька, від якого за лінією спадковості ці атрибути надалі переходять дітям. Це виражається зокрема у визначенні національної ідентичності за національністю батька. Яскравий приклад такої ситуації знаходимо у романі Славенки Дракуліч «Ніби мене нема(є)», де авторка міркує про процес національної ідентифікації, здійснюваний ззовні проти волі жінки: «Якщо вже її батько мусульманин, то для таких людей С. також мусульманка, інакше не може бути ніяк. [...] "Матір тут не враховують", — думає жінка з гіркотою» [15, с. 34]. Таке саме твердження присутнє і в романі Горана Войновича «Югославія, моя батьківщина», де друг головного персонажа вирішив пояснити йому правила національної ідентифікації: «...Даніель у тонкощах навчив мене правил націоналізму, на яких і сам собаку з'їв. Першого ж дня він запитав, як звати мого батька, а наступного пояснив, що я серб, бо Неделько — сербське ім'я, і Владан теж, і що геть не важливо, що моя мати — Душа, бо національність визначається по батькові» [10, 164].

Друга причина полягає в тому, що, за твердженням Тамари Гундорової, досвіди життя в тоталітарному і посттоталітарному суспільстві, існування якого

припадає на транзитний період радикальних політичних і соціальних змін, ведуть до «переоцінки досвіду батьків, а також викликають труднощі адаптації до світу, ускладнюють сімейні відносини та формують різні форми зміщеної ідентичності» [28, с. 10]. Таким чином «в посттоталітарній літературі тема розриву поколінь стає однією із центральних», що свідчить «про посилення субкультурної ідентичності в межах різних груп, про своєрідний аутизм і недовіру до батьків», виражені у відповідних літературних текстах [28, с. 11]. Прикметно, що такі процеси чітко окреслюють постколоніальний вимір літератури, адже вони резонують з концепціями Франца Фанона, у яких дослідник акцентує перехід моральних рефлексів і колоніальних травм від батька до сина [53, с. 3].

Таким чином у балканських літературах мотив генераційного розриву, подібно до мотиву фрагментації пам'яті, накладається на зафіксований у літературних текстах процес розпаду культурно-політичного простору, апогеєм якого у контексті балканських країн стали Югославські війни. Найбільш показовим в такому аспекті є роман словенського письменника Горана Войновича «Югославія, моя батьківщина» (2012). Ця книга оповідає історію Владана, який ще дитиною був змушений втікати від війни разом із своєю матір'ю до Любляни. Увесь цей час матір переконувала Владана, що його батько загинув на війні, але через багато років, коли хлопець уже став дорослим, він раптом дізнався, що батько живий — утім, він є воєнним злочинцем, що переховується від суду. Владан приймає рішення вирушити на його пошуки, аби з'ясувати правду та звільнитися від нав'язливого образу батька у своєму житті.

Прагнення Владана знайти свого батька навіть попри факт, що той є воєнним злочинцем, зумовлене відчуттям головного персонажа його глибокого зв'язку із батьком. Так, наприклад, він стверджує: «...моя невинність, у яку я доти вірив, була безповоротно втрачена [...] Тепер у мене на совісті було село Вішничі в західній Славонії» — село, у якому батько Владана стратив мирних мешканців [10, с. 35]; «...його злочин — це і мій злочин...» [10, с. 294]. Утім, транспозиція батькових рис в образі Владана присутня і на інших рівнях. Зокрема, сприйняття національності головного героя роману через

національність його батька зумовлює негативне ставлення до нього з боку інших людей: «В очах того вусаня я був кровожерливим четником, на совісті якого щонайменше три снаряди, скинуті на дубровницький Страдун — і тільки тому, що прямував у Брчко» [10, с. 34]. У ще одній сцені роману Владан із жахом помічає, як він несвідомо вимовив батькову лайку, «наче то він сам промовив» із нього [10, с. 157].

Таким чином новина про те, що батько Владана живий, постає як його символічне «воскресіння». Утім, це переродження відбувається передусім у єстві самого Владана: лише після новини про батька він почав помічати в собі втілення його рис. Це викликає лють головного персонажа, адже він прагне остаточної сепарації від свого батька-злочинця, що є неможливим без повноцінного досягнення його вчинку. Проте Владан водночас не прагне розуміти свого батька, адже «розуміти означало виправдовувати його» [10, с. 135]. Тож перед головним героєм роману «Югославія, моя батьківщина» постає потреба здійснити подорож і знайти батька з метою остаточного розриву з ним (знайти, щоб втратити — цього разу назавжди), а відтак — віднайдення своєї справжньої ідентичності, яка визначається не через ненависний йому образ воєнного злочинця.

Подібний мотив присутній і в романі Ігоря Штікса «W», де головний герой прагне повністю позбутися своєї первинної ідентичності, пов'язаної з Балканським регіоном, але натомість потрапляє під вплив Вальтера Стіклера (як з'ясується згодом — терориста у міжнародному розшуку), що переймає на себе функції батька головного персонажа, маніпулятивно змушує героя повернутися до Балкан, відрефлексувати свій травматичний досвід, а також нав'язує ненависну йому ідентичність. Немоżliвість головного героя позбутися Вальтера (навіть по його символічній смерті) визначає і його неможливість стерти частину своєї самості.

Новина про «воскресіння» батька, з якої починається роман «Югославія, моя батьківщина», застає Влада в припаркованій у гаражі машині [10, с. 14]. Це прикметно, адже такий хід одразу окреслює специфіку подальшого сюжету, що будуватиметься довкола мотиву подорожі. Важливо зазначити, що ця подорож відбувається в південно-східному напрямку і назад: Любляна — Брчко —

Горажде — Новий Сад — Любляна. Таким чином Владан відвідує країни, які найдужче постраждали від Югославських війн: Словенія, Хорватія, Боснія і Герцеговина, Сербія. Відповідно, ця подорож є символічною на багатьох рівнях. По-перше, це дорога віднайдення втраченого батька; по-друге, ця дорога практично відтворює зворотній шлях втечі Владана та його матері від війни; по-третє, це подорож у минуле, де ще існує декларована в назві роману Югославія і дитинство Владана. Це є символічним зануренням углиб Балкан, розділення яких позначилося на кризі ідентичності головного героя роману.

Натомість ці пошуки закінчуються північніше, у Відні, де переховується батько Владана. Це нарочито постає як простір-поза-Балканами, який не був охоплений війною. Таким чином Неделько прагне воз'єднатися зі своїм сином поза тим простором, де він скоїв воєнний злочин і який ускладнює процес самоідентифікації Владана. Остання зустріч Владана і Неделька відбувається в ресторані у Відні, а проте вона не стала логічною розв'язку ані для Неделька, котрий прагнув передати Владанові тяглість родинної пам'яті, ані для Владана, котрий прагнув розриву із цією пам'яттю.

Цей пласт пам'яті, щодо якого між Недельком і Владаном виникає конфлікт, тягнеться до часів Другої світової війни, коли родину Неделька втрапило усташі. Сам Неделько розповідає історію про те, як його батько стояв перед купою тіл його вбитої сім'ї. Такий образ батька надалі стає рефреном: Владан знаходить світлину, на якій Неделько позує перед купою тіл страчених ним людей у селі Вішничі, а коли Неделько переховується у Брчко, то придумує собі фіктивне алібі про свою родину з Герцеговини, усі з якої (крім Неделька і Владана) загинули під час Югославських війн і перед тілами яких він стояв. Це є інверсійним образом батька, який стає свідком гибелі родини замість її створення та ствердження. Втім, у випадку Неделька цей образ є лише надуманим приводом для виправдання власних дій та інфантильності [44, с. 232-233].

Для того, щоб ця вигадка стала правдою і щоб вона функціонувала як повноцінний дискурс, необхідно, щоб і Владан за спадковою лінією перейняв роль «осиротілого батька», що оплакував би свою родину, яка була зруйнована

(символічно загинула) внаслідок війни. Для цього Неделько під час його останньої розмови із сином розповідає йому про долю (фатум) і неунікність такої моделі розвитку подій [10, с. 277]. Владан же відмовляється сприймати батька як жертву, а не як злочинця, що унеможлиблює новий цикл існування створеної Недельком ідентичності.

Натомість Владану потрібне припинення постійної актуалізації образу «осиротілого батька», при конструюванні якого сам батько виживає, а родина — гине. Подорож Владана і його зустріч із Недельком покликана перевернути полюси цієї дихотомії: для звільнення ідентичності Владана від імперативних приписів символічно померти мусить сам батько, передусім — у виявах своїх атрибутів, втілених у самому Владані. Таким чином він мусить позбутися від частини своєї самості, частково знищити свою ідентичність. Ганна Улюра в контексті цього роману стверджує, що знищити Я означає «забути все, що було з тобою, і все, що було не з тобою. Перестати бути батьком свого сина, наприклад» [44, с. 235]. Для Владана ж це означає припинити бути сином свого батька, що постає як неможлива задача, оскільки певні риси батька вже є частиною ідентичності Владана. З цієї причини він повсякчас зізнається в підсвідомому бажанні очищення образу батька у власній світоглядній системі: «Мені було соромно, бо я потайки прагнув, щоб ця історія від першого до останнього слова була правдивою, мені було соромно, бо я від самого початку підсвідомо хотів зрозуміти і виправдати свого батька» [10, с. 285-286].

Таким чином для роману «Югославія, моя батьківщина» притаманне сюжетне обрамлення: дія розпочинається із символічного «воскресіння» Неделька та вирушенням Владана на його пошуки з метою віднайдення незалежної від батька самоідентичності, а закінчується Владановим усвідомленням неможливості остаточної сепарації від впливу батька та смертю (цього разу не символічною, а реальною) Неделька; подорож, яка починається в південно-східному напрямку, завершується поїздкою на північ.

Чіткий вектор подорожі та лінійна опозиція в просторі художнього тексту півдня (асоційованого із війною) і півночі (відносно мирної, цивілізованої) присутні і в книзі українського письменника Сергія Жадана «Інтернат» (2017).

Цей роман оповідає історію вчителя Паші, котрий у розпал російсько-української війни на Донбасі вирушає в інтернат, аби забрати звідти свого племінника. Паша мусить переступити через власну інертність, байдужість та аполітичність, аби вижити в умовах війни, подолати небезпечний шлях, врятувати племінника Сашу і врятуватися самому.

Цьому роману, як і у випадку книги «Югославія, моя батьківщина», притаманне сюжетне обрамлення. Утім, якщо текст Горана Войновича починається з набуття Владаном статусу сина через «воскресіння» його батька, а закінчується небажанням відтворювати батьківську роль і неможливістю соціальної інверсії в межах родини, то «Інтернат» Сергія Жадана конструює послідовну лінію переймання батьківської функції. На початку тексту носієм і виконавцем цієї функції є старий батько Паші, але вже в першому епізоді (який виконує роль своєрідної експозиції) цю функцію переймає на себе Паша, який зголошується поїхати в інтернат, аби забрати Сашу [17, с. 11]. Увесь подальший шлях до інтернату й назад постає як реалізація цієї функції, а наприкінці тексту батьківську роль символічно переймає на себе Саша, про що свідчить зміна нараторської позиції (оповідь здійснюється від особи Саші), а також сцена, де він рятує цуцика, над яким бере опіку подібно до того, як Паша бере опіку над Сашею по прибуттю в інтернат [17, с. 335].

Роман Сергія Жадана значною мірою побудований на міфопоетичних елементах. Так, наприклад, Ганна Улюра звертає увагу на сцену, у якій солдат віддає Паші скам'янілу папороть з музею, адже це магічна квітка, що дозволяє «наказувати грому і відганяти зло, якщо легендам вірити» [17, с. 304-305; Улюра, с. 89]. Так само прикметним є густий туман (фактично «туман війни»), який погіршує видимість Паші по дорозі в інтернат, але зникає, щойно він забирає Сашу, бере на себе відповідальність, починає процес самоідентифікації та визначення власної позиції — тоді натомість з'являється місяць, і навіть уночі стає світло, «хоч голки збирай» [17, с. 190].

Таким чином і подорож Паші постає в міфопоетичному аспекті. Його поїздка, що зациклюється передачею соціальної ролі від одного чоловіка до іншого, є своєрідним обрядом ініціації. Уся поїздка Паші побудована за

принципом поетапного спуску в пекло, усе далі на південь (на південний напрямок вказують зокрема репліки директорки інтернату Ніни [17, с. 160]): станція — блокпост — мотель — вокзал — інтернат — вокзал — блокпост — станція. Повсякчас у Паші з'являються аналогії з потойбіччям: спершу це тільки «початки пекла», але далі головний персонаж минає різні локації, наче «залишаючи за собою світ живих», усвідомлює, що «ступиш туди — вийдеш із іншого боку життя», називає населені пункти «містами мертвих» [17, с. 100, 141, 169, 194]

Тож не дивно, що протягом такої ініціативної подорожі Паша поступово змінюється. Це пов'язано із переоцінкою власної позиції: якщо раніше, як усвідомлює головний герой, він «десь не дотиснув, здався, відступив», був «слабаком» [17, с. 123-124], то пізніше він віднаходить у собі ініціативність, необхідність бути лідером для виживання. Таким чином він і виводить Сашу із небезпечної зони, а вдруге опинившись на вокзалі, який вже захопили окупаційні війська, навіть знаходить у собі сміливість бути «представником громадськості» й виборювати для себе та інших людей транспорт і їжу [17, с. 237].

Прикметно, що таке становлення Паші-як-чоловіка накладається на становлення Паші-як-батька. Протягом першого дня подорожі Паша ставиться до своєї місії радше як до повинності, нав'язаної його старим батьком. Утім, протягом наступних двох днів він усвідомлює потребу Саші у фігурі батька як рольової моделі і як практичного захисту, а відтак — власну потребу в символічному батьківстві над Сашею. З цієї причини літературний критик Євгеній Стасіневич акцентує на інтертекстуальному зв'язку «Інтернату» Сергія Жадана та «Дороги» Кормака Маккарті, зазначаючи: «Проте сім'я все ще важлива, і Паша піде за племінником, і пройде з ним не одним колом пекла, а потім малий, відчуючи любов, спрямовану на нього, зможе поділитися нею з іншими» [37].

Спадкова лінія батьківської функції, передача якої починає і завершує роман «Інтернат», свідчить про мотив пошуку батьківства як пошуку своєї ідентичності. Різні втілення такого мотиву можна знайти і в інших текстах сучасної української воєнної літератури. До прикладу, переймання функції

символічного батька характерне для головної героїні роману «Доця». Після того, як героїню в дитинстві покинув батько [12, с. 13-14], батьківська функція фактично перейшла до неї, і цю функцію вона реалізувала після початку революційно-воєнних подій, коли очолила волонтерську групу, брала опіку над Оксаною і Лідою [12, с. 63, 170-173].

Таким чином проблема конструювання ідентичності в сучасних воєнних українській і балканських літературах відтворюється протилежними мотивами. Якщо для балканських авторів важить мотив пошуку батька як спроба віднайдення, то для української літератури продуктивним в аспекті самоусвідомлення є мотив пошуку батьківства, тобто переймання героєм на себе ролі батька.

3.4. Мотив музики й образ собаки

Тексти балканських літератур, що апелюють до теми війни, часто є автореферентними або частково екфразистичними, акумулюючи в собі згадки та описи мистецьких творів або конструюючи мотив їхнього творення. У контексті Югославських війн таке літературне явище можна пояснити спробою авторів сформувати універсальний образ, що був би покликаний втілювати антивоєнну інтенцію. Утім, водночас досвід війн на Балканах демонструє утопійність такого образу, оскільки мистецтво не здатне протистояти деструктивній силі війни. Таким чином дискурс балканських воєнних літератур повертається до дискусії, розпочатої філософами опісля Другої світової війни: історичний екстремум, якому притаманний катастрофізм, унеможлиблює адекватне вираження людського досвіду, провокує кризу мови і підважує соціальну (дидактичну, просвітницьку) роль мистецтва, що не здатне зарадити трагедії.

Тим не менш, балканські автори, які намагалися осмислити воєнний досвід у своїх книгах, фіксують надію на мистецтво як засіб порятунку чи ескапізму. Показовою у цьому аспекті є одна з історій роману Славенки Дракуліч «Ніби мене нема(є)», що оповідає про наймолодшу ув'язнену в «жіночій кімнаті» — дівчину на ім'я А. Одного разу «А. сидить на матраці й читає любовний роман,

який кожна з дівчат прочитала вже кілька разів». У цю мить по неї приходять двоє сербських солдатів, в одному з яких А. впізнає друга свого брата. Сповнена довіри до нього, вона йде разом із солдатами. Утім, саме того разу над А. здійснили найжахливіші тортури за весь час її перебування в концтаборі, через три дні після яких вона померла [15, с. 90-92]. Цей епізод подано в книзі як окремий цілісний спогад С., що починається згадкою про читання книги і закінчується смертю. Дрібниця, яку фіксує свідомість С., а потім актуалізує її пам'ять — читання А. любовного роману, — є важливою відправною точкою трагічної сцени. Акт читання (тим паче любовного роману) постає тут своєрідною спробою ескапізму з травматичної та загрозливої дійсності, який дарує надію на нормальне життя після звільнення з концтабору. Але це не рятує А. від жорстокої смерті — література виявляється безсилою.

Натомість у романі «W» Ігоря Штікса література виконує сублімаційну функцію. Переживши драматичне й контroversійне повернення до Балкан та пройшовши болісний процес рефлексії власних травм, головний герой зрештою пише роман про ці події. Утім, наприкінці сюжету з'ясовується, що історія, у якій опинився головний герой (і яка лягла в основу його книги), була навмисно підлаштована його символічним батьком — Вальтером Стіксом. Герой намагається знищити свій роман, але марно: Вальтер уже відправив його у видавництво від імені самого головного персонажа. «W» закінчується приміткою, яку Вальтер лишив до роману, надіславши його редактору видавництва, і таким чином сам роман «W» постає як ця книга, а її автор Ігор Штікс асоціюється з головним персонажем, якого звуть так само [50, с. 325]. Таким чином акцентується мотив ненадійного наратора, котрий протягом роману міг маніпулювати читацькими переконаннями і навмисно їх нав'язувати, а книга головного персонажа, яка мала б рефлексувати його травми, пов'язані з дитячим досвідом війни, натомість ще більше актуалізує цю травму в його житті.

Частотним у текстах балканських літератур, що апелюють до війни, також є образ музики. Почасти він присутній у книзі Міленка Єрговича «Іншалла, Мадонно, Іншалла» (2004), що композиційно побудована як збірка спогадів, пов'язаних із севдалінками — боснійськими народними піснями. Прикметною в

цьому аспекті також є книга Мухарема Баздуля «Концерт» (2003), що оповідає про виступ гурту U2 1997 року в Сараєві, який об'єднав зруйновану війною Боснію. Утім, найпоказовішим у зв'язку з образом музики є роман Павао Павличича «Диксиленд» (1995). Його назва запозичена з музичної термінології і позначає жанр джазу, про який і йдеться у романі. Книга оповідає історію диксиленд-гурту, який збирає вчитель Ангелус на початку 1960-х років у хорватському місті Вуковар. Кожна частина роману розповідає про одного з учасників гурту, інструмент, на якому він грає, а також про його попередника, що грав на такому ж інструменті в колишньому вуковарському диксиленд-гурті. Прикметно, що історії обох гуртів закінчуються трагедією внаслідок воєн — Другої світової і Хорватської відповідно.

Попри те, що Хорватська війна у своїй активній фазі (а саме — сербська облога Вуковара) постає лише в останній частині роману, образ музики, що розкривається протягом усього сюжету, здобуває свою кульмінацію саме в контексті війни. У зв'язку з цим розкривається і детективно-фантазмагорійний складник «Диксиленду»: капельмейстер Ангелус, котрий створив обидва диксиленд-гурти, написав романс «Каштановий цвіт», що спонукав слухачів до самогубства [57, с. 36-37]. Натомість другий диксиленд-гурт (учасником якого є і наратор роману), що розвивається протягом 30 років, своєю музикою здатен воскрешати. Спершу така здатність оприявнилася, коли від гри гурту на дні народження Ангелуса ожила кішка його дружини. Тоді ж головний герой зазначив: «...я знав, ми всімох знали, що це могло стосуватися лише нашого концерту, лише якості нашого диксиленду» [57, с. 292-293]. Згодом цей епізод повторився, але вже із людиною: на березі річки, де в той час грав гурт, раптом ожив юнак, що потонував за пів години до виступу. Іронічно, що гурт тоді грав композицію під назвою «Down by the Riverside» (та іронізм цього епізоду значно глибший, адже ця композиція також відома під назвою «Ain't Gonna Study War No More», що пророкує трагічний досвід, який чекає на гурт згодом) [57, с. 349-350].

Таким чином у романі постає сила мистецтва, яка здатна зарадити смерті. Її апогей мав відбутися вже під час облоги Вуковара, коли місто зазнавало

постійних артилерійських обстрілів і коли вже літній Ангелус помер. Тоді ж диксиленд-гурт востаннє зібрався для гри на імпровізованому похороні свого капельмейстера, і його учасники вирішили грати вчителевий романс «Каштановий цвіт». Головний герой зазначає: «Поки ми грали, в ті моменти, коли ми були на піку натхнення (імпровізації), відбувалося щось незвичайне. Коли ми всі дивилися на нього, шкодуючи, що він нас не чує, ми всі це бачили: у нього здригнулися повіки, здригнувся край губи. [...] Ми знали, що ми вже близько, ми знали, що варто докласти ще трохи зусиль — і ми відродимо нашого вчителя, щоб те, заради чого він нас зібрав, про що думав усе життя, нарешті збулося» [57, с. 436-437]. Таким чином війна як апофеоз смерті стала тлом для виконання «Каштанового цвіту», що цю смерть викликає. Утім, вітаїстична сила музики, яку виконував диксиленд-гурт, інвертувала вплив романсу, завдяки чому почався процес оживлення Ангелуса. В умовах обложеного міста така перемога життя над смертю символізує перемогу мистецтва над війною.

Проте саме в кульмінаційну мить музичного виконання «почали падати снаряди», від удару одного з яких учасники гурту впали, перервавши свою гру і ритуал воскресіння [57, с. 437-439]. Роман завершується саме цією сценою, котра стверджує: навіть бездоганна сила мистецтва, що здатна долати смерть, не може протистояти деструктивній силі війни.

Натомість в сучасній українській військовій літературі існує перманентний і безапеляційний скепсис щодо сили мистецтва. Персонажі відповідних текстів одразу знають, що художній твір не може зупинити (чи бодай скорегувати) війну. Це почасти корелює з міркуваннями самих українських авторів, частина з яких досить гостро висловлюється щодо спроможності мистецтва впливати на хід суспільно-політичних процесів. Про безсилість літератури у спробах попередити війну зокрема згадує письменник Артем Чапай, котрий стверджує: «Всі антивоєнні книги за кілька вибухів втратили релевантність» [4]. Про неспроможність художньої літератури відповідати нагальним потребам в умовах війни зазначає і поетка Галина Крук у своїй промові на відкритті 23-го Берлінського поетичного фестивалю, адже поезія, на її переконання, не здатна ані загоїти рану, ані вбити [27, с. 483-484].

Така позиція щодо неспроможності мистецтва адекватно реагувати на війну, а відтак — позиція щодо часткової непотрібності мистецтва в умовах війни з'являються і на сторінках українських книг, присвячених темі воєнного досвіду. Характерною в цьому аспекті є еволюція головної героїні роману «Доця»: жінка, яка спершу була цілком поглинута прагненням мистецтва [12, с. 22] і, як наслідок, своєю творчою роботою, з початком війни залишає своє заняття на користь волонтерства і допомоги армії. Прикметними також є згадки про книжки в романі «Інтернат». Так, наприклад, Паша помічає, що при розграбуванні інтернату російськими солдатами «спальник зник, книги залишилися», адже «книги їх не цікавили» [17, с. 176]. Але книжки були атрибутом зайвості і до того — коли директорка інтернату Ніна показує Паші розбомблене приміщення бібліотеки, вона каже: «Добре, що діти читати не люблять [...] Коли прилетіло, тут нікого не було» [17, с. 119]. А єдина цінність, яку книжки представляють для Саші, полягає в тому, що їх можна використати «на розкурку» [17, с. 121].

Натомість сучасна українська література війни частотно пріоритезує гуманне ставлення до тварин, особливо — до собак. Це яскраво помітно на матеріалі роману «Інтернат». З одного боку, собаки тут репрезентують небезпеку, адже на війні здичавілі зграї голодних псів несуть загрозу для людей [17, с. 163-165]. Утім, з іншого боку, часто собаки в сюжеті роману здобувають більше уваги, прихильності та емпатії, аніж люди. Так, наприклад, уже тікаючи з інтернату, Паша лишає відкриту банку консерви для псів [17, с. 198]. Трохи згодом на шляху Паші та Саші трапляється жінка, котра гірко плаче за обезголовленим псом, хоча раніше вона цього пса не бачила [17, с. 204-205]. Прикметно, що жінка горює саме за псом в обставинах практично захопленого й зруйнованого міста, що переповнене тілами загиблих людей.

Проте найвиразніше представлено співчуття до собаки в умовах війни у романі Віталія Запеки «Цуцик» (2019). Ця книга написана з ракурсу щеняти, яке народилося на лінії фронту. Звук артилерійської канонади було першим, що почуло цуценя за свого життя, а тому надалі цей звук асоціюватиметься для нього з нормою довколишнього світу [18, с. 13]. Прикметно, що через специфіку

нарації роману цуцик часто послуговується категоріями людської свідомості: бажання помсти і розум, почуття дружби і наближення смерті тощо [18, с. 18, 152, 223]. Таким чином він уподібнюється до людини, набуває суто людських рис.

Та насправді специфіка як цього роману, так і інших текстів сучасної української літератури полягає в тому, що образ собаки є втіленням дегуманізованої або постраждалої від війни людини. За такою моделлю насправді не собака уподібнюється до людини, а навпаки — людина до собаки. Певні натяки на це віднаходимо і в романі «Цуцик». По-перше, про це свідчить присвята книги — «сотням дітей, безневинно загиблим у війні» та «знайомим і не знайомим мені бойовим собакам» (прикметно також те, що автор називає собак не за прізвиськами, а за «іменами-позивними», що теж зі свого боку дозволяє говорити про зближення образів людини й пса) [18, с. 11]. Численні порівняння дітей і собак присутні також в романі «Інтернат»: «Їх [дітей — І.Р.] сюди [в інтернат — І.Р.], як щенят до притулку звозять», — каже одного разу Валера; у спогадах Паші трудовик з його школи «розкидає старшокласників, як щенят»; іншого разу Аня каже: «Діти жорстокі. Як щенята. І довірливі, як щенята»; ще пізніше в зруйнованій хаті поведінка чоловіків, що обсіли грубу, нагадує Паші собачу поведінку: «Як пси, одне слово: відігнали загрозу, розслабились»; а біжучи через ліс Паша «потягнув малого за шкірки, як пса», аж той «викручувався й підвивав, справді мов щеня» [17, с. 153, 180, 220, 263, 275]. Варто також згадати, що в оточеному місті єдиним лікарем, котрий здатен надати допомогу людині, є ветеринар [17, с. 102].

Подібні порівняння присутні і в романі «Доця». Так, наприклад, врятована головною героїнею згвалтована дівчинка «почала тремтіти і скавуліти ну точно, як щеня», а очі Тані, якій героїня допомогла, порівнюються з очима загнаної собаки [12, с. 125, 169]. Варто згадати і те, що в романі «Цуцик» різні соціальні групи людей, на кшталт сім'ї чи бойового загону військових, сприймаються свідомістю щеняти як згряя [18, с. 136].

Вочевидь, така репрезентація людей через образи собак пов'язана з небажанням асоціювати невинних людей (зокрема дітей) з іншими

представниками людства, котрі розпочинають війни, вбивають, катують, гвалтують тощо. Відтак виникає потреба диференціювати різних людей, що в літературному тексті відбуваються за допомогою зближення позитивних людських образів із образом собаки. З такої позиції образ собаки постає як позбавлений усіх негативних людських рис, по-своєрідному очищений, але понівечений війною: так щеня із роману «Цуцик» вважає за норму постійні вибухи артилерії, підлаштовуючи свою світоглядну систему до реалій воєнного, а не мирного часу. Таким чином емпатія щодо собаки в сучасній українській літературі відтворює гуманістичну модель поведінки і слугує позитивною характеристикою персонажа. Це значно мірою визначає і фінали романів «Цуцик» та «Інтернат».

Висновки до розділу III

У сучасних балканських та українській воєнних літературах війна втілюється зокрема в комплексі нестандартних образів та мотивів. Передусім помітним є образ жінки як об'єкта в текстах балканських літератур, що апелюють до воєнного досвіду. Найвиразнішим прикладом є роман Славенки Дракуліч «Ніби мене нема(є)», у якому описано тортури й гвалтування боснійки С. в сербському концтаборі. Натомість українська література частіше звертається до образу дієвої жінки, котра бере активну участь у воєнному протистоянні. Це яскраво помітно на матеріалі роману Тамари Горіха Зерня «Доця». Відмінності української та балканських літератур у конструюванні образу жінки зумовлені не лише відмінностями відповідних культурно-політичних контекстів, а й потребою пошуку нових актуальних образів у літературному процесі.

Важливими для зазначених літератур війни також є питання націоналізму та мови, що часто виражається через мотиви пам'яті. Так, для текстів балканських літератур відмова від радикальної мовної та національної сепарації є запорукою цілісності пам'яті та інструментом її відновлення, центрування. Це зокрема помітно у романі Фарука Шехича «Книга про Уну», де такий процес

відображується навіть на композиційному рівні. Натомість в українській літературі процес конструювання пам'яті пов'язаний із чіткою мовною і національною самоідентифікацією, що проілюстровано зокрема в романі Софії Андрухович «Амадока». Різниця у ставленні до питань мови, національності, а відтак — пам'яті в балканських та українській літературах зумовлені різним трактуванням поняття «націоналізм» і ставленням до нього.

Для воєнного сегменту сучасних української та балканських літератур також притаманний мотив пошуку батька як пошуку ідентичності. Гарним прикладом втілення такого мотиву є романи «Югославія, моя батьківщина» Горана Войновича та «Інтернат» Сергія Жадана. Утім, якщо в тексті словенського письменника віднайдення ідентичності безпосередньо пов'язане з віднайденням батька, то у творі українського автора самоідентифікація передбачає набуття батьківських функцій.

Балканські літератури також часто апелюють до мистецтва як до інструменту, що протиставляється війні. Попри те, що у відповідних текстах художні твори зрештою не мають потуги зарадити воєнному катастрофізму, автори все ж не покидають надії на їхній миротворчий потенціал. Особливо гостро це виражено в образі музики в романі Павао Павличича «Диксиленд». Українські ж автори культивують скепсис і зневіру до мистецтва як антивоєнного засобу. Натомість вони акцентують у своїх текстах потребу гуманності, що втілюється в частотних образах собак. На прикладі роману «Цуцик» Віталія Запеки, а також інших творів сучасної української літератури, можна помітити, що образи собак репрезентують понівечених війною людей, чия невинність підкреслено виражена на фоні людей, які і починають війни.

Висновки

Контекст війни дедалі частіше спонукає порівнювати різні військові літератури з метою віднайдення точок подібності, схожого досвіду, уроків минулого тощо. Цим зумовлюється актуалізація військової прози балканських літератур в українському культурному просторі, що увиразнилася з 2014 року. Цей процес особливо активізувався після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Утім, помітним наслідком постійної присутності балканських текстів, що апелюють до теми війни, в українському культурному просторі, а також наслідком їх порівняння з відповідними текстами української літератури є ототожнення певних елементів різних військових реальностей та пережитих досвідів війни. Натомість компаративний аналіз вибраних військових текстів балканських та української літератур демонструє значні відмінності в конструюванні різних образів та мотивів війни і навіть у визначенні чи конотативному наповненні однакових образів та мотивів.

Ці відмінності є найбільш помітними у випадку аналізу текстів з позицій культурного матеріалізму — комплексного міждисциплінарного методу літературознавчого дослідження. Фундамент цієї теорії заклали дослідники Джонатан Доллімор та Алан Сінфілд у передмові до укладеного ними збірника «Політичний Шекспір. Есеї з культурного матеріалізму» (1985). У ній (як і в інших своїх працях) науковці опираються на доробок Реймонда Вільямса, який

розвивав засади марксистської критики і зі свого боку апелював до дихотомійної концепції системи влади, створеної Мішелем Фуко. У своїй основі ця концепція, надалі модифікована Реймондом Вільямсом і представниками культурного матеріалізму, постулює ієрархічне відношення домінантних елементів культурної системи («залишкових елементів») та маргінальних елементів («елементів, що виникають»). Культурні матеріалісти стверджують потенціал зміни полюсів цієї системи (коли маргінальне стає домінантним і навпаки) і намагаються віднайти цей момент екстремуму в літературному тексті.

Окрім того, Джонатан Доллімор та Алан Сінфілд називають чотири основні критерії культурного матеріалізму: аналітичне сприйняття культури як всеохопного явища, ставлення до культури як до соціального процесу, а також історична контекстуальність аналізу, акцент на теоретичному методі структуралізму, постструктуралізму та інших підходів ХХ століття, заангажованість політичними (ідеологічними) питаннями і текстуальний аналіз. Це дещо споріднює теорію культурного матеріалізму із теорією нового історизму, який назагал є подібним за своїми підходами та основними об'єктом дослідження — творчістю Шекспіра. Утім, між культурним матеріалізмом і новим історизмом існують суттєві відмінності, передусім — різне трактування фукінаських ідей: якщо для нових істористів система влади (як і система епохи, яку вони досліджують) є фіксованою, закритою та незмінною, то культурні матеріалісти натомість вважають цю систему динамічною, такою, що постійно змінює позиції своєї ієрархії. Цим зумовлена, з одного боку, значна політична заангажованість культурного матеріалізму, а з другого — вагоме для цієї теорії звертання не тільки до безпосередньо аналізованого тексту, а й до форм його актуалізації на різних історичних етапах: постановки, екранізації, перевидання, переклади тощо. Це доводить придатність творів балканської літератури до аналізу в українському контексті саме з позицій культурного матеріалізму.

Засади культурного матеріалізму визначають і міждисциплінарність системи його методологічних стратегій. Таким чином представники цієї теорії застосовують у своїх аналізах феміністичну критику, постколоніальну критику, психоаналітичну критику тощо. Проте культурний матеріалізм інкорпорує ці

методики лише частково, а саме ті їхні аспекти, які стосуються аналізу образу Іншого, його відношення щодо домінантних елементів, його становлення, зміни статусу чи занепаду. Так, наприклад, феміністичний аспект культурного матеріалізму концентрується на самоідентифікації жінки та відкиданні нав'язаних патріархальних моделей. Натомість постколоніальний вимір представники культурного матеріалізму реалізують через дослідження кризового історичного моменту, коли Інший (колонізований) стає Своїм (центральною) або навпаки. Психоаналіз же корисний для культурного матеріалізму через можливість асимілювати психоаналітичні категорії у матеріалістському інструментарії, підсиливши тим самим інтерпретаційний потенціал. Усі ці методологічні стратегії є ефективним щодо дослідження української та балканських воєнних літератур.

Водночас культурний матеріалізм дає змогу дослідити літературу не тільки як корпус творів, а й як ширший соціальний процес. Застосування такої оптики в контексті воєнної літератури дозволяє помітити певні жанрові зміни, які відбуваються в літературному процесі під впливом війни. Ці зміни визначаються превалюванням прозової форми в літературі, що фіксує та рефлексує досвід війни. Таким чином есеїстична форма поступається місцем оповідності художнього репортажу, у художній роман інтегруються елементи документалістики і навіть поезія, котра лишається формою оперативного реагування літератури на зовнішні подразники, набуває рис прози, модифікуючись до форми наративної поезії. Прикметно, що такі зміни помітні і в українському, і в балканському воєнних контекстах. Внаслідок цього у відповідних прозових творах виникає специфічна система образів та мотивів, за допомогою котрих втілюється та осмислюється війна як найсильніший чинник соціальних змін.

Вагомою відмінністю сучасних української та балканської літератур є те, що перша досі розвивається в умовах війни, яка триває, у той час як друга рефлексує воєнний досвід здебільшого пост-фактум, адже з моменту завершення Югославських війни минуло понад 20 років. Оскільки проза як корпус домінантних жанрових форм для втілення воєнної тематики потребує часової

дистанції, в українській літературі ще не з'явилося багато якісних та повноцінних рефлексій тих подій, які з позицій цієї літератури ще не є завершеними. Варто зазначити, що це також слугує перепорою для появи комплексних критичних або літературознавчих праць, об'єктом дослідження яких був би саме цей сегмент сучасної української літератури та його взаємозв'язок із війною.

Утім, для сучасних балканських та української літератур, що апелюють до теми війни, характерні подібні образи й мотиви. Так, наприклад, для них частотним є образ сильної / слабкої жінки та мотив її маргіналізації або навпаки — подолання стереотипної патріархальної моделі. Важливими у цьому сегменті літератур також є мотив подорожі, генераційного розриву і відповідний образ батька / сина. Важливо зазначити, що всі згадані (а також деякі інші) образи й мотиви так чи інакше конструюють кризовий момент усвідомлення чи віднайдення ідентичності, що часто постає як момент прийняття чи відхилення нав'язуваної ззовні моделі.

Наявність подібних образів та мотивів зумовлена зокрема контактним впливом балканської літератури на українських авторів. Цей вплив опосередковано реалізується через переклади, адже, з одного боку, їхня присутність у літературному процесі створює певне тло для появи українських текстів, а з другого — ці переклади часто здійснюють українські автори, котрі надалі під впливом своєї перекладацької роботи пишуть і свої тексти. Прикметним також є те, що балканські тексти, котрі з'являються в українських перекладах, здебільшого є лауреатами престижних літературних премій, що тільки доводить їхню важливість і потенціал їхнього впливу на українських авторів. Це спричинює як присутність балканської теми в українській літературі, так і звертання до подібних образів та мотивів, які, втім, можуть бути інакше проінтерпретовані українськими письменниками.

Яскравим прикладом такого образу є образ жінки в контексті війни. Найвідомішою книгою, що конструє такий образ у балканському контексті, є роман Славенки Дракуліч «Ніби мене нема(є)» (1991). У цьому тексті описано тортури й гвалтування боснійки С. в сербському концтаборі. При ретельному

розгляді цього образу в романі стає очевидною послідовна реалізація образу жінки як об'єкта, яким стверджується мілітаристська експансивна влада. Ця об'єктивація наявна як на рівні конструювання самого образу (відсутність імені, нарочита жіночність і краса, які принижуються воєнними злочинцями, редукування образу героїні лише до зовнішнього, тілесного виміру та її репліки про відсутність влади над своїм тілом тощо), так і на рівні композиції всього тексту (дії відбуваються у стереотипних «жіночих просторах», епіграфи до роману констатують забуття як єдиний спосіб пережити травму тощо).

Натомість сучасна українська література констатує потребу пошуку якісно нового образу дієвої жінки, котра бере активну участь у воєнному протистоянні. Показовим у цьому аспекті є роман Тамари Горіха Зерня «Доця» (2019). Головна героїня цього тексту не просто не піддається об'єктивації, а й деконструє нав'язні рольові моделі та алгоритми поведінки (як жінка має виглядати, чи потребує жінка «другої половинки», чи може жінка бути лідером тощо). Утім, головна персонажка «Доці» часто маргіналізує і відокремлює себе щодо «нормальних жінок», набуваючи натомість чоловічих рис (зовнішність, позивний, захоплення тощо), адже, на її переконання, війна є суто чоловічим простором. Таким чином головна героїня обирає активну участь у суспільно-політичному житті на користь жіночності (принаймні у тому розумінні, яке сама героїня культивує).

Важливими для української та балканської літератур війни також є питання націоналізму та мови, що часто виражається через мотиви пам'яті. Так, наприклад, у багатьох балканських текстах, що побудовані за принципом ретроспективного занурення в спогади з метою рефлексії травми чи відновлення цілісності пам'яті, з'являється мотив розділення суспільства Югославії на окремі нації та розпад сербохорватської на окремі мовні утворення як деструктивні чинники, що впливають на фрагментацію пам'яті та ідентичності. Це яскраво виражено в романі боснійського автора Фарука Шехича «Книга про Уну» (2011), де викладено дитячі, юнацькі й уже дорослі спогади боснійського солдата Мустафи Гусара, травмованого воєнними подіями. Ця книга також є прикладом

того, як мотив фрагментації пам'яті впливає і на фрагментованість композиції тексту.

Водночас для української літератури процес конструювання пам'яті пов'язаний із чіткою мовною і національною самоідентифікацією, що проілюстровано зокрема в романі Софії Андрухович «Амадока» (2020). У цьому тексті процес нав'язування штучної ідентичності головному персонажеві відбувається за допомогою мовної трансгресії, що супроводжує героя протягом конструювання трьох рівнів пам'яті: індивідуальної, родової та національної. Прикметно, що це, як і у випадки «Книги про Уну», впливає на композицію роману, окреслюючи його три основні частини, хоч це позиціонування ролі мови та національності докорінно відрізняється від того, що превалює в балканському контексті. Така відмінність зумовлена різними суспільно-політичними процесами, що відбуваються в Україні та в балканському регіоні, і, як наслідок, різними дефініціями (а також конотаціями) поняття «націоналізм».

Для воєнного сегменту сучасних української та балканських літератур також притаманний мотив пошуку батька як пошуку ідентичності. Зокрема це характерно для роману словенського письменника Їорана Войновича «Югославія, моя батьківщина» (2012), де оповідано історію Владана, котрий дізнався, що його батько — воєнний злочинець, і вирушив на його пошуки країнами колишньої Югославії. Ця книга демонструє момент зламу спадкової лінії, за якою батьківська функція мала би перейти до Владана: початок роману, коли головний герой дізнається, що його батько живий (символічне воскресіння), втілює становлення Владана як сина; протягом своєї подорожі він намагається позбутися домінантної батьківської фігури, котра стає частиною його ідентичності; утім, кінець книги знаменує неможливість цієї диференціації і, як наслідок, неможливість остаточної національної ідентифікації Владана, котрому не підходить національність ані свого батька-серба, ані матері-словенки, ані друга-босняка тощо. Межовість соціально-родинної ролі Владана (між сином і батьком) визначає межовість його національності.

Інакшим чином цей мотив втілено в українській літературі. Найважливіший український воєнний роман — «Інтернат» (2017) Сергія Жадана

— оповідає історію вчителя Паші, котрий у розпал російсько-української війни на Донбасі вирушає в інтернат, аби забрати звідти свого племінника Сашу. Цей текст, на відміну від роману Горана Войновича, фіксує послідовний перехід батьківської функції: на перших сторінках цю функцію переймає Паша від свого батька, а на останніх — Саша від свого дядька Паші, коли підбирає покинутого цуцика й бере над ним опіку. Прикметно, що така тяглість батьківської ролі перегукується з національним та громадянським самовизначенням: якщо спершу Паша є радше політично інфантильним і байдужим, то впродовж роману він поступово набуває чітко визначеної позиції, що оприявнюється в його ініціативності та відповідальності.

Балканські літератури також часто апелюють до мистецтва (і особливо — до музики) як до інструменту, що протиставляється війні. Попри те, що у відповідних текстах художні твори зрештою не мають потуги зарадити воєнному катастрофізму, автори все ж не покидають надії на їхній миротворчий потенціал. Особливо гостро це виражено в образі музики в романі Павао Павличича «Диксиленд» (1995), що оповідає історію вуковарського джаз-бенду в другій половині XX століття, музика якого здатна воскрешати. Фінальна сцена книги (сильна позиція тексту, що мала б ствердити дієвість мистецтва) є апогеєм цього мотиву: гурт грає в центрі обложеного міста, аби воскресити свого капельмейстера, доки це місто зазнає артилерійського обстрілу. Надія на чудо зрештою не справджується, адже виступ учасників був перерваний вибухом снаряда, що впав поруч з ними.

Натомість тексти української літератури не культивують образ мистецтва як універсального антивоєнного засобу. Почасти це зумовлено зневірою в соціальній і дидактичній силі мистецтва, котра не змогла зупинити російсько-українську війну та її ескалацію в 2022 році. Водночас українська воєнна проза досить часто апелює до образу собаки як до метафоричного втілення образу невинної, понівеченої війною людини. Це помітно на прикладі роману Віталія Запеки «Цуцик» (2019), що написаний з ракурсу щеняти, яке народилося на лінії фронту. Прикметно, що через специфіку нарації роману цуцик часто послуговується категоріями людської свідомості: бажання помсти і розум,

почуття дружби і наближення смерті тощо. Але також для книги характерні імпліцитні порівняння цуцика з постраждалими на війні дітьми, що виражено на рівні сюжету (цуцик почасти актуалізує спогади героїв щодо їхніх дітей) та на рівні композиції (до такого порівняння підштовхує зокрема присвята книги дітям і бойовим собакам). Подібні образи присутні і в інших творах сучасної української воєнної літератури, що порушують проблему гуманності, протиставленої нелюдності тих, хто асоціюється з розв'язуванням війни.

Отже, порівняння вибраних творів української та балканських сучасних літератур демонструє як спільні, так і відмінні аспекти відповідних контекстів війни. Спільні аспекти здебільшого вираженні послуговуванням однаковими мотивами та образами: образ жінки, образ батька і мотив пошуку батька, мотив фрагментації пам'яті тощо. Утім, балканські та українська літератури в різні способи конструюють і тлумачать ці образи: якщо для балканського контексту важливим є образ жінки як об'єкта, що втілює жорстокість війни, то для українського контексту жінка постає як дієвий суб'єкт, який демонструє загальну залученість та ангажованість суспільно-політичними процесами; коли для балканського контексту активна сепарація мови та національності є причиною ідентифікаційної фрагментованості, то українська література натомість стверджує чітке мовне і національне визначення як умову цілісності пам'яті; генераційний розрив і зумовлена ним подорож у балканському контексті виражається пошуком батька, що символізує нав'язливий пошук ідентичності, натомість українська література пропонує інший варіант цього мотиву, який постає процесом конструювання ідентичності і є радше пошуком батьківства як відповідальності. Прикметним також є взорування балканської літератури на ефемерний образ мистецтва як на універсальний антивоєнний інструмент, що прямо суперечить позиціям української літератури, яка пріоретизує гуманність у людських взаєминах (часто метафорично зображених як стосунки між людиною і собакою) як єдиний дієвий спосіб, здатний протистояти катастрофізму війни.

Усе це стверджує, з одного боку, необхідність критичного прочитання й обережного порівняння української та балканських літератур, а з другого — хибність ототожнення різних воєнних контекстів, котрі можуть бути подібні за

зовнішніми ознаками (ідентичні образи та мотиви), утім, відмінними за внутрішнім наповненням (різні значення цих образів та мотивів). Водночас цей компаративний аналіз стверджує актуальність застосування практики культурного матеріалізму в літературознавчих дослідженнях як ефективного та панорамного методу інтерпретації.

Бібліографія:

1. Андрухович С. Амадока. Львів : Вид-во Старого Лева, 2020. 832 с.
2. Антологія молоді української поезії III тисячоліття / упоряд. М. Лаюк. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 496 с.
3. Антонова О. Балкани і "балканізм" у теоретичному осмисленні. *Мова і культура*. 2018. Т. II, № 21. С. 379–384.
4. Аргірова А., Мимрук О. Після вибухів антивоєнні книжки втратили релевантність. Письменники про майбутнє сучасності. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/pislia-vybukhiv-antyvoienni-knyzhky-vtratyly-relevantnist-ukrainski-pysmennyky-pro-majbutnie-suchukrlit/> (дата звернення: 20.05.2024).
5. Асєєв С. "Світлий шлях": історія одного концтабору / пер. з рос. В. Стах. Львів : Вид-во Старого Лева, 2021. 448 с.
6. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
7. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. 2-ге вид. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
8. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ : Видавничополігр. центр "Київ. ун-т", 2009. 519 с.
9. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
10. Войнович Г. Югославія, моя батьківщина / пер. з словен. К. Калитко. Львів : Вид-во Старого Лева, 2020. 304 с.
11. Гірц К. Інтерпретація культур / пер. з англ. Н. Комарова. Київ : Дух і Літера, 2001. 542 с.
12. Горіха Зерня Т. Доця. Київ : Білка, 2023. 304 с.
13. Долімор Дж. Сексуальне дисидентство. Від Августина до Вайлда, від Фрейда до Фуко / пер. з англ. І. Гарник, п. Таращук. Київ : Основи, 2004. 558 с.

14. Дракуліч С. Війна всюди однакова / пер. з хорват. Н. Хороз. Львів : Човен, 2023. 184 с.
15. Дракуліч С. Ніби мене нема(є) / пер. з хорв. І. Маркова. Київ : Комора, 2020. 224 с.
16. Єргович М. Жертвам сниться велика воєнна перемога. Київ : Комора, 2019. 432 с.
17. Жадан С. Інтернат. Чернівці : Вид. Померанцев Святослав, 2023. 336 с.
18. Запека В. Цуцик. Київ : Білка, 2023. 280 с.
19. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / пер. з англ. Р. Тхорук. Львів : Літопис, 2003. 456 с.
20. Калитко К. Катерина Калитко про право на голосне говоріння і прокляття сполучника. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/kateryna-kalytko-pravo-na-holosne-hovorinnia-i-prokliattia-spoluchnyka/> (дата звернення: 21.05.2024).
21. Махно В. З голосних і приголосних: енциклопедичний словник імен, міст, птахів, рослин та усякої всячини. Київ : Yakaboo Publishing, 2023. 384 с.
22. Мимрук О. Від окопів до мелодрами: якою буває українська воєнна проза. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/vid-okopiv-do-melodramy-iakoiu-buvaie-ukrainska-voienna-proza/> (дата звернення: 20.05.2024).
23. Мимрук О. Воєнна література – тепер це і є укрсучліт. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/voienna-literatura-teper-tse-i-ie-ukrsuchlit/> (дата звернення: 18.05.2024).
24. Михайлова Н. Культурний матеріалізм: Р. Вільямс, Дж. Долімор, А. Сінфілд. *Марістеріум. Літературознавчі студії*. 2012. № 48. С. 103–107.
25. Пастух Т. Поезія в час війни (III). *Збруч*. URL: <https://zbruc.eu/node/113426> (дата звернення: 19.05.2024).
26. Петренко Т. Археологія мови: рецензія на роман Олени Стяжкіної «Смерть лева Сесіла мала сенс». *Туктор медіа*. URL: <https://tyktor.media/polytsia/smert-leva-sesila-oleny-stiazhkinoi/> (дата звернення: 28.05.2024).

27. Поміж сирен : антологія / уклад. О. Сливинський. Харків : Віват, 2023. 496 с.
28. Постколоніалізм. Генерації. Культура / ред.: Т. Гундорова, А. Матусяк. Київ : Лауріус, 2014. 336 с.
29. Рудійко І. «Бахмут» Мирослава Лаюка. Репортаж як мова нашої реальності. *Український Тиждень*. URL: <https://tyzhden.ua/bakhmut-myroslava-laiuka-reportazh-iak-mova-nashoi-realnosti/> (дата звернення: 18.05.2024).
30. Рудійко І. «Мені снилося, як я пишу цю книгу, як ніколи її не закінчую». *Український Тиждень*. URL: <https://tyzhden.ua/meni-snylosia-iak-ia-pyshu-tsiu-knyhu-iak-nikoly-ii-ne-zakinchiu/> (дата звернення: 28.05.2024).
31. Рудійко І. Анафема Дракуліч. Хтонічне зло і хронічне ототожнення досвідів — Культ Критики. *Культ Критики*. URL: <https://kultkrytyky.com/anafema-drakulich-htonichne-zlo-i-hronichne-ototozhnennya-dosvidiv/> (дата звернення: 21.05.2024).
32. Рудійко І. Гармати і музи. Як війна змінює літературні жанри?. *Український Тиждень*. URL: <https://tyzhden.ua/harmaty-i-muzy-iak-vijna-zminiue-literaturni-zhanry/> (дата звернення: 18.05.2024).
33. Рудійко І. Деокупована Київщина в мистецтві: реалізація нереальності, знецінення дійсності. *Український Тиждень*. URL: <https://tyzhden.ua/deokupovana-kyivshchyna-v-mystetstvi-realizatsiia-nerealnosti-znetsinennia-dijsnosti/> (дата звернення: 20.05.2024).
34. Рудійко І. Молода українська література: вигадані світи, еміграція та всюдисущі панельки. *Український Тиждень*. URL: <https://tyzhden.ua/moloda-ukrainska-literatura-vyhadani-svity-emihratsiia-ta-vsiudysushchi-panelky/> (дата звернення: 20.05.2024).
35. Рябченко М. Комбатантська проза в сучасній українській літературі: жанрові та художні особливості. *Слово і час*. 2019. № 6. С. 62–73.
36. Словник війни / Авт. ідеї, уклад. О. Сливинський. Харків : Віват, 2023. 224 с.

37. Стасіневич Є. «Інтернат» Жадана: дорога до тихого дому. *Читомо*. URL: <https://archive.chytomo.com/news/internat-zhadana-doroga-do-tixogo-domu> (дата звернення: 20.05.2024).
38. Стасіневич Є. Пролетіло: літературне десятиліття у п'яти пунктах. *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2019/12/24/445545_proletilo_literaturne_desyatilittya.html (дата звернення: 20.05.2024).
39. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / пер. з англ. М. Корчинська. 2-ге вид. Київ : Основи, 2022. 474 с.
40. Улюра Г. «Інтернат»: Як нам усім не пощастило. *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2017/08/23/374692_internat_yak_usim_poshchastilo.html (дата звернення: 20.05.2024).
41. Улюра Г. «Доця»: Коли жінка убиває. *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2019/10/03/438650_dotsya_koli_zhinka_ubivaie.html (дата звернення: 28.05.2024).
42. Улюра Г. Війна – це дитина, яку вона мусила народити. *Повага*. URL: <https://povaha.org.ua/vijna-tse-dytyna-yaku-vona-musyla-narodyty/> (дата звернення: 27.05.2024).
43. Улюра Г. Книжки про війну, або Коли бракує слів – DW – 15.03.2022. *dw.com*. URL: <https://www.dw.com/uk/hanna-uliura-knyzhky-pro-viinu-abo-koly-brakuie-sliv/a-61113733> (дата звернення: 20.05.2024).
44. Улюра Г. Писати війну. Київ : Темпора, 2023. 320 с.
45. Федик І. Три десятиліття після різні у Сребрениці. Чи підпалить резолюція ООН порохову бочку Європи?. *ГЛАВКОМ*. URL: https://glavcom.ua/publications/tri-desyatilittja-pislja-rizni-u-srebnitsi-chi-pidpalit-rezoljutsija-oon-porokhovu-bochku-jevropi-999009.html?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAAR1XIHpA8i0_6MNNv9uvMC9ZVlANc7QmrqMR6jM7xliLUwDF2KSlETjqVd4_aem_AXPXpbVRpGh4sg41Kq9VriqQWbt9ss2v9hnHmNU3BHeksu26AOc_lZOIDX3l5W7d6n5Fr4iT7HpD324Yt4x1AoPN (дата звернення: 19.05.2024).

- 46.Форкош С. Феноменологія влади Мішеля Фуко: Влада (Частина І). *Huxley*.
URL: <https://huxley.media/uk/fenomenologija-vladi-mishelja-fuko-vlada-chastina-i/> (дата звернення: 14.05.2024).
- 47.Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці / пер. з фр. П. Таращук.
Київ : Клубук, 2020. 452 с.
- 48.Шехич Ф. Книга про Уну / пер. з босн. А. Любка. Львів : Астролябія, 2022.
272 с.
- 49.Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури
новітньої доби / пер. з англ. П. Таращук. Київ : Факт, 2004. 496 с.
- 50.Штікс І. W / trans. from хорв. by Н. Хороз. Чернівці : Книги - XXI, 2023.
328 p.
- 51.Djeca rođena nakon zločina silovanja dobila prava 30 godina od rata u BiH. *N1*.
URL: <https://n1info.hr/regija/djeca-rodena-nakon-zlocina-silovanja-dobila-prava-30-godina-od-rata-u-bih/> (date of access: 19.05.2024).
- 52.Dollimore J. Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of
Shakespeare and his Contemporaries. Brighton : The Harvester Press, 1984.
312 p.
- 53.Fanon F. The wretched of the earth / trans. from fr. by R. Philcox. New York :
Grove Press, 2004. 251 p.
- 54.Freud S. Delusion & Dream / trans. from ger. by H. M. Downey. New York :
Moffat, Yard & Company, 1922. 213 p.
- 55.Gilbert S. M., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and
the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2nd ed. New Haven and London :
Yale University Press, 2000. 719 p.
- 56.Lacan J., Mehlman J. Seminar on "The Purloined Letter". *Yale French Studies*.
1972. No. 48. P. 39–72.
- 57.Pavličić P. Diksilend. Zagreb : Mozaik knjiga, 2018. 467 p.
- 58.Political Shakespeare: essays in cultural materialism / ed. by J. Dollimore,
A. Sinfield. 2nd ed. Ithaca and London : Cornell University Press, 1994.
- 59.Sinfield A. Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident
Reading. Berkeley : University of California Press, 1992. 365 p.

60. Text of the Declaration on the Common language in English | KROKODIL. *KROKODIL*. URL: <https://www.krokodil.rs/eng/text-of-the-declaration-on-common-language-in-english/> (date of access: 28.05.2024).
61. The Woman's Part. Feminist criticism of Shakespeare / ed. by C. Ruth Swift Lenz, G. Greene, C. Thomas Neely. Champaign : University of Illinois Press, 1983. 348 p.
62. Todorova M. Imagining the Balkans. New York Oxford : Oxford University Press, 1997. 257 p.
63. Vlaisavljević U. Rat kao najveći kulturni događaj. Ka semiotici etnonacionalizma. Sarajevo : Maunagić, 2007. 184 p.
64. Williams R. Marxism and Literature. Oxford, New York : Oxford University Press, 1977. 217 p.
65. Woolf V. The Common Reader. *Project Gutenberg*. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/64457/pg64457-images.html> (date of access: 21.05.2024).