ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Науково-дослідна частина
Рада молодих вчених
Наукове товариство студентів, аспірантів і докторантів

ЗБІРНИК

наукових праць студентів,

аспірантів, докторантів і молодих вчених

«МОЛОДА НАУКА-2026»

ТОМ ІІ

«Літературознавство»
«Мовознавство»
«Слов'янська філологія і переклад»
«Іноземна філологія»
«Історичні науки»
«Журналістика»
«Суспільно-політичні науки»
«Біологічні науки»
«Фізичне виховання і спорт»
«Розвиток туризму та гостинності в Запорізькій області»
«Терапія та реабілітація»
«Фітнес та рекреація»

Запоріжжя
2026

2026=УДК: 001 (06)
М 754

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Шило Г. М. *– ректор;*
Яримбаш Д. С. *– проректор з наукової роботи;*
Арабаджиєв Д. Ю. *– начальник науково-дослідної частини;*
Амінов Р. Ф. *– голова Ради молодих вчених;*
Бєлоконь К. В. *– заступник директора з наукової роботи Інженерного навчально-наукового інституту ім. Ю. М. Потебні ЗНУ;*
Вербицька Т. А. *– голова НТСАД біологічного факультету;*
Глущевська В. В. *– голова НТСАД Інженерного навчально-наукового інституту ім. Ю. М. Потебні ЗНУ;*
Євтушенко Д. С. *– старший викладач кафедри конституційного та адміністративного права;*
Єгорова В. С. *– голова НТСАД математичного факультету;*
Залужна М. В. *– доцент кафедри англійської філології та лінгводидактики;*
Зубцова Ю. С. *– доцент кафедри дошкільної та початкової освіти;*
Казакова О. М. *– доцент кафедри всесвітньої історії та міжнародних відносин;*
Кайшева Д. О. *– голова НТСАД факультету менеджменту;*
Каплун К. Р. *– голова НТСАД факультету історії та міжнародних відносин;*
Караулова С. І. *– професор кафедри фізичної культури і спорту;*
Ковпак В. А. *– професор кафедри соціальних комунікацій та інформаційної діяльності;*
Козуб Д. К. *– голова НТСАД факультету соціальної педагогіки та психології;*
Копійка В. В. *– доцент кафедри фізіології, імунології і біохімії з курсом цивільного захисту та медицини;*
Костогриз І. О. *– голова НТСАД факультету фізичного виховання, здоров'я та туризму;*
Леонтьєва В. В. *– доцент кафедри фундаментальної та прикладної математики;*
Лепська Н. В. *– доцент кафедри політології;*
Линенко А. В. *– доцент кафедри управління персоналом і маркетингу;*
Ляхов Г. І. *– голова НТСАД юридичного факультету;*
Носик М. О. *– відповідальний за наукову роботу ВСП «Економіко-правничий фаховий коледж ЗНУ»;*
Олійник О. Л. *– директор ВСП «Фаховий коледж бізнесу та харчових технологій ЗНУ»;*
Олійник О. М. *– доцент кафедри бізнес-адміністрування і менеджменту зовнішньоекономічної діяльності;*
Петренко П. С. *– голова НТСАД факультету іноземної філології;*
Проскура О. Д. *– голова НТСАД економічного факультету;*
Ткачова Є. Д. *– голова НТСАД факультету журналістики;*
Трипольська О. О. – *провідний фахівець Центру наукової роботи студентів НДЧ;*
Харчева Д. Р. *– голова НТСАД філологічного факультету;*
Чепурна Т. А. *– голова НТСАД ЗНУ;*
Шульга О. О. *– доцент кафедри українознавства;*
Ясьмо О. В. *– голова НТСАД факультету соціології та управління.*

Збірник укладено за результатами XIX університетської науково-практичної конференції студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених «Молода наука-2026», що проходила з 20 по 24 квітня 2026 року.

Автори публікацій несуть відповідальність за достовірність фактичних даних, чіткість викладу тексту, цитування, а також мовно-стилістичний рівень написання матеріалів.

Збірник наукових праць студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених «Молода наука-2026»: у 4 т. / Запорізький національний університет. – Запоріжжя : ЗНУ, 2026. – Т.2. – 551 с.

УДК: 001 (06)
М 754

©Запорізький національний університет, 2026
©Автори публікацій, 2026

СЕКЦІЯ «ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО»

Башмакова Ліана
студентка 1 курсу магістратури філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Ніколаєнко В. М.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ ОПОРУ ТА ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ І. МЕЛЬНИЧЕНКО ТА В. ГЕРАЩЕНКА «ЖИВІ. ВСУПЕРЕЧ»

Звернення до категорій екзистенціалізму є науково виправданим при аналізі художньої репрезентації травматичного досвіду. У такому контексті виживання в «межовій ситуації» постає як свідомий захист ціннісних орієнтирів особистості перед обличчям абсурду.

Художня концепція роману Ірини Мельниченко та Вадима Геращенка «Живі. Всупереч» розвивається саме в цій філософській площині, фокусуючи увагу на конфлікті між тоталітарною системою та незламною волею людини.

На сьогодні екзистенційний вимір роману І. Мельниченко та В. Геращенка залишається поза увагою дослідників. З огляду на це, звернення до заявленого аспекту є своєчасним та перспективним. Мета роботи – аналіз художньої реалізації концепту «життя всупереч» як способу збереження цілісності особистості в романі І. Мельниченко та В. Геращенка «Живі. Всупереч».

Роман «Живі. Всупереч» вирізняється психологізмом у змалюванні особистості, яка опиняється в епіцентрі історичних подій. Автори розкривають трагізм українського селянства у часи розкуркулення та депортації, що стає підґрунтям для роздумів над фундаментальними питаннями буття щодо сенсу життя, збереження власних морально-етичних принципів тощо.

У центрі твору постать, яка мусить чинити опір страху й незворотним втратам, докладаючи зусиль задля збереження самоповаги. На прикладі доль сестер Люби і Тоні Деревських читач осмислює концепцію «життя всупереч», що втілює людську стійкість і здатність зберігати надію навіть перед найсуворішими викликами.

Провідним мотивом роману «Живі. Всупереч» є страх втрати дому. Для українського селянина земля мала не лише матеріальне значення, а й духовне. Втрата рідного дому сприймалася як втрата і безпеки, й ідентичності. У засланні на Далекому Сході сестри порівнюють чужину з Батьківщиною. Дрібні деталі природи допомагають письменникам передати гостроту відчуття чужого простору героїнями: «В Україні, у своєму краї, такої кількості й густини моху вони ще не бачили» [1, с. 202], «тримали в руках пухнасті зелені грудочки і згадували теплу піч із коциками вдома, лежати на якій було так приємно» [1, с. 203].

Згадуючи рідний дім, Люба й Тоня описують не будівлю, а свої позитивні психоемоційні стани. Тоня, сумуючи, згадує «про веселі вечори вдома; недільні застілля на подвір'ї; поїздки на ярмарок; купання в прогрітій до

самої глибини річці…» [1, с. 336], тоді як Люба відтворює в пам'яті образ втраченого рідного краю: «У нас усе своє, рідне: і пшениця, і яблука, і малина. Гуси, кози, корови. І люди всі такі, як ми. Не на одне лице, але ж схожі» [1, с. 15]. Тож дім постає не просто географічною точкою, а онтологічним центром світу героїнь. Його втрата провокує екзистенційний вакуум, який дівчата намагаються заповнити через ретроспекцію та збереження традиційних цінностей.

Втрата усталеного ритму життя означає не лише руйнування звичного світу, соціальну трагедію, – це екзистенційна криза.

Проблема морального вибору людини в романі простежується в межових ситуаціях. Так, обставини примусового виселення, страх перед репресивним режимом та невідомість майбутнього змушують персонажів діяти в умовах, коли загальноприйняті етичні орієнтири стають хиткими. Прикладом є епізод, коли Грицько пропонує Любі їжу в обмін на «спільну таємницю» – фізичну близькість. Дівчина обирає гідність, щиро вірячи, «що жодна печеня у світі … не варта тієї спільної таємниці...» [1, с. 128].

Моральна дилема в романі І. Мельниченко та В. Геращенка «Живі. Всупереч» постає у виборі між збереженням гідності, емпатії, відданості родині і стратегією самозбереження, яка в умовах тоталітарного режиму ґрунтується на вимушеній покорі системі. У подібних моментах проявляється людська сутність, її внутрішній стрижень або, навпаки, її крихкість.

Автори приділяють значну увагу осмисленню категорії страху, який є причиною постійного стресу, очікування лиха, формує відчуття хиткості буття героїв твору. Проте страх тут не завжди паралізує, часом він стає імпульсом до духовного загартування. Так, після смерті рідних Люба говорить Тоні: «Нам треба бути сильними... Так, як ми не були раніше» [1, с. 292]. Саме ця здатність людини долати страх і функціонувати попри перешкоди підкреслює непохитність героїв та утверджує концепцію внутрішнього спротиву як ключової умови для збереження людської честі.

Отже, роман І. Мельниченко та В. Геращенка «Живі. Всупереч» утверджує тезу про те, що людина здатна зберегти свою сутність і волю до життя навіть у найбільш дегуманізованих умовах. Екзистенційні виміри опору в творі реалізуються через вірність родинній пам'яті, збереження духовного зв'язку з домом та незламність етичних орієнтирів у межових ситуаціях.

Література:

1. Мельниченко І., Геращенко В. Живі. Всупереч. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2022. 480 с.

Будовська Катерина
студентка 4 курсу філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Горбач Н. В.

ТРАДИЦІЯ МАНДРІВ ЯК КУЛЬТУРНО-ФІЛОСОФСЬКА ОСНОВА ОБРАЗУ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ В ПОВІСТІ В. ШЕВЧУКА «ІЛЛЯ ТУРЧИНОВСЬКИЙ»

Традиція мандрів у європейській та українській гуманітарній думці розглядається як універсальна культурна модель, що поєднує сюжетну динаміку з філософською проблематикою самопізнання, морального вибору й формування ідентичності. У прозі Валерія Шевчука мотив дороги набуває особливої ваги, оскільки він пов'язаний із бароковим типом свідомості, де рух у просторі майже завжди означає рух внутрішній, а життєпис героя перетворюється на спосіб упорядкування досвіду через пам'ять і рефлексію. Саме тому звернення до повісті «Ілля Турчиновський» у перспективі культурно-філософської традиції мандрів є доцільним: ідеться не про опис подорожі як пригодницької колізії, а про виявлення того, як дорога в тексті формує структуру оповіді, «налаштовує» моральну оптику героя.

Стан вивчення проблеми засвідчує багатогранність підходів, однак водночас виявляє потребу в цілісному прочитанні саме «мандрівного» механізму формування головного персонажа в Шевчуковому тексті. Так, Н. Борисенко та В. Саєнко підкреслюють продуктивність сковородинівського горизонту для осмислення Шевчукової прози, зокрема в частині етики «шляху» як способу внутрішньої свободи й самопізнання [1]. У роботі М. Замбжицької запропоновано перспективу, в якій «Ілля Турчиновський» постає як своєрідна протидія культурній амнезії: інтелектуальна традиція працює тут не тлом, а активною силою смислотворення [2]. На ширшому теоретичному тлі дисертаційне дослідження М. Шульгун про метажанр подорожі окреслює подорож як структуротворчий принцип, що організовує художній час і простір, задаючи ритм і вектор наративної зміни [4]. З огляду на ці напрацювання можна констатувати: дослідницька думка вже виразно окреслила В. Шевчука як автора, для якого історичне й духовне взаємозумовлені, однак у більшості праць, на нашу думку, недостатньо увиразнено те, як саме мотив дороги в «Іллі Турчиновському» поєднує композиційний рівень із рівнем світоглядної трансформації героя. Отже, мета нашого дослідження полягає у з'ясуванні того, як традиція мандрів функціонує як культурно-філософська основа формування образу головного героя в повісті В. Шевчука «Ілля Турчиновський».

Образ Іллі Турчиновського як героя-мандрівника в повісті В. Шевчука доцільно розглядати насамперед крізь призму барокової автобіографічної оповіді, де «дорога» функціонує не як зовнішній маршрут, а як форма упорядкування життєвого досвіду та духовного самопізнання. Уже інтонація звернення до читальника вибудовує особливу антропологічну рамку: оповідач говорить не стільки від імені «успішної» людини, скільки від імені суб'єкта, якого визначає внутрішній неспокій і потреба руху.

Початок мандрів у творі подано як момент, де зовнішня подія виростає з внутрішнього імпульсу, а отже – як етап становлення ідентичності, що відбувається через ризик і вибір. В. Шевчук виразно метафоризує саму причину виходу в дорогу: «Буває, впаде до серця іскра й залишає слід… Така іскра колись упала і в мою душу, і я, примотузувавши до плеча книги та взявши торбину в руку, пішов… на стежку, що вивела мене з рідної Березані» [3].

У художній структурі повісті просторові виміри мандрів Іллі Турчиновського формуються як складна система взаємодії реального й символічного, де кожен маршрут водночас функціонує і як історично окреслена траєкторія, і як внутрішній ландшафт духовного досвіду. Реальні географічні пункти – села, міста, шляхи – у тексті не позбавлені конкретики, проте вони швидко набувають символічного значення, бо саме через них герой осмислює власну долю. Коли він говорить про невідомість власних маршрутів – «Чому доля саме такі дороги мені наміряла…» [3], – простір постає як результат вищого задуму, а не лише людського вибору. Символічні локації в повісті часто виникають у моменти граничного напруження, коли фізичний рух супроводжується внутрішнім переломом. Один із таких епізодів розгортається через образ падіння на дорозі: «Закрутилася земля, захиталося небо, посипалися зірки, я впав – дорога забила мені рота травою» [3]. Тут простір перестає бути нейтральним тлом і буквально взаємодіє з тілом героя, стаючи знаком його вразливості. Саме такі епізоди показують, що структура подорожі в повісті побудована на чергуванні реалістичних і символічних площин, де кожна подія має не лише сюжетне, а й філософське значення.

Духовні випробування героя проявляються насамперед у ситуаціях крайньої небезпеки або приниження, коли зовнішні обставини змушують його зосередитися на внутрішніх ресурсах. Сцена пограбування розкриває не тільки фізичну слабкість персонажа, а й його моральну витримку: «Лежав, обдертий і пограбований, у самій кошулі і… слухав, як сваряться поміж себе розбійники» [3]. Відсутність пафосу в описі страждання свідчить про барокову стриманість письма В. Шевчука, де герой не прагне героїзації власних переживань, а сприймає їх як невід'ємну частину життєвого шляху. У цьому епізоді мандрівка набуває рис духовної ініціації: через втрату матеріального герой відкриває інший вимір досвіду – здатність залишатися вірним собі навіть у приниженні.

У повісті В. Шевчука взаємодія Іллі Турчиновського з іншими персонажами виступає не лише сюжетним елементом, а передусім внутрішнім механізмом трансформації його світогляду. Саме через зустрічі з різними людьми герой поступово усвідомлює суперечливість людської природи, зіткнення віри й розчарування, духовного прагнення та життєвої небезпеки. Початково Ілля схильний ідеалізувати співподорожан, адже йому здається, що дорога відкриває перед людиною можливість братерства й взаємної підтримки. Його щирість і довірливість виявляються у сценах спільного шляху, коли він згадує, що «дивився на світ замилувано… і вже це – гідне благоти: добрий стаєш і чистий» [3]. Однак досвід зради та насильства руйнує первісну наївність героя, змушуючи його переглянути власне уявлення про людську моральність. Зустрічі з мандрівниками-здирцями стають для нього болісним

уроком, який переводить його світосприйняття з романтичної віри у людей до глибшого розуміння духовної боротьби, що розгортається у світі.

На початку мандрів Ілля сприймає дорогу як простір пригод і можливостей, проте з часом усвідомлює, що справжній сенс подорожі полягає не у зміні місць, а у внутрішньому перетворенні. Далі дорога для нього стає способом випробувати власну віру, перевірити моральні переконання та наблизитися до внутрішньої рівноваги. Показовим є його прагнення до молитви й самоти, коли він шукає захисту в монастирі та розглядає кожну подію як знак вищого провидіння. Герой визнає, що дорога була для нього внутрішнім покликом, адже «іскра колись упала і в мою душу… і я… пішов… на стежку, що вивела мене з рідної Березані» [3]. У цьому контексті мандрівка постає аналогом духовного паломництва, де зовнішній рух супроводжується глибокою рефлексією та прагненням осягнути сенс власного існування.

Отже, пережиті страждання, взаємодія з іншими персонажами, досвід духовного пошуку та поступове заглиблення у власний внутрішній світ формують складну траєкторію становлення героя. Мандрівка перестає бути лише фізичним переміщенням і перетворюється на символічний шлях до самопізнання, де кожна зустріч, кожна помилка й кожна перемога стають етапами духовної зрілості. У підсумку Ілля Турчиновський постає не просто мандрівником у географічному сенсі, а людиною, яка через дорогу відкриває для себе глибший вимір буття, у якому зовнішній рух поступається місцем внутрішній трансформації особистості.

Література:

1. Борисенко Н., Саєнко В. Сковорода у науковому і літературному дискурсі Валерія Шевчука. *Актуальність філософських та освітніх ідей Григорія Сковороди у XXI столітті : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (23 листоп. 2022 р.)*. Одеса, 2022. С. 156–165.

2. Замбжицька М. «Ліки від культурної амнезії» – пам’ять про інтелектуальну традицію в романі Валерія Шевчука «Ілля Турчиновський». Аргументи сучасної філології: історична та індивідуальна пам’ять. 2023. С. 125–129.

3. Шевчук В. Три листки за вікном (Листок перший. Ілля Турчиновський). Бібліотека української літератури УкрЛіб. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2844 (дата звернення: 12.02.2026).

4. Шульгун М. Метажанр подорожі в контексті перехідного художнього мислення (кінець ХХ – поч. ХХІ ст.) : дис. ... докт. філол. наук. 2017. 485 с.

Гаврилюк Євгенія
студентка 1 курсу магістратури філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. пед. наук, доц. Бакаленко І. М.

ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ УЧНІВ

Сучасна освітня система України перебуває в умовах глибоких трансформацій, що зумовлює необхідність не лише засвоєння здобувачами освіти певного обсягу знань, а й формування та розвитку комплексу компетентностей, необхідних для ефективної адаптації до умов динамічного суспільства. У контексті реалізації концепції Нової української школи особливої ваги набуває проблема формування предметних компетентностей учнів, зокрема у процесі вивчення української мови та літератури [1]. Важливим засобом розвитку особистості учня як активного суб'єкта навчання, здатного до критичного мислення, творчої діяльності, ефективної взаємодії та самоосвіти, виступають інтерактивні технології, які трансформують репродуктивне засвоєння інформації в активний пізнавальний процес. Організація навчальної взаємодії сприяє не лише більш глибокому засвоєнню змісту освіти, а й розвитку предметних компетентностей.

Мета наукової розвідки: теоретичне осмислення та практичне обґрунтування використання інтерактивних технологій як ефективного засобу формування предметних компетентностей учнів на уроках української мови та літератури.

Питання використання інтерактивних технологій знайшло відображення у науковому доробку як зарубіжних, так і вітчизняних науковців: М. Баліки, Н. Бібік, Б. Блума, Дж. Брунера, Л. Виготського, О Горошкіної, Дж. Дьюї, С. Дорофеєвої, Л. Масловської, Л. Пироженко, Є. Полат, О. Пометун, Г. Пономарьової, В. Савчука, Г. Селевко, Г. Фріца, Г. Шелехової та інших.

У зарубіжному педагогічному дискурсі проблематика навчання як процесу взаємодії набула концептуалізації в працях Дж. Дьюї, Л. Виготського, Дж. Брунера та Б. Блума, де обґрунтовано діяльнісні, конструктивістські та цільові засади освітнього процесу. У межах цього дискурсу інтерактивне навчання постає як форма спільного конструювання знань, що реалізується через комунікативну взаємодію, діалогічність і активну суб'єктну участь здобувачів освіти.

В українській педагогічній науці проблематику інтерактивних технологій навчання ґрунтовно досліджували О. Пометун та Л. Пироженко, які розробили класифікацію інтерактивних методів і визначили дидактичні умови їх ефективного використання. Учені трактують інтерактивне навчання як спеціально організовану форму пізнавальної діяльності, що передбачає активну участь кожного учня, створення умов для співпраці, діалогу, обміну ідеями та спільного пошуку рішень [2, с. 7]. У контексті шкільної освіти та мовно-літературної галузі важливими є дослідження, що акцентують увагу на

розвитку мовленнєвих компетентностей засобами інтерактивної діяльності (І. Клінгер, Н. Алексєєва). Сучасні дослідження також демонструють активне впровадження цифрових інтерактивних технологій в освітній процес (Т. Перцева, Н. Саніна, Т. Турлюн). Аналіз сучасних наукових досліджень дозволяє стверджувати, що інтерактивне навчання сприяє формуванню предметних компетентностей, розвитку мовлення, критичного мислення та підвищенню мотивації учнів.

Власний практичний досвід використання інтерактивних технологій на уроках української мови та літератури засвідчив їхню педагогічну доцільність та результативність. У нашій розвідці проаналізуємо деякі інструменти для створення інтерактивного навчання на заняттях.



Під час вивчення теми «Іменник» доречною буде інтерактивна вправа «Мікрофон». Відповіді учнів: «Іменник – це частина мови, яка...», «Іменники відповідають на питання...», «Якого роду бувають іменники?» – спрямовані на актуалізацію опорних знань, закріплення вивченого матеріалу та розвиток уміння швидко й чітко формулювати власну думку. Крім того, використання цього методу сприяє формуванню комунікативної компетентності, адже учні навчаються слухати одне одного, дотримуватися правил мовленнєвої культури. Така форма роботи створює ситуацію успіху для кожного учня.

Не менш ефективним вважаємо використання кооперативного навчання під час вивчення складних мовних тем. Наприклад, у процесі опанування теми «Складнопідрядні речення» пропонуємо організувати роботу за методом «Мозаїка». Учні об’єднуються в групи, кожна з яких отримує окремий аспект теми: види підрядних частин, засоби зв’язку, пунктуаційні особливості. Після опрацювання матеріалу представники груп формують нові команди та навчають одне одного. Зауважимо, що така організація роботи не лише сприяє глибшому засвоєнню граматичного матеріалу, а й формує навички комунікації та співпраці.



На уроці літератури для вивчення повісті І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря» учням було запропоновано долучитись до роботи в групах: простежити етапи життя головного героя – від кріпацтва, втечі на заробітки, поневіряння та важку працю до усвідомлення трагічної неможливості повернення до щасливого сімейного життя. Візуалізацією групової роботи стало створення учнями інфографіки за допомогою цифрових інструментів.

Ефективним, на нашу думку, є застосування дискусійних технологій на уроках української літератури. Наприклад, під час вивчення роману І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім’я» доцільно організувати обговорення проблеми

сімейних конфліктів у форматі дебатів. Учні поділяються на групи, які представляють різні позиції щодо причин конфлікту між героями. У процесі дискусії вони аргументують свою точку зору, аналізують поведінку персонажів і роблять висновки щодо морально-етичних аспектів твору. Такий підхід сприяє розвитку критичного мислення, уміння аргументувати власну позицію та формує літературну компетентність.

Не менш дієвим вважаємо поєднання інтерактивних технологій та цифрових інструментів. Наприклад, використання платформи Padlet дає змогу організувати колективну роботу над створенням тематичної онлайн-дошки. Під час вивчення творчості письменника учні можуть розміщувати на дошці цитати, ілюстрації, власні коментарі, асоціації. Це сприяє візуалізації знань, розвитку творчого мислення та формуванню навичок роботи з інформацією.

На уроках української мови та літератури ефективним є використання інтерактивних вправ на платформах Padlet, LearningApps, Wordwall. Наприклад, учні можуть виконувати завдання на встановлення відповідностей, класифікацію мовних/літературних явищ або редагування текстів. Такий формат дозволяє персоналізувати навчання та забезпечити диференційований підхід до учнів із різним рівнем підготовки. Для проведення інтерактивних вікторин на етапі узагальнення та повторення навчального матеріалу пропонуємо застосовувати онлайн-сервіс Kahoot: учні в ігровій формі відповідають на запитання, отримують миттєвий результат і мають можливість проаналізувати свої помилки. Це підвищує мотивацію до навчання та сприяє





закріпленню знань.

Поєднання інтерактивних технологій із сучасними онлайн-інструментами створює нову якість освітнього процесу, що характеризується високим рівнем залученості учнів, гнучкістю та адаптивністю. Такий підхід сприяє формуванню предметних компетентностей, розвитку цифрової грамотності та підготовці учнів до життя в умовах інформаційного суспільства.

Отже, практичні кейси використання інтерактивних технологій на уроках української мови та літератури демонструють їхню високу ефективність у формуванні предметних компетентностей учнів. Вони забезпечують активну участь школярів в освітньому процесі, сприяють розвитку критичного мислення, творчих здібностей і комунікативних навичок. Інтерактивні технології навчання сприяють урізноманітненню освітнього процесу з української мови та літератури, підвищують його ефективність і мотиваційну привабливість, а також забезпечують спрямованість на розвиток предметних компетентностей учнів.

Література:

1. Нова українська школа: концептуальні засади реформування середньої школи. Київ: Міністерство освіти і науки України, 2016. 40 с.
2. Пометун О. І., Пироженко Л. В. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: наук.-метод. посіб. Київ: А.С.К., 2004. 192 с.

Гуляєва Ілона
студентка 4 курсу філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Курилова Ю. Р.

ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ ПОЕЗІЇ ІГОРЯ РИМАРУКА В ДОСВІДІ СУЧАСНОГО СТУДЕНТСТВА

Ідея цього дослідження постала з практичного досвіду аналізу поетичних текстів представників літературних шкіл і груп 1980–1990-х рр. початку XXI століття, що здійснюється в межах викладання дисципліни «Історія української літератури кінця XX – початку XXI століття» для студентів спеціальностей 035 «Філологія» та 014 «Середня освіта» (Українська мова і література). Робота з поезією цього періоду в аудиторії засвідчила як високий інтерпретаційний потенціал текстів, так і певні труднощі їхнього сприйняття сучасними студентами, зокрема у ситуації з інтерпретацією інтелектуально насиченої, метафорично ущільненої лірики, характерної для творчості І. Римарука.

Такі навчальні практики спрямовані не лише на засвоєння історико-літературного матеріалу, а й на формування сталої моделі аналізу художнього тексту, яка поєднувала б елементи герменевтичного прочитання, увагу до культурно-історичного контексту та врахування рецептивного досвіду читача. Особливої ваги набуває завдання вироблення універсального інтерпретаційного інструментарію, придатного для застосування як у системі вищої освіти, так і в шкільній практиці викладання української літератури. У цьому контексті звернення до рецепції поезії І. Римарука сучасним студентством дозволяє не лише окреслити специфіку читацького сприйняття, а й перевірити ефективність запропонованих аналітичних підходів у реальній освітній ситуації.

Актуальність дослідження рецепції поезії І. Римарука сучасним студентством зумовлена насамперед зміною культурних і читацьких парадигм, у межах яких відбувається сприйняття літератури. Сьогодні ми маємо справу з поколінням читачів, сформованим в умовах цифрової культури, прискореного інформаційного обміну та переважання візуального мислення, що істотно впливає на способи взаємодії з художнім текстом. У цьому контексті складна, інтелектуально насичена поезія кінця XX століття, до якої належить його творчість, потребує нового прочитання, орієнтованого не лише на текст як такий, а й на читача як активного інтерпретатора.

Не менш важливим чинником є сучасна соціокультурна ситуація, позначена досвідом війни, нестабільності та колективної травми. У таких

умовах змінюється чутливість до тем внутрішньої кризи, втрати, межових станів – саме тих, що є визначальними для поетики І. Римарука. Відтак дослідження студентської рецепції дозволяє з'ясувати, яким чином тексти, створені в іншому історичному контексті, набувають нових смислів і функцій у сучасному культурному полі.

Актуальність теми також пов'язана з необхідністю подолання спрощених інтерпретацій, зокрема тенденції маркувати складні екзистенційні тексти як «депресивні»: таку реакцію відстежено в групових обговореннях текстів студентами 4 курсу філологічного факультету. Такі результати засвідчують розрив між художньою природою твору і читацькими очікуваннями, а отже, потребує наукового осмислення. Аналіз рецепції дає змогу виявити причини цього розриву (історико-культурні, психологічні) та окреслити шляхи його подолання через розвиток інтерпретаційної компетентності.

Поезія І. Римарука належить до тих явищ української літератури кінця ХХ століття, які виявляють високу щільність смислів і водночас потребують спеціального інтерпретаційного зусилля з боку читача. Вона формувалася в умовах пізньорадянської доби – часу глибокої світоглядної кризи, руйнування ідеологічних конструкцій та поступового відкриття заборонених раніше пластів історичної пам'яті. Саме тому поетика І. Римарука тяжіє до інтелектуалізму, символічної насиченості, внутрішньої зосередженості та екзистенційної рефлексії. У його текстах домінують мотиви межовості, втрати, духовного випробування, але вони не є самодостатніми маркерами песимізму, а є формою осмислення кризи як закономірного стану культури і суб'єкта. Як свідчить І. Кручик, його поезія була свідченням і проєкцією часу: «У дев'яності хтось болісно вичавлював із себе радянщину, мов чеховського раба. Інші легко, мов хамелеони, змінювали партійність на актуальнішу. І ці метаморфози багато хто відверто демонстрував у віршах чи прозі. А Ігор Римарук, здавалося, принципово не хотів впускати у свою творчість як зовнішні реалії, так і свої муки щодо них. У його віршах не відчувалося ані спротиву, ні мімікрії: він говорив ніби скрізь час, перпендикулярно часові — безумовно, відчуваючи його і враховуючи» [1].

У сучасному студентському середовищі рецепція цієї поезії відбувається в принципово іншому соціокультурному контексті, що зумовлює зміну читацьких стратегій. Сьогоднішні студенти формуються в умовах цифрової культури, фрагментарного сприйняття інформації, домінування візуальних медіа та пришвидшеного темпу комунікації. Водночас їхній досвід позначений реальністю війни, соціальної нестабільності й травматичних подій, що, з одного боку, підсилює чутливість до тем внутрішньої кризи, а з іншого – формує запит на більш безпосередні, емоційно неускладнені тексти. У такій ситуації герметична, метафорично ущільнена поезія І. Римарука може сприйматися як надмірно «важка» або навіть «депресивна», що, однак, свідчить більше про зміну горизонтів очікування читача, ніж про специфіку самих текстів.

Відчуття «депресивності» значною мірою виникає через високу концентрацію екзистенційних мотивів, відсутність прямої емоційної експлікації

та необхідність інтерпретаційного залучення. Тексти Римарука зосереджені на темах межі, втрати, самотності, що без належного інтерпретаційного ключа можуть сприйматися як негативні. Там, де сучасний читач очікує чітко артикульованого емоційного сигналу, поезія І. Римарука пропонує складну систему образів, що вимагає повільного, герменевтичного читання. Ускладнена метафорика і символізм, а також відсутність прямої емоційної експлікації змушує читача самостійно конструювати смисл, що інколи породжує відчуття відчуження від тексту.

Окрім того, розбіжність історичних досвідів – між поколінням, сформованим у пізньорадянській реальності, і поколінням, що живе в умовах постіндустріального та воєнного суспільства, – створює додатковий бар'єр сприйняття: культурні коди, очевидні для автора, потребують декодування для сучасного студента. Досвід пізньорадянської кризи не є безпосередньо пережитим сучасними студентами, тому його художнє відображення може бути не зрозумілим і таким, що викликає неприємні відчуття.

Не менш важливим є вплив сучасного психологічного дискурсу сучасності, у якому будь-які тексти з мотивами тривоги, втрати чи внутрішнього конфлікту часто маркуються як «депресивні», що спрощує їхню естетичну й філософську природу. У сучасному контексті будь-які тексти, що містять мотиви тривоги або внутрішнього конфлікту, часто маркуються як «депресивні», що спрощує прочитання складних художніх структур.

Поліпшення сприйняття поезії такого типу сучасними студентами доцільно пов'язувати не зі спрощенням тексту, а зі зміною стратегій його прочитання й організації навчальної роботи. Передусім ідеться про введення контексту як необхідної умови інтерпретації. Коротке, але чітке окреслення культурної ситуації 1980–1990-х рр. XX століття: кризи ідеологічних наративів, актуалізації історичної пам'яті, формування посттоталітарної свідомості – усе це дозволяє зняти ефект складності тексту і перевести його з площини «незрозумілого» в площину історично й культурно зумовленого.

Важливим є також формування навичок повільного читання. Студентам варто пропонувати не одразу інтерпретацію, а поетапну роботу з текстом: фіксацію образів, ключових слів, інтонаційних особливостей, внутрішніх опозицій. Така практика допомагає перейти від поверхового емоційного враження до структурного розуміння і зменшує тенденцію до швидкого маркування тексту як «депресивного».

Ефективним є залучення рецептивного підходу: обговорення власних читацьких реакцій, їхнє зіставлення в групі, усвідомлення того, що сприйняття є історично і культурно зумовленим. У цьому контексті доцільно ставити питання причин і передумов сприйняття – це зміщує акцент із оцінювання на рефлексію. Доцільно також використовувати прийом актуалізації співвіднесення мотивів поезії з досвідом сучасності.

Отже, запропонований напрямок дослідження має значення для сучасної літературної освіти, оскільки дозволяє адаптувати методи викладання до нових умов сприйняття, зберігаючи при цьому глибину аналізу тексту. Вирішення проблеми інтерпретації полягає в поєднанні кількох вимірів: зміни читацької

свідомості, трансформації соціокультурного контексту, потреби переосмислення складних поетичних текстів та вдосконалення освітніх підходів до їхньої інтерпретації.

Література:

1. Кручик І. Божественний вітер Ігоря Римарука. *Літературна газета.* 10.12.2020. URL: https://litukraina.com.ua/igor-kruchik-bozhestvennij-viter-igorja-rimaruka/ (дат звернення: 03.04.2026)

Кулик Марія
студентка 1 курсу магістратури філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Горбач Н. В.

МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК МАРКЕР ІНАКШОСТІ В КНИЗІ С. ЯБЛОНСЬКОЇ «ДАЛЕКІ ОБРІЇ»

Історія музично-танцювального мистецтва тієї чи тієї нації розвивається впродовж віків, укорінюючись у підсвідомості кожного з поколінь. І хоч вона об’єднує нації між собою, однак специфіка танців та пісень виказує їх приналежність конкретній країні. В літературних же творах музично-танцювальна культура стає маркером інакшості.

Концепт інакшості, що є складним філософським та культурологічним поняттям, розвивався багатьма мислителями протягом ХХ століття, зокрема, у межах феноменології, екзистенціалізму та постструктуралізму. Категорію іншого або інакшого як частину літературної імагології розглядали також Ю. Барабаш, В. Будний, М. Ільницький, І. Пупурс, В. Суковата та інші. У літературознавчій площині інакшість розуміємо як «наділення літературного персонажа характеристиками, які можуть стосуватися фізичного здоров’я, психоемоційного стану, вроджених чи набутих ознак зовнішності, гендерних, вікових, культурних, релігійних, поведінкових, мовних чи будь-яких інших проявів і тим самим вирізняти його з-поміж оточення» [2, с. 11]. Ю. Барабаш стверджував: «Входження письменника в інонаціональне, іншомовне середовище, у світ інакших історичних і духовних традицій, специфічних ментальних особливостей, культурних цінностей і побутових звичок, навіть якщо цей світ через якісь обставини, з правила біографічного характеру, не зовсім чужий для нього, та все ж не свій, у кожному разі інакший, – таке входження не може бути простим» [1, с. 11].

Наразі дослідження інакшого в мандрівних текстах набуває поширення в межах імагологічних досліджень української літератури.

Твір С. Яблонської «Далекі обрії» – одна із автобіографічних мандрівних оповідей письменниці, яка подорожувала островами Цейлон, Ява, Балі, Таїті, Роротонга, Бора-Бора, а також Новою Зеландією з метою зафіксувати на фотокамеру культуру цих народів та знайти затишне місце для життя.

Музично-танцювальна культура островитян відіграє важливу роль у підкресленні їхньої етнічної окремішності. Мелодії та співи у кожного тубільця є невід'ємною частиною культури, у якій він зростав: «Навзагал явайці дуже симпатичний нарід… Вони скрізь бачать духів і геніїв та непохитно вірять у найріжніші надприродні явища, які вони дуже цікаво пояснюють, та які творять найріжніші теми до їх пісень та поем. Вони теж люблять музику та спів» [3, с. 22–23]. Подібні характеристики даються авторкою й іншим народам, які проживають на островах.

Знаковий характер мелодії відображено також через використання специфічного музичного інструменту під час ритуально-обрядових дій: «Вже здалека по дорозі ми чули звуки ґамеляну, що скликав вірних на вечірній обряд» [3, с. 48]. Він підкреслює релігійну індивідуальність тубільців, самобутність їхніх ритуалів: «Коли жертовна процесія наблизилася до святині, звуки ґамеляну стали голосніші та тривали у невпинному ритмі ввесь час походу довкола святині, через усі три подвіря, аж до самого вівтаря» [3, с. 49]. Музично-пісенна творчість покликана під час свят та обрядових дій привернути увагу богів до їх виконавців: «Окрім пахощів боги також дуже вражливі на гармонію яскравих барв, яку творять ріжнокольорові квіти та святошні кольори вірних. Хоч здається, що надусе вони воліють меланхолійні звуки музики та співу, якими ввесь люд віддає їм честь» [3, с. 49]. Подібну функцію виконують й танці жінок: «Щоб якнайдовше зупинити на собі увагу богів, нараз музика вдаряє кілька кілька тріумфальних ударів, які переходять у живу музику до танку, танку війни зі злими ґеніями, танку зручности і перемоги, який танцюватимуть кілька чоловіків. Зараз по них, на вільне місце перед вівтарем виходить найкраща з жінок і поволі зчиняє свій танок, яким вона виражає все, що найкращого у ній – свою віру, свою молодість, свій дівочий чар» [3, с. 50].

Музика для подорожньої стає інструментом, що полегшує розуміння притаманних острівним жителям емоцій та почуттів: «Увечір, коли переходиш затишною явайською оселею, не знати звідки, з темряви линуть ніжні звуки мелодії, переплутаної кількома словами пісні. Нараз цей спів таксамо несподівано затихає, видно перерваний якоюсь мрією самітнього музиканта, яка вродилася з тих кількох звуків» [3, с. 23]. Пісня, нарівні з музикою, є також одним із чинників гуртування етноспільноти: «– Ці глибокі голоси, ці зворушливі тони здавалося далеким відгомоном плили з верху Пая… Щойно тепер зрозуміла, чому весь острів поспішав на ті молитви, – в які вони не вірили. Їх тягло туди, щоб могли разом, повним голосом заспівати. Як колись!» [3, с. 169]. Музичне мистецтво постає маркером інакшості як у межах традиційного укладу різних груп островитян, так і в оптиці європейського сприйняття мандрівниці.

Стан пограниччя між європейською та тубільською свідомістю, ритмомелодикою відображається в бажанні героїні танцювати в чужому для неї середовищі, долаючи міжкультурну дистанцію через танець, який стає формою входження в незнайому традицію: «І я стала танцювати давній танок маоріїв, – ведена якимсь дивним інстинктом, гарячим ритмом музики та окликів» [3, с. 135]. Танець також стає засобом вираження авторського ставлення до

корінних мешканців, радості та насолоди моментом: «Цей танок можна було б назвати танком русалки… Мені здавалося, що цією моєю радістю та захопленням я всилі була зняти з цього острову всі його «табу», якщо він дійсно досі приносив людям самі злидні» [3, с. 163].

Як бачимо, музично-танцювальна культура в аналізованому творі С. Яблонської «Далекі обрії» постає одним із ключових маркерів етнічної інакшості, через який конструюється образ островитян та їхнього духовного світу. Вона не лише фіксує культурну специфіку окремих народів, а й виконує функцію універсального коду, що дозволяє авторці-оповідачці наблизитися до розуміння інших культур через емоційне та чуттєве їх сприйняття. У тексті послідовно простежується, що музика, спів і танець є невід'ємними елементами ритуально-обрядового життя тубільців, виконуючи сакральну, комунікативну та об'єднавчу функції. Вони не лише супроводжують релігійні дії, а й формують простір колективної ідентичності, в якому проявляється зв'язок людини з природою, традицією та надприродним світом.

Водночас у творі актуалізується імагологічний вимір музично-танцювальної культури: через її опис вибудовується опозиція «свій – інший», «європейське – тубільне». Проте ця опозиція не є жорстко конфліктною, адже постать мандрівниці демонструє прагнення до емоційного та культурного зближення, що виявляється у її включенні в танець як форму символічного подолання межі між культурами.

Отже, музично-танцювальне мистецтво в «Далеких обріях» функціонує як багатовимірний культурний код, водночас окреслюючи інакшість, репрезентуючи етнічну самобутність і слугуючи засобом міжкультурного діалогу, через який авторка осмислює досвід зустрічі з іншим у просторі подорожі.

Література:

1. Барабаш Ю. Чуже–Інакше–Своє. Етнокультурне пограниччя: концептуальний, типологічний та ситуативний аспекти. *Слово і Час*. 2020. № 2 (710). С. 3–32.

2. Горбач Н., Бардадим Е. Проблема інакшості в повісті Д. Матіяш «Марта з вулиці Святого Миколая». *Концептуальні проблеми розвитку сучасної гуманітарної та прикладної науки. Післявоєнна відбудова України* : матеріали VII Міжнародного науково-практичного симпозіуму (м. Івано-Франківськ, 25 травня 2023 року). Івано-Франківськ : Редакційно-видавничий відділ ЗВО «Університет Короля Данила», 2023. С. 61–63.

3. Яблонська С. Далекі обрії. Том ІІ. Львів : Друкарня Вид. С-ки «Діло», 1939. 169 с.

Лукаш Анастасія
студентка 1 курсу магістратури філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Горбач Н. В.

ПРИВАТНИЙ ВИМІР ОСТАРБАЙТЕРСЬКОГО ДОСВІДУ В РОМАНІ Г. ПЕТРОСАНЯК «МАТРИҐАН»

Однією з помітних появ сучасної української літератури став роман «Матриґан» (2024) Галини Петросаняк – вітчизняної письменниці, перекладачки, есеїстки, літературознавиці. У ньому осмислюється досвід остарбайтерства крізь призму індивідуальних людських історій. Авторка відходить від узагальненого історичного наративу й зосереджується на приватному вимірі трагедії, особливо акцентуючи на мовчанні як формі травми, жіночому досвіді та значенні особистої пам'яті як способу протидії забуттю. Саме ці аспекти і становитимуть мету нашого дослідження.

Одним із ключових аспектів роману є мовчання як форма травми. За допомогою цього мотиву митці «передають ситуацію крайнього напруження, неможливість дібрати правильні слова для передачі трагізму буття, глибину психологічного шоку» [1, с. 311]. Досвід остарбайтерів часто залишався непроговореним не лише через внутрішній біль, а й через зовнішні обставини – страх і суспільний осуд. У тексті наголошується: «…робити записи примусовим робітникам було заборонено, а говорити про свій досвід у радянський час – небезпечно…» [2, с. 157], що зумовлювало ситуацію, коли «…сотні тисяч, якщо не мільйони людей цього покоління забрали свої історії з собою в могилу…» [2, с. 157]. Тому мовчання постає не просто відсутністю слова, а наслідком глибокої психологічної травми. Воно продовжується і в повоєнному житті, прикладом чого є поведінка бабусі Мирослави, університетської подруги Меланії: «Примусову працю в Німеччині вона ховала від усіх, мов тавро ганьби, і після повернення боялася, щоб радянська влада її не покарала за роботу на ворожу економіку» [2, с. 173]. Тут мовчання стає формою виживання, але водночас – і формою внутрішнього руйнування особистості, відчуття провини та меншовартості, яке нав'язувалося тоталітарною системою: «Тому бабуся принишкла, була мовчазна, безперестанку працювала на городі й у полі, навіть заміж вийшла за такого, який би не мав права їй дорікати, бо і сам був, як вона казала, «не без гріха». Той «гріх» свого чоловіка – пияцтво – вона несла все життя, мов хрест...» [2, с. 173] Мовчання трансформується у форму самопокарання, де особистість добровільно обмежує себе, приймаючи страждання як неминучий наслідок пережитого минулого.

Особливо промовистим є індивідуальний рівень цього мовчання. Меланія зізнається: «Я слухала тітку й думала, що дарма не розпитала про все бабусю Паюту: вона ж те все пережила… Просто я боялася чути ті жахливі речі, хотіла вберегти себе від болю. Гадала, у світі й без того багато страждань, тож ліпше забути й не заглиблюватися у жахливе минуле» [2, с. 66]. Це свідчить, що мовчання передається між поколіннями: старші не говорять, бо бояться, а молодші – бо не готові почути. Так формується розрив пам'яті, який

лише згодом усвідомлюється як втрата: «Іноді я думаю, що ми з тих, хто не раз злегковажив навіть золотом. Я легковажила золотом...» [2, с. 66].

Важливим компонентом твору є жіночий досвід остарбайтерства, який у романі опиняється в центрі наративу. Уже сам факт депортації юних дівчат («Із чотирьох належних до старостату сіл зібрали близько сотні парубків і дівчат, переважно від п'ятнадцяти до тридцяти років» [2, с. 92]) підкреслює їхню беззахисність. Особливої ваги набуває тілесний аспект травми. Сцена приниження («Загнали за перегородку і сказали роздітися до гола. Все наше вбрання і клунки кудись забрали. Як могли, ми прикривалися руками, наші охоронці сміялися. Деякі дівчата плакали, але я наказала собі не плакати… Воєнні чоловіки витріщалися на нас голих, я гадала, що крізь землю провалюся» [2, с. 128-129]) демонструє перетворення жінки на об'єкт. Ще глибшою є травма, пов'язана з насильством, яка передається через натяк: «Уночі на вчора сталося те, страшне. Не буду писати тут. Хай діється Божа воля, бо запобігти нічому я все одно не можу. Я так перепудилася. Пан був випивший. Він нечасто випиває, майже ніколи, та і Гільде з Марґарете рідко надовго залишають дім. Прошу Бога, щоб такого більше не було, і дуже на це сподіваюся» [2, с. 183]. Відсутність прямого опису лише підсилює емоційний ефект. Наслідком стає зруйноване особисте життя: «…а 19 грудня їй виставили діагноз 'туберкульоз відкритого типу'. Окрім того, вона була на третьому місяці вагітности» [2, с. 238]. Отож, жіночий досвід у романі розкриває додатковий вимір остарбайтерства – гендерну вразливість і тілесну травматизацію.

Поряд із цим, у творі реалізується ідея приватного як способу опору забуттю. Попри тривале мовчання, індивідуальні історії все ж прориваються назовні – через спогади, родинні розповіді, пізні зізнання. Наприклад, історія дідуся, який «…історію своєї юности розповів онукові вже наприкінці дев'яностих» [2, с. 157], демонструє, що навіть через десятиліття існує потреба свідчити. Подібні фрагменти підкреслюють, що особисте слово має силу відновлювати історичну правду.

У цьому контексті особливо важливою є зміна ставлення молодшого покоління: «Зараз, здається, настав час, коли свідчення про ті події на вагу золота» [2, с. 66]. Це означає перехід від замовчування до осмислення. Приватні історії стають своєрідною альтернативою офіційній історії, яка часто ігнорувала або викривлювала досвід остарбайтерів.

Отже, у романі Г. Петросаняк «Матриґан» приватний вимір остарбайтерського досвіду розкривається передусім через мовчання як форму травми, жіночий досвід як особливо вразливий аспект війни та індивідуальні свідчення як спосіб опору забуттю. Авторка переконливо демонструє, що лише через особисті історії можна відновити справжню, людську історію минулого і повернути голос тим, хто був змушений мовчати.

Література:

1. Горбач Н. «Я заздрю всім, у кого є слова…»: мотив мовчання у творах про тоталітарне минуле. *X Internationale virtuelle Konferenz der*

Ukrainistik «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht», München 24–27 Oktober 2019. München : Open Publishing LMU, 2020. P. 308–318.

2. Петросаняк Г. Матриґан : роман. Чернівці : Книги – XXI, 2024. 240 с.

Нідзельська Вікторія
студентка 3 курсу філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Ніколаєнко В. М.

ЕТИЧНИЙ ВИМІР ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИБОРУ ТА МОРАЛЬНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ В РОМАНІ Н. ЧАЙКОВСЬКОЇ «МОВЧАЗНА ЗГОДА»

Будь-яка війна традиційно осмислювалась як «чоловічий» простір – простір фронту, героїзму, сили та збройного протистояння. Історія, мемуаристика й художні тексти тривалий час формували образ війни крізь призму маскулінного досвіду, де центральною постаттю виступає воїн – захисник, герой, стратег. Саме чоловічий досвід бою, перемоги чи поразки ставав основою суспільної пам’яті та офіційного наративу.

Н. Макогончук наголошує: «Війна за офіційною оцінкою не мала “жіночого обличчя”. І зовсім не тому, що жінки не брали участі у цій війні, а тому, що офіційна статистика надає лише приблизні дані щодо участі в ній жіноцтва» [1, с. 251]. Дослідниця підкреслює, що проблема полягає не у відсутності жінок у воєнному просторі, а в особливостях репрезентації та фіксації їхньої участі. Формалізовані звіти, військові документи та статистичні підрахунки часто не враховували реального масштабу жіночої залученості – як у бойових діях, так і в медичній, розвідувальній, волонтерській чи тиловій роботі. Унаслідок цього жіночий досвід опинився витісненим із офіційного історичного наративу, що сформував уявлення про війну як переважно «чоловічу» подію.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення жіночого досвіду війни як важливого складника історичної та художньої пам’яті, що тривалий час залишалася на периферії наукового зацікавлення.

Мета дослідження полягає в аналізі репрезентації жіночого досвіду війни в романі Н. Чайковської «Мовчазна згода», зокрема у виявленні особливостей зображення жіночих образів, їхніх стратегій виживання та морального вибору

Роман Н. Чайковської «Мовчазна згода» звертається до трагічних сторінок історії України періоду німецької окупації під час Другої світової війни. У центрі оповіді – історичні події і долі конкретних людей, які мусили виживати в умовах страху, насильства та моральних випробувань.

Авторка свідомо відмовляється від традиційної для воєнної прози моделі зображення війни через бойові зіткнення чи героїчні подвиги. Натомість увага

зосереджується на внутрішньому світі персонажів і на тих моральних виборах, перед якими вони постають у повсякденному житті окупованого міста. Такий спосіб репрезентації війни зміщує акцент із військових подій на повсякденний досвід цивільного населення, дозволяючи показати, як окупаційна реальність впливає на моральні рішення та поведінку людей.

У центрі оповіді – медсестри Ольга Ласюківська та Клара Потапенко. Через їхнє сприйняття читач бачить, як функціює окупаційна система і як вона впливає на повсякденне життя людей. Героїні стають свідками жорстокості німецької влади, але водночас намагаються виконувати свій професійний обов'язок і допомагати пацієнтам. Їхнє становище складне, адже вони змушені поєднувати роботу з необхідністю зберігати власні моральні принципи. Саме через внутрішні переживання, сумніви та моральні вибори розкривається жіночий досвід війни, який у творі набуває особливого значення.

Водночас письменниця не змальовує героїнь як учасниць відкритого спротиву. Ольга й Клара не виступають публічно, не беруть участі в організованій боротьбі й не протистоять владі відкрито. Їхня позиція проявляється інакше – у тихому, непомітному опорі окупаційному режиму.

Війна істотно змінює звичні соціальні ролі жінок. На них покладається не лише турбота про власне виживання, а й відповідальність за інших людей – пацієнтів, колег, близьких. Робота в лікарні перетворюється для героїнь на постійне зіткнення з людським стражданням, страхом і необхідністю приймати непрості рішення

Тому жіночий досвід у романі репрезентовано через пасивний спротив. Йдеться про моральне неприйняття насильства та спроби допомогти іншим у межах власних можливостей.

Особливо виразно ця позиція розкривається через образ Клари Потапенко. На відміну від Ольги, яка поступово усвідомлює власну відповідальність за те, що відбувається навколо, Клара раніше відчуває небезпеку і намагається знайти спосіб протистояти їй у межах власних можливостей.

Розуміючи, що деякі пацієнти лікарні можуть стати жертвами переслідування через єврейське походження, вона вирішує допомогти їм уникнути загибелі. Одним із таких пацієнтів є Яків, образ якого допомагає розкрити драматизм ситуації.

Він, колись активний і соціально реалізований чоловік, опинився в психіатричній лікарні після тяжких життєвих потрясінь. Його минуле різко контрастує з теперішнім становищем беззахисного пацієнта, який залежить від рішень інших людей. У певний момент навіть з'являється надія на його повернення до звичайного життя: «Не так давно йшла мова про те, що Якова мають виписати з лікарні. Відпустити на волю» [2, с. 140]. Проте в умовах окупації ця перспектива набуває трагічного сенсу, адже за межами лікарні на нього, єврея за походженням,чекає смертельна небезпека.

Розуміючи реальну загрозу для пацієнтів, Клара вирішує діяти, хоча її можливості обмежені. Її рішення виникає спонтанно, але водночас воно продиктоване моральним усвідомленням відповідальності. Вона розуміє, що

бездіяльність у такій ситуації означала б мовчазну згоду з насильством. У здійсненні цього задуму їй допомагає двірник Мартин: «Клара діяла спонтанно, адже часу на роздуми не мала… Після того, як побачила в коридорі Якова, котрий збирався просто піти з лікарні, Клара побігла надвір і відшукала Мартина» [2, с. 161]. Разом вони знаходять віддалене місце за складським приміщенням лікарні, де можна переховати тих, кому загрожує небезпека.

Переховування пацієнтів стає ризикованим кроком, адже в разі викриття небезпека загрожує не лише тим, кого вони намагаються врятувати, а й самим рятівникам. Проте саме в таких ситуаціях проявляється внутрішня позиція героїні. Її дії не мають характеру відкритого протесту, однак вони свідчать про небажання приймати насильство як норму.

Подібна позиція проявляється і в іншому епізоді, коли Клара допомагає десятирічному Назарові. Побачивши наляканого хлопчину, який тікає від чоловіка у формі, вона вирішує втрутитися і допомогти йому. Її реакція є спонтанною, але водночас глибоко людяною: «Здоровий глузд їй підказував, що десятирічна дитина не скоїла нічого такого, щоб віддавати її на розправу невідомо кому» [2, с. 64]. Розуміючи, що залишати хлопчика на вулиці небезпечно, Клара знаходить для нього тимчасовий прихисток у квартирі сусідів, які виїхали з міста.

Бажання Клари допомагати тим, хто опинився в небезпеці, значною мірою зумовлене і її особистим життєвим досвідом. До початку війни жінка пережила глибоку особисту трагедію – втрату доньки Антоніни: «У мене була донька … Антоніна. А потім так сталося… Вона загинула. Вже п’ять років минуло, як вона потрапила під вантажівку. Я так і не змогла змиритися й отямитися…» [2, с. 111].

Ця подія залишила болісний слід у її житті, сформувавши особливо чутливе ставлення до чужого болю та страждання. Тому зустріч із наляканим десятирічним Назаром викликає в неї не лише співчуття, а й внутрішню потребу захистити дитину, яка опинилася без підтримки дорослих.

У певному сенсі допомога Назарові стає для Клари способом подолати власну втрату й водночас проявом материнського інстинкту, який не зник навіть після пережитої трагедії. Побачивши перед собою самотню, налякану дитину, вона не може залишитися байдужою. Саме це внутрішнє відчуття відповідальності спонукає її втрутитися і врятувати хлопця від небезпеки.

Навіть у реаліях окупованого міста, де будь-який прояв співчуття може становити небезпеку для самого рятівника, вона не відмовляється від можливості підтримати слабших. Така внутрішня позиція формує образ Клари як людини, здатної чинити тихий, але принциповий опір насильству й несправедливості.

Отже, у романі Н. Чайковської «Мовчазна згода» осмислення етичного вибору в умовах війни здійснюється через зображення внутрішньої позиції людини, яка опиняється перед необхідністю діяти в ситуації постійної загрози й моральної невизначеності. У центрі уваги – не зовнішня героїка, а внутрішня мотивація вчинків, що виявляється у щоденних рішеннях і ставленні до інших.

Поведінка Клари не має ознак відкритої боротьби, однак саме в непомітних, на перший погляд буденних діях – допомозі беззахисним, готовності ризикувати заради інших, відмові залишатися осторонь – виявляється глибоке усвідомлення особистої відповідальності.

Література:

1. Макогончук Н. Жіноче обличчя другої світової війни. *Збірник наукових праць Національної академії державної прикордонної служби України*. Серія: Педагогічні науки. 2019. № 1 (16). С. 251–266.
2. Чайковська Н. Мовчазна згода. Київ : Нора-Друк, 2024. 310 с.

Сівтунов Сергій
студент 1 курсу магістратури філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Проценко О.А.

СВОЄРІДНІСТЬ ХРОНОТОПУ В РОМАНІ П. ВОЛЬВАЧА «КЛЯСА»

Хронотоп – важливий складник художнього твору, який «визначається добою написання твору» та «виступає як формотворчий чинник, що окреслює межі художнього світу» [2, с. 21]. Мета цього дослідження – з’ясувати специфіку художнього часу і простору, їхню роль у моделюванні пострадянської дійсності та формуванні поколіннєвої свідомості в романі П. Вольвача «Кляса», адже «саме місце і час впливає на перебіг оповіді, саме хронотоп є тим наративним акцентом, котрий впливає на читацьку інтенцію» [2, с. 19].

Роман «Кляса» П. Вольвача – є текстом із виразною фрагментарною хронотопною організацією. Художній час у творі позбавлений лінійності: оповідь ведеться з позицій ретроспекції, через постійне повернення до минулого, яке переплітається з теперішнім. Така структура формує ефект «розірваного часу», що відповідає внутрішньому стану головного персонажа Пашка, який розмірковує, що все ніби вже було – і водночас ніколи не ставалося остаточно і не мало завершення. Цей стан чітко ілюструє перевагу суб’єктивного часу, який залежить від пам’яті та переживань головного персонажа.

Просторовий вимір роману представлений через «яскраву» урбаністичну домінанту. Зображене індустріальне місто Запоріжжя постає не лише як географічна локація, де названі селища, райони/«посьолки» (Жилмасив, Соцмісто, Шостий, Димитрівський, ДД, Запоріжжя-Ліве, Капустянка, Зелений Яр), вулиці (Чарівна, Іванова, Красна, Уральська, Дванадцятого квітня, Сталеварів), заводи («Іскра», «Моторобудівників», «Запоріжсталь»), а як соціокультурний організм, який важко дихає, ніби після довгої хвороби, і ніхто не знає, чи виживе цей організм. Така метафорика дозволяє трактувати міський простір як живу істоту, що перебуває у стані кризи або стагнації. Відповідно до цього формуються і локальні топоси – палаци, парки, площі, кінотеатри,

стадіони, двори, кафе, бари тощо. Цей простір у романі визначає, у тому числі, соціальні категорії. Райони міста мають різну репутацію, що автоматично впливає на статус підлітка у соціальній ієрархії. Так, певні райони асоціюються з престижністю, або, навпаки, є непривабливими для населення, з кримінальними активностями, що формує у підлітків упередженість сприйняття простору. Територія визначає приналежність, адже вторгнення на чужу територію підвищує ризик конфліктів. Місце проживання стає маркером соціального становища, що відображається у взаємодії з оточуючими: *«Наш район – це наш світ, чужі сюди не заходять, і ми знали межі своєї території»* [1, с. 112]. Тож, міський простір визначає психологічний комфорт та соціальну безпеку, будучи одночасно ареною потенційних конфліктів.

Хронотоп роману позначений виразною маргінальністю. Персонажі існують у просторі між минулим і теперішнім, між стабільністю і хаосом. Це відповідає загальному стану пострадянського суспільства, яке переживало перехідний період. У романі спостерігається дезінтеграція як часу, так і простору. Розпад СРСР відкриває пострадянський злам, коли звичні соціальні орієнтири та моральні стандарти втрачають силу. У пам'яті Пашка цей період відображається як хаотичний простір, де руйнуються минулі цінності, а нові ще не сформовані: *«І раптом усе стало інакше: двір, де ми були господарями, тепер підкорявся новим законам, а старі авторитети розсипалися, як пил на порозі»* [1, с. 328].

Особливого значення набуває поколіннєвий аспект хронотопу. Персонажі роману є представниками покоління, що формувалося в умовах соціальної нестабільності дев'яностих. Їхній досвід позначений відчуттям втрати і невизначеності. Такий мотив «втраченого часу» є характерним для пострадянської літератури і відображає глибоку екзистенційну кризу, а для персонажів роману стає визначальною ознакою їхнього існування: *«Мати постійно нагадувала про гроші, батько про порядок. Іноді здавалося, що вони не розуміють, ким ти хочеш бути»* [1, с. 158]. Тож, сім'я у романі стає носієм травматичного досвіду, що формує психологію Пашка й визначає його внутрішні конфлікти та орієнтири.

Важливою складовою хронотопу є його мовна репрезентація. У творі спостерігається поєднання різних мовних регістрів: від літературної мови до сленгу і суржику. Варто зазначити, що у романі наголошено на цілеспрямованій політиці русифікації, спрямованої на витіснення української мови та культури. Російська мова штучно ставилася у привілейоване становище, тоді як українська мова маргіналізувалася. У шкільних сценах вчителі та учні послуговуються російською мовою («зачохлюються в «городську» вимову»), тоді як підлітки намагаються поєднувати українську з російською, частіше «говорять по-своєму» – суржиком. Це створює специфічний лінгвокультурний простір, що характеризує різні соціальні маркери (школа, дім, вулиця). Фрагментованість синтаксису, ритмізація мовлення, використання коротких, уривчастих конструкцій відтворюють динаміку міського життя і психологічний стан героїв. Павло дивується, що в Києві на офіційних урочистостях звучить українська мова: *«Він вперше почув, як по-українському говорилось на*

урочистостях з трибуни… Все життя він сприймав свою мову і мову своїх батьків, як щось потаємне» [1, с. 208]. У такий спосіб автор переконує, що навіть зрусифікований соціум має здатність до пробудження національної свідомості.

Отже, хронотоп роману «Кляса» П. Вольвача є складною багаторівневою системою, що поєднує нелінійний час, урбаністичний простір і маргінальний вимір існування. Хронотоп виступає засобом осмислення пострадянської реальності та покоління́вого досвіду, а не лише виконує структуротворчу функцію.

Література:

1. Вольвач П. Кляса. Харків : Фоліо, 2010. 442 с.
2. Кушнірова Т. В. Наративні стратегії у романних формах кінця XX – початку XXI століття. Полтава : Видавництво «Сімон», 2018. 124 с.

Синицька Анна
студентка 3 курсу філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Курилова Ю. Р.

ТИПОЛОГІЯ МЕТАФОР У ПОЕТИЧНОМУ ДОСВІДІ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГРУПИ «ММЮННА ТУГА»

Літературне угруповання «ММЮННА ТУГА», що створене у Львові на початку 1990-х років, є знаковим явищем у контексті становлення сучасної української жіночої поезії. Об’єднання сформувалося у середовищі студенток філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка та стало простором формування нових естетичних і світоглядних моделей письма. До складу групи входили М. Савка, М. Кіяновська, Ю. Міщенко, Н. Сняданко, Н. Томків та А. Середа.

Назва групи є складною абревіатурою: вона поєднує перші літери імен учасниць та іронічну самоназву ТУГА (*Товариство усамітнених графоманок*). На сьогодні М. Савка, М. Кіяновська та Н. Сняданко здобули визнання як провідні постаті сучасної української літератури. Ю. Міщенко реалізувала себе в музичній сфері як лідерка гурту «Таліта Кум». Н. Томків обрала шлях духовного служіння, ставши черницею. А. Середа поєднала літературну творчість із візуальним мистецтвом, закінчивши Академію мистецтв. Отже, попри спільний старт, учасниці реалізували різні творчі стратегії, що зумовлює необхідність диференційованого підходу до аналізу їхнього доробку в індивідуальних проєкціях.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до жіночого письма в українській літературі кінця XX – початку XXI століття, а також необхідністю системного осмислення поетики літературних угруповань перехідного періоду. «ММЮННА ТУГА» репрезентує важливий етап трансформації художнього мислення, зокрема в аспекті індивідуалізації

жіночого голосу, подолання патріархальних моделей мислення та інтелектуалізації лірики.

Метою дослідження є виявлення типів метафор у поетичному досвіді учасниць літературної групи «ММЮННА ТУГА» з метою визначення їхньої ролі у формуванні індивідуального та колективного художнього мислення. У цьому дослідженні увагу зосереджено на поетичній творчості М. Савки, М. Кіяновської та Н. Сняданко. Такий вибір зумовлений тим, що вони найповніше реалізували потенціал, закладений у межах угруповання, і продовжили розвивати його естетичні та тематичні орієнтири вже в індивідуальній творчості. Типологізація метафор у цьому контексті постає як інструмент глибшого розуміння поетичного мислення та культурних кодів епохи.

Літературна група «ММЮННА ТУГА» виникає на початку 90-х років XX століття – у період глибоких трансформацій, пов'язаних із розпадом СРСР та становленням незалежної української держави. Цей історичний злам супроводжувався не лише політичними змінами, а й радикальним переосмисленням культурної ідентичності, цінностей та мовних практик. Відбувається демонтаж радянської ідеологічної системи, що відкриває простір для формування нових естетичних стратегій, зокрема в літературі. У цьому контексті 1990-ті роки в українській культурі позначені активізацією літературних угруповань, які виступають як альтернатива офіційним канонам. Зокрема, поряд із такими явищами, як Бу-Ба-Бу чи Пропала грамота, «ММЮННА ТУГА» репрезентує іншу, не іронічно-карнавальну, а більш інтимну й екзистенційно заглиблену модель письма. Якщо для «чоловічих» угруповань характерною була естетика гри, постмодерної деконструкції та публічної маніфестації, то «ММЮННА ТУГА» формує альтернативний дискурс – культурологічний, тілесно й емоційно насичений. Особливу роль у формуванні цього середовища відіграє Львів як культурний центр із потужною історичною пам'яттю та мультикультурною спадщиною.

Культурний клімат початку 1990-х років також визначається активним входженням української літератури у світовий контекст. Відбувається рецепція західних теорій, що стимулюють експеримент із формою та змістом: нове світовідчуття органічно поєднується з неомодерними тенденціями, що проявляється у підвищеній увазі до внутрішнього світу суб'єкта, метафізичних пошуків та символічного мислення.

Важливим чинником є також становлення жіночого письма як окремого явища в українській літературі. У 1990-х роках формується нова генерація авторок, які прагнуть вийти за межі традиційних гендерних ролей і репрезентацій. У цьому сенсі «ММЮННА ТУГА» може розглядатися в контексті розвитку жіночої суб'єктивності через мову, тіло та емоційний досвід.

Не менш значущим є й загальний стан «перехідності» культури цього періоду. Українське суспільство перебуває між радянським минулим і невизначеним майбутнім, що знаходить відображення у фрагментарності, тривожності та метафоричній насиченості текстів. Саме метафора стає

інструментом осмислення цієї нестабільності, способом артикуляції досвіду, який ще не має усталених форм вираження. Вихідною точкою аналізу типології метафор групи є культурно-історичний та міфологічний пласт, де образи апелюють до «високої культури», релігійних догматів та архаїчних міфологем.

У поетичному досвіді учасниць угруповання «ММЮННА ТУГА» метафора постає не лише як стилістичний прийом, а як спосіб осмислення екзистенційного досвіду, що розгортається у різних, інколи протилежних, семантичних площинах. Важливим складником ідіостилю учасниць групи є екзистенційно-психологічна метафора, спрямована на вербалізацію внутрішніх станів – утоми, самотності чи передчуття розриву. У цьому контексті особливе місце посідає метафора плинності, що матеріалізує абстрактні категорії у фізично відчутних образах. Натурфілософський та анімалістичний коди поетичної групи «ММЮННА ТУГА» слугують інструментами опису еротичного та тілесного досвіду через природні флористичні образи. Порівняння текстів М. Савки, М. Кіяновської та Н. Сняданко дозволяє побачити, як спільні образні коди – передусім пов’язані з природою, тілесністю та часом – трансформуються відповідно до індивідуального світобачення кожної авторки. Йдеться, зокрема, про образи дерева, плоду, рідини, що в межах однієї поетичної традиції набувають різних значень: від повноти й дозрівання до втрати, тривоги й невизначеності.

У поезії М. Савки («Груша» [с. 467]) метафора виконує інтегративну функцію, поєднуючи тілесний і природний виміри буття. Образи меду, груші, наливання формують модель світу як органічного цілого, в якому людське тіло не протиставляється природі, а розчиняється в ній. Плинність часу тут не асоціюється з утратою, навпаки – вона означає накопичення, дозрівання, тілесну й емоційну повноту.

Натомість у поезії М. Кіяновської ці ж образи зазнають радикальної трансформації: яблуня «відцвітає», гілля «згорає», а тіло постає як крихка й нестабільна субстанція ([с. 475]). Плинність набуває значення незворотної втрати, а метафора стає інструментом фіксації екзистенційного розпаду, де внутрішні стани часто матеріалізуються у формах агресивних автономних образів («вередливий, як грім, василіск», «порожні і утлі човни»).

На цьому тлі поетика Н. Сняданко репрезентує інший спосіб функціонування метафори – рефлексивний і стриманий. Центральні образи яблука і зерен пов’язані з мотивом ворожіння, однак вони не дають чіткої відповіді, а лише підкреслюють невизначеність і випадковість. На рівні поверхового сприйняття текст демонструє тенденцію до зниження образності: мова наближається до розмовної, синтаксис спрощується, а метафори не мають виразної експресивності. Центральним образом є «яблуко» і «зерна», що пов’язані з мотивом ворожіння («парне — непарне» [с. 483]). На відміну від попередніх авторок, цей образ не має стабільного значення: він коливається між випадковістю, передбаченням і невизначеністю. Розрізане навпіл яблуко символізує порушену цілісність, але не в трагічному сенсі, а як неможливість остаточного розуміння. Особливого значення набуває метафора мовчання: «ми мовчимо разом з цими деревами» [с. 483]. Якщо у М. Савки дерево є носієм

життя, а у М. Кіяновської – маркером руйнування, то у Н. Сняданко воно функціонує як символ паузи. Час у цьому тексті також втрачає визначеність: «це вже початок липня / чи минулорічної осені». Така невизначеність свідчить про розмитість часових меж і підкреслює стан екзистенційної невпевненості. Така метафора у Н. Сняданко виконує рефлексивну функцію: вона не конструює цілісного образу світу і не фіксує його руйнування, а радше виявляє межі пізнання, трансформуючись у форму питання.

Отже, у межах поетики «ММЮННОЇ ТУГИ» можна говорити про три моделі метафоричного мислення: інтегративну (Мар'яна Савка), деструктивну (Маріанна Кіяновська) та рефлексивну (Наталка Сняданко). Спільність образного матеріалу поєднується з розбіжністю його семантичного наповнення, що засвідчує внутрішню динаміку угруповання та різні способи переживання й осмислення реальності. Підсумовуючи прецедент порівняння цих текстів, варто зазначити, що типологія метафор у поетичному досвіді групи «МЮННА ТУГА» свідчить про високий рівень інтелектуалізації поезії. Спільним для представниць групи «ММЮННА ТУГА» є використання метафори як способу подолання декларативної «графоманії» та виходу на рівень філософського осмислення буття. Метафора в їхніх текстах не лише описує світ, а динамічно конструює нову реальність. Подальшою перспективою дослідження поетики «ММЮННА ТУГА» є детальний аналіз проблемно-тематичного спектру метафорики його учасниць у порівняльному контексті зі зразками жіночої поезії 80-90-х рр. ХХ століття.

Література:

1. Українські літературні школи та групи 60–90-х рр. ХХ ст.: Антологія вибраної поезії та есеїстики / Упоряд., автор вступ. слова, біобібліограф. відомостей та прим. Василь Ґабор. Львів: ЛА «Піраміда», 2009.620 с.

Тафійчук Анна
студентка 4 курсу філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Горбач Н. В.

ПРОБЛЕМА МОРАЛЬНОГО ВИБОРУ В УМОВАХ ГОЛОДУ 1932–1933 РР. (ЗА ПОВІСТЮ Є. ГУЦАЛА «ГОЛОДОМОР»)

Починаючи з періоду Перебудови, відбувається активна репрезентація теми Голодомору 1932–1933 рр. у вітчизняному мистецтві і літературі, що сприяло переосмисленню раніше замовчуваного досвіду національної трагедії.

Наукову увагу до художньої репрезентації Голодомору 1932–1933 рр. засвідчують праці О. Астаф'єва, А. Віннічук, Н. Горбач, А. Гурбанської, В. Ніколаєнко, Я. Славутича та ін.

Актуальність дослідження зумовлена потребою поглибленого аналізу художніх текстів про Голодомор 1932–1933 рр. як простору етичних

випробувань людини в межових умовах. Попри наявність праць, присвячених тематичному й історіософському вимірам повісті Є. Гуцала «Голодомор», проблема морального вибору персонажів та механізми її художнього розгортання висвітлені недостатньо системно. Це відкриває можливість комплексно розглянути моральний вибір персонажів як ключовий смисловий вузол повісті та як спосіб художнього осмислення трагедії. «На сприйняття повісті крізь призму особистісної вартості героїв, – на думку Н. Горбач, – спрямовує як увесь зміст твору, так і назва збірки, в якій повість уперше вийшла в світ – “Сльози Божої Матері”. Божа Мати, яка є однією з центральних постатей духовної культури світу і символізує милосердя, терпіння, вічну материнську любов, могутню силу, що вічно захищає християн, у повісті стає ще й символом докору окремим представникам українського народу» [2, с. 241].

Проблема морального вибору в повісті Є. Гуцала розкривається через різні моделі поведінки персонажів у межових умовах голоду. У ситуації катастрофи звичні етичні орієнтири розмиваються, а інстинкт виживання починає підмінювати усталені уявлення про норму. Як влучно зауважує А. Віннічук, «у кризових обставинах кожен здійснює власний вибір: одні пристосовуються й прислуговуються системі задля особистої вигоди (Матвій Шпитальник, Кіндрат Яремний), інші вдаються до грабежу й розбою (Василь Гнойовий, Микола Хащуватий), тоді як значна частина селян опиняється в позиції безправної жертви та гине від голоду» [1, с. 57]. Водночас у творі простежуються й проміжні форми реагування – внутрішні коливання «на роздоріжжі» та психічний злам, спричинений голодом.

Тому доцільно умовно систематизувати героїв за тим, як вони реагують на голод і які цінності вважають визначальними у власних учинках. У найзагальніших рисах можна виокремити: 1) персонажів, для яких моральний імператив уже втратив чинність або ніколи не був внутрішньою нормою (пристосуванці, виконавці «нових правил», циніки); 2) персонажів «на роздоріжжі», що коливаються між залишками етико-релігійної традиції та жорсткою логікою голоду; 3) персонажів, які зберігають моральність як принцип і здатні на милосердя всупереч ризику; 4) образи психічної дезінтеграції, коли голод руйнує цілісність свідомості, а поведінка стає радше симптомом деградації, ніж результатом свідомого рішення. Така типологія дає змогу простежити співіснування дегуманізації, внутрішнього конфлікту й опору та показати, як кожна модель поведінки формує власну траєкторію морального рішення.

У межах першої групи – персонажів, для яких моральний імператив утрачає чинність або не стає внутрішньою нормою, – у повісті найвиразніше постають представники місцевої влади як провідники тоталітарної логіки. Голова колгоспу Матвій Шпитальник і голова сільради Кіндрат Яремний демонструють тип поведінки, за якого людське життя зводиться до «функції», а виживання перетворюється на інструмент примусу: голодних селян змушують працювати, апелюючи до формули «хто не працює – той не їсть» [3, с. 21]. Показовою є й позиція дружини голови сільради: її холодна байдужість до

голодних дітей біля дому (які зібрались там, відчувши запах хліба) фіксує дегуманізацію як побутову норму – чужа біда перестає бути моральним викликом і не викликає співчуття.

До цієї ж площини тяжіє й постать Гаркуші, хоча його випадок складніший і радше перехідний. З одного боку, він сам стає співучасником насильства: разом із Василем Гнойовим та Миколою Хащуватим «витрушує» в людей увесь хліб, тобто фактично бере участь у механізмі приречення громади на голод. З іншого – у момент особистої катастрофи намагається повернутися до моральної рамки через каяття й апеляцію до віри, благаючи Павла Музику змилуватися над дітьми. У такій колізії Є. Гуцало показує, що межа між «катом» і «жертвою» в умовах голоду може зміщуватися: система виробляє виконавців, а потім сама ж їх знищує, і спроба повернення до милосердя часто настає запізно.

У межах другої групи («на роздоріжжі») одним із найвиразніших постає Василь Гнойовий. На рівні першого враження він поданий як людина з маргінальною репутацією та, здавалось би, без стійких моральних засад: його характеризують як «злидаря і конокрада», який «молився і молиться скляному богу» [3, с. 2]. Та згодом текст відкриває інший бік цього персонажа – приватну сферу відповідальності, що не вкладається в образ «суцільного злочинця»: Гнойовий доглядає неходячу дружину, підтримує і годує Горпину, сестру дружини. У цій суперечності й проявляється моральна амбівалентність героя: попри жорсткі умови голоду він здатний підтримувати слабшого. Отже, Є. Гуцало показує, що моральний вибір у катастрофі не завжди збігається з соціальним ярликом, а людяність може зберігатися там, де її найменше очікуєш.

На диво, третя група – персонажі, що зберігають моральність як принцип, – у повісті є однією з найчисельніших. Попри умови, у яких логіка виживання витісняє співчуття, Є. Гуцало показує широку панораму героїв, чиї етичні засади не руйнуються навіть перед загрозою смерті. Їхня поведінка важлива тим, що милосердя в тексті не подається як «випадкова доброта», а постає як свідомий вибір – часто всупереч страху, голоду й тиску громади. Найпоказовішою постає Юстина: попри погану славу в селі (чутки аж до звинувачень у людоїдстві, ймовірно пов’язані з її відокремленістю та статусом одноосібниці), у тексті вона послідовно діє як людина, що допомагає іншим – дає нічліг незнайомій жінці з дитиною, не привласнює вузол з їжею, годує малу дитину яйцем, підтримує Галю, ведучи її до брата, який підгодовує дівчину хлібом «за спів». До цієї ж площини належать Марія (послідовна опора на релігійну норму й відмова переступати межу жорстокості), Домка (турбота про лежачу сестру та збереження віри в Бога і душу) і невідома жінка, що нагодувала Катю; у фіналі принцип відповідальності за інше життя підсилює вчитель Пилип, який рятує покинуте немовля.

Окрему площину становлять персонажі, щодо яких моральне «судження» майже неможливе, адже в умовах голоду руйнується здатність діяти раціонально й відповідально. Є. Гуцало показує голод як стан, що одночасно руйнує тіло і психіку; у таких обставинах поведінка нерідко набуває

характеру травматичної реакції замість виваженого рішення. Найпоказовішим є образ Галі Музики, у якої поступово «затуманюється» свідомість: їй ввижаються голоси та спів, ніби надворі свято, вона плутає час і реальність, переживає події як повторення минулого, марить, може називати чужу дитину своєю, переходить у стан гарячки, сміється або співає без зв'язку з ситуацією. Цей образ фіксує межу, де трагедія полягає вже не в «аморальному виборі», а в самому психічному зламі людини.

Отже, Є. Гуцало розкриває проблему морального вибору через різні типи персонажів – від носіїв цинічної «логіки голоду» до людей, які зберігають віру, співчуття й здатність допомагати. Попри загальний занепад, у повісті переважають образи моральної стійкості, що підтримують надію та людяність. Символічним фінальним акцентом стає порятунок немовляти, який утверджує можливість нового життя навіть після катастрофи.

Література:

1. Віннічук А. Трагізм людського буття в історіософському вимірі Євгена Гуцала (на матеріалі повісті «Голодомор»). *Євген Гуцало і доба* : зб. наук. праць. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2023. Вип. 8. С. 54–60.

2. Горбач Н. «Мовчить білий світ» : тема голоду в повісті Євгена Гуцала «Голодомор». *Голодомор 1932–1933: запорізький вимір*. Запоріжжя, 2008. С. 240–245.

3. Гуцало Є. Голодомор. *Гуцало Є. Сльози Божої матері* : повісті. Київ : Молодь, 1990. С. 3–84

Топоркова Аліна
студентка 1 курсу фак-ту соціології та управління,
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Шульга О. О.

СМИСЛОВЕ НАВАНТАЖЕННЯ СИМВОЛІВ ПТАХІВ У СУЧАСНІЙ АВТОРСЬКІЙ ПІСНІ

У сучасній українській пісні образи відіграють важливу роль, оскільки через них передаються емоції та переживання людини. Особливо це помітно в піснях, створених у період російсько-української війни, коли надмір емоцій і почуттів складно передати словами і саме символи допомагають відтворити внутрішній стан – тривогу, біль утрати, самотність або надію.

Використання символів у текстах пісень дає можливість збагатити зміст, поглиблює підтекст. За визначенням Р. Гром'яка, «символ – це предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість; пов'язаний із вірою, тяжіє до певного узагальнення» [3, с. 621-622]. Звернення до символіки є характерною рисою сучасної пісенної творчості, адже через образи відбувається узагальнення особистого досвіду.

Серед символів, які використовують у сучасній авторській пісні часто зустрічаються образи птахів. В українській культурі птахи часто є уособленням душ померлих, посередниками між різними світами – земним і духовним. Також наші пращури вірили в те, що птахи наділені людськими душами [1]. У християнстві птах є символом чистоти та розсудливості. Його вважають божественним обранцем та асоціюють із благочестям та воскресінням [1]. Окрім того, символічне значення закріплено за певним видом птахів.

Лелеки і журавлі – це перелітні птахи, що приносить на свої крилах весну. Вони здавна стали живими символами нашої країни, які пов'язані з домом, дорогою, розлукою та пам’яттю. Хоча лелека та журавель – це різні види птахів, однак їхній символізм у народі та значення в житті людини подібні через зовнішню схожість [1].

За давнім повір’ям восени птахи відлітали забравши із собою душі покійних та супроводжували їх в потойбічний світ. Весною ж, повертаючись додому, вони супроводжували душі немовлят, яким незабаром судилось народитися [1]. За легендою саме лелекам Бог доручив приносити батькам очікуваних дітей, тому лелека є символом родинного щастя, сімейного добробуту, вірності, дітонародження [2, с.146]. Вважається, що лелече гніздо приносить щастя та удачу в дім, бо лелеки оберігають хату від лиха [2, с.147]. Лелеки асоціюються з батьківською хатою, тому є символами дому, любові до рідної землі, Батьківщини [2, с.147].

У сучасних піснях ці значення зберігаються, але водночас відчувається, що вони стали більш емоційно насиченими і ближчими до реальних подій. У піснях MamaRika & YAKTAK «Лелека» та Злати Огнєвіч «Лелека: пісня про кожного з нас, про Україну» образ лелеки асоціюється з домом і родиною: *«Знов мені в дорогу далеку,/ От би зараз* ***побачить на хаті лелеку****!/ От би зараз в обійми до тебе,/ Щоб* ***злетіти разом лелеками в небо****!»* [6]; *«Так буває: не світає,/ Темна й холодна путь.../ Та* ***в мої краї білії зграї/ Мир і тепло принесуть»*** [7].

Лелеки повертаються додому щовесни, коли природа відроджується після зими, тому через цей символ передається віра в те, що життя може налагодитися. У цих піснях відчувається туга за рідним місцем, але водночас присутня надія: *«Синіми горами, златими полями/ Лети,* ***лелеко, птахо вільная****!/ Залишись, де мій дім!/ Мені так легко, Земле рідная,/ Дихати небом твоїм!»* [7]; *«Нас накрило, та* ***ми маєм крила****!/ Та* ***ми маєм волю****,/ Не впадуть вітрила наші!/ Засліпило, та* ***ми маєм крила****!/ Та* ***ми маєм віру, та ми маєм силу!*** [6]. Символ лелеки набуває особливого значення, оскільки дозволяє передати переживання, пов’язані з війною, не вдаючись до прямого опису подій: *«Нас терзали злі вітри,/ Кулі обпікали нам борти,/ Але* ***крила не ховали ми****!»* [7]. Через використання символу лелеки, який має різне тлумачення пісні сприймаються глибше і залишають більш сильне враження.

В українській культурі журавель є символом оновлення, воскресіння [2, с.118]. Також журавель є символом вірності, щастя, довголіття та любові до рідної землі. Існує легенда про те, що журавлі були створені Богом із землі, тому навесні вони завжди повертаються до рідного краю [2, с.118]. Жалібне

курликання птахів символізує неймовірну тугу за рідним краєм [1], тому у сучасних піснях журавлі часто символізують загиблих воїнів. Такі образи журавлів присутні в піснях гурту «The Hardkiss» та Ірини Федишин з однойменною назвою «Журавлі». Тут птахи асоціюються саме з втратою, а не поверненням додому. Журавлі сприймаються як символ воїнів, які загинули за Батьківщину, символ болю втрати, самотності: «***Життя у бою вони кладуть,/*** *А* ***душу кулі не беруть****!../* ***Країни сини змахнули крильми****,/ Ніколи не забудем/ Кого втратили ми!..* [4]; «*А у небі* ***журавлі*** *летіли,/ Їхні пір'я було біле-біле,/* ***Ви, як зорі, в небесах****,/ І назавжди у серцях!»* [4]; *«А у небі* ***журавлі*** *летіли,/ Залишали пір'я чорно-біле.../ Підіймались в висоту,/* ***Відбивали чистоту****,/ Залишали нам сльозу...»* [4]; *«А* ***журавлі*** *летять у синю даль/ І знають вони,/ Де є моя і де твоя печаль…»* [5]. Важливо також, що образ журавлів у сучасній пісні не лише передає індивідуальний біль, а й формує спільне емоційне поле. Слухачі сприймають цей символ як близький і зрозумілий, оскільки він пов’язаний із загальним досвідом втрат. Завдяки цьому текст згаданх пісень виходить за межі особистої історії і набуває ширшого значення, стаючи відображенням стану суспільства.

У піснях із символами птахів також зустрічаються інші образи, які підсилюють зміст. Зокрема, хата, дім асоціюється з безпекою, родинним затишком, добробутом, а небо – із миром або простором пам’яті.

Таким чином, порівняння специфіки використання образів птахів у сучасній авторській пісні дає змогу побачити різні способи вираження емоцій. Якщо лелека частіше асоціюється з рідним домом, сімейним добробутом, є символом щасливої родини, надії на краще майбутнє, то журавель частіше символізує пам’ять за полеглими, біль втрати, є уособленням загиблих воїнів.

Отже, образи птахів у сучасній українській пісні допомагають передати емоції, які складно висловити прямо, і залишаються важливим елементом пісенної творчості. Вони дозволяють глибше осмислити переживання людини та відобразити її внутрішній стан у складних життєвих обставинах. Використання таких символів свідчить про збереження традиційних образів та їхню актуальність у сучасному культурному просторі.

Література:

1. Білий лелека. Символізм в українській культурі/ Етнохата. URL : https://is.gd/HGz1Td
2. Кононенко О.А. Українська міфологія. Тваринна та рослинна символіка. Харків: Фоліо, 2023. 446 с.
3. Літературознавчий словник-довідник/ За ред. Р.Т.Гром’яка, Ю.І.Ковалів, В.І.Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2006. 725 с.
4. Українські пісні. «Журавлі»: текст пісні. Виконує: Ірина Федишин. Слова: Віталій Човник. URL : https://www.pisni.org.ua/songs/2531614.html
5. Українські пісні. «Журавлі»: текст пісні. Виконує: The Hardkiss. Слова: The Hardkiss. URL : https://www.pisni.org.ua/songs/4343232.html

6. Українські пісні. «Лелека»: текст пісні. Виконує: MamaRika, YAKTAK. Слова: Vanek Klimenko, MamaRika, YAKTAK. URL: https://is.gd/vGpU8Z

7. Українські пісні. «Лелека: пісня про кожного з нас, про Україну»: текст пісні. Виконує: Злата Огнєвіч. Слова: Aleksandr Lozovskiy. URL: https://is.gd/g1SZMd

Харчева Дар'я
студентка 1 курсу магістратури філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Ніколаєнко В. М.

АРХІТЕКТОНІКА РОМАНУ Р. ПЛОТНІКОВОЇ «РЕКВІЄМ ДЛЯ РОЗИ»

Будова твору є однією з основних характеристик художнього тексту, адже її вивчення дає змогу осягнути твір не лише зі смилового боку, а й зі структурно-логічного. Впродовж розвитку наукової думки проблема визначення зовнішньої та внутрішньої організації витворів художньої майстерності поставала більш нагально. Було виведено два терміни на позначення структури тексту: «композиція» та «архітектоніка». Основна відмінність між наведеними лексемами полягає у наявності або відсутності сюжетного складника. Поки ведуться дискусії про смислове наповнення цих понять. У словнику літературознавчих термінів зазначено: «Архітектоніка – будова художнього твору як єдиного цілого, інтегральний взаємозв'язок основних його складників. Відбиваючи загальний план його цілісності» [4]. Аналізуючи, архітектоніку науковці досліджують не лише, будову твору, а й перебіг подій, ідейне навантаження. Натомість, композиція позначає поєднання логіко-структурних елементів тексту з послабленою вказівкою на сюжет.

Термін «архітектоніка» вперше з'явився у роботі І. Канта «Критика чистого розуму». Філософ зазначав: «Під архітектонікою я розумію мистецтво [побудови] систем» [1, с. 470]. Первинно семантика цього слова вже мала зв'язок з організацією певних елементів. Пізніше лексема перейшла у царину літературознавства. А. Волков у Лексиконі загального та порівняльного літературознавства писав: «… з теорії архітектури термін перейшов до теор. мист-вознавства та літзнавства в значенні заг. естет, плану побудови худож. тв.; взаєморозташування його частин, їх ритм, взаємозалежність, взаємозумовленість, взаємозв'язок, супідрядність, що засадничо спричиняє єдність тв. як цілого» [2, с. 47]. У XIX столітті цю тему досліджували представники європейських шкіл, зокрема Г. Гегель, В. Дільтей. Серед українських науковців питання архітектоніки цікавило О. Білецького, І. Качуровського, Н. Костенко, І. Франка. На сучасному синхронічному зрізі тему архітектоніки порушували М. Савчин, І. Сидоренко у статті «Архітектоніка та композиція художнього твору як елементи авторського ідіостилю»

Особливості архітектоніки творів Р. Плотнікової не достатньо вивчені, що й зумовлює актуальність дослідження.

Роман «Реквієм для Рози» Р. Плотнікової складний за архітектонічною будовою, адже має два хронотопні виміри, які змістовно доповнюють одне одного та сворюють явище жанрової дифузії. Твір починається з опису життя доцента-історика, який має алкогольну залежність, душевно хвору дружину та цікавість до скарбів Яреми Вишневецького. На цьому етапі реципієнт поступово занурюється у світ персонажів. Зауважимо, що авторка не деталізує навколишнє середовище персонажа, впродовж роману маркером зображуваної дійсності є соціально-культурні аспекти того часу, зокрема наявність представників кримінального світу, спогади доцента про Оранжеву революцію, початок та перебіг Революції Гідності.

Другий часо-просторовий вимір постає перед читачем крізь епістолярій колишньої представниці панського стану. Жінка детально описує всю жорстокість та несправедливість того часу. Героїня втрачає свій стан, майно, вимушена працювати прибиральницею та терпіти тортури чекістів. За допомогою її пера перед читачем яскраво постають другорядні образи, зокрема Рози, Ярового, брата Миколи, матері жінки. Усіх їх можна поділити на дві частини: представники старого устрою та нового. Перша категорія характеризується культурою, освіченістю, моральними чеснотами. Друга є антитезою до вище наведених, адже Роза, Яровий є жорстокими та безжальними.

Варто зазначити, що за формою листи у творі були наведені лише у вигляді основного тексту. Формуляр листа, зокрема зазначення адресата, адресанта, міста, адреси не було додано. Можемо зробити припущення, що такий прийом було використано з метою полегшення сприйняття тексту. Водночас стилістика оповіді відрізняється між листами та розділами, у яких подій розгортаються у наш час. Епістолярії наповнені епітетами, етикетними формулами та художніми засобами. Наприклад: «Доброго дня, вічно дорогий Іване!» [3, с. 46], «Її я побачила і впізнала одразу, хоча коридор цієї страшнуватої установи був довжелезним і велелюдним» [3, с. 64], «Вранішній мороз розмалював вікна ієрогліфами» [3, с. 105]. Натомість розділи про історика пашіють жаргонізмами, спрощеною мовою, наближеної до розмовного стилю лише з вкрапленнями стилістичних прийомів увиразнення мовлення. Також впродовж твору епістолярії з форми приватної переходять у площину історичних універсальних джерел, адже авторка згадує реальні історичні події та особливості тодішнього соціального устрою, побуту тощо.

Якщо говорити про структуру роману, то текст складається з 17 розділів, у які вміщено 6 листів. Перші три частини розповідають про життя історика-доцента, у яке вплітається кримінальна історія (бандити). Бажаючи заволодіти скарбами Яреми Вишневецького, чоловіки вимагають від науковця карту печери, де може знаходитись золото. Саме це стає опорою для мабутнього розгортання подій. Внаслідок розкопок біля цього місця Галина, донька історика, отримує листи, які віддає батькові. Таким чином з’являється другий хронотопний вимір. Основна частина полягає у пошуках власниці листів у

реальному вимірі. Найбільш концептно вагомим у творі є розділ, де герої дізнаються про зв'язок жінки, якій ці листи належали, її батька, Рози та авторки листів. Слід зазначити, що текст має мотивну структуру, адже явище нерозривного зв'язку між персонажами простежується на рівні повторюваних елементів історії та імен. Авторка не зазначає їх прямо, читач дізнається про них лише «між рядків». Зокрема, про те, як звуть науковця можна лише здогадатись з цитати-спогаду: «...Іване, вже двадцять років після школи відкувала зозулька, а ти так і лишився невиправним романтиком» [3, с. 46]. Назва останнього розділу «Таке саме» також наштовхує на думку про подібність певних описаних раніше елементів, зокрема історичних подій. У перших листах дівчини наявні короткі згадки про Першу світову війну, Українську революцію, Жовтневу революцію: «Мій тато, дорогий таточко, який відступив із Петлюрою світ за очі, казав, що ті шкірянки, в яких ходили новітні комісари, були пошиті для авіаційного батальйону ще в роки Першої світової війни, з якої почалося наше лихоліття» [3, с. 63], а у кінці тексту – про Революцію Гідності: «Уже сьогодні Майдан сколошкає світ довкола України» [3, с. 246]. Р. Плотнікова демонструє читачам повторюваність патерну вимушеної кривавої боротьби, яка виявляється у непрямому зацикленні подій за допомогою соціальних історичних явищ. Як доказ цієї думки можна навести цитату: «Хотів пройти мимо, але враз пригадав актрису театру Садовського і зупинився як укопаний. Господи, і скільки ж ми будемо замивати свою кров…» [3, с. 250]. Ці слова перегукуються з написаним у листах: «Виходить, на мою долю випало змивати криваві сліди історії» [3, с. 74].

Отже, роман Р. Плотнікової має складну архітектоніку, що пов'язано з наявністю двох часових ліній. Особливістю твору є наявність оповіді у формі листів, крізь які розгортається додатковий сюжет. Текст має мотивну структуру, за допомогою якої простежується зв'язок персонажів.

Література:

1. Кант І. Критика чистого розуму / пер. з нім. та приміт. І. Бурковського. Київ : Юніверс, 2000. 504 с.
2. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.
3. Плотнікова Р. Реквієм для Рози : роман. Харків : Фоліо, 2016. 251 с.
4. Словник літературознавчих термінів. URL: https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/arhitektonika/ (дата звернення: 17.03.2026)

Ходаковська Єлизавета
студентка 1 курсу магістратури філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. пед. наук, доц. Бакаленко І. М.

ГЕЙМІФІКАЦІЯ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ ЯК ЗАСІБ ПІДВИЩЕННЯ НАВЧАЛЬНОЇ МОТИВАЦІЇ УЧНІВ

Сучасний етап розвитку освіти в Україні характеризується глибокими трансформаційними процесами, зумовленими як глобалізаційними викликами (стрімка цифровізація, зміна когнітивних особливостей учнів цифрового покоління), так і внутрішніми реформами, спрямованими на підвищення якості освітніх послуг. У цьому контексті особливої актуальності набуває концепція Нової української школи (НУШ), яка передбачає переорієнтацію освітнього процесу з репродуктивного засвоєння знань на формування компетентної, творчої та вмотивованої особистості. Одним із ключових завдань сучасного вчителя-словесника стає пошук ефективних педагогічних інструментів, здатних не лише забезпечити засвоєння навчального матеріалу, а й стимулювати пізнавальний інтерес учнів, формувати їхню внутрішню мотивацію до навчання.

Важливо відмітити, що навчальна мотивація – це складний внутрішній механізм, що спонукає учня до саморозвитку та активного пізнання. Саме тому впровадження гейміфікації як стратегічного інструменту стає надзвичайно актуальним, адже вона дозволяє адаптувати навчальний матеріал до природних потреб дитини, створювати емоційно насичене освітнє середовище, підвищувати рівень залученості учнів та сприяти формуванню позитивного ставлення до навчання. Водночас ефективність використання гейміфікації значною мірою залежить від методичної грамотності вчителя, здатності інтегрувати ігрові елементи в логіку уроку та підпорядковувати їх досягненню чітко визначених дидактичних цілей.

Метою нашої розвідки є теоретичне обґрунтування сутності гейміфікації й аналіз її впливу на мотиваційну сферу учнів та систематизація практичного інструментарію, що сприяє підвищенню ефективності викладання на уроках української мови та літератури.

Упродовж останніх років проблема гейміфікації в освіті стала предметом активного наукового осмислення як у вітчизняному, так і в зарубіжному академічному просторі. Сучасні дослідження свідчать, що гейміфікація розглядається не лише як методичний прийом, а як комплексна педагогічна технологія здатна трансформувати освітнє середовище відповідно до запитів цифрового покоління, суттєво впливати на мотиваційну сферу учнів і якість освітнього процесу. Комплексне дослідження гейміфікації як освітнього тренду представлено у працях Н. Мошкової, Г. Алєксєєвої, Л. Горбатюк та Н. Кравченко, які розглядають гейміфікацію як інструмент індивідуалізації навчання та залучення учнів до активної діяльності, підкреслюючи природну потребу дитини у грі як важливий чинник ефективного навчання. Д. Касьянов акцентує увагу на широкому застосуванні гейміфікації на різних рівнях освіти

та її ролі у підвищенні навчальної мотивації. О. Шаран та В. Шаран розглядають гейміфікацію як ефективний засіб активізації пізнавальної діяльності учнів, підкреслюючи її роль у створенні сучасного інтерактивного освітнього середовища. І. Лукіянчук та В. Коваль доводять, що використання на уроках української мови та літератури гейміфікованих завдань (зокрема квестів, рольових ігор, симуляцій) сприяє розвитку критичного мислення, аналітичних умінь і підвищенню мотивації учнів. Дослідники наголошують, що ефективність гейміфікації значною мірою залежить від її педагогічного дизайну, системності впровадження та відповідності віковим і психологічним особливостям учнів.

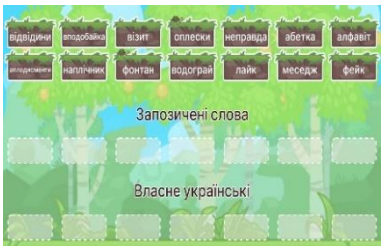
Зауважимо, що гра є самодостатнім видом діяльності, де процес розваги та відпочинку є головним результатом, тоді як гейміфікація лише запозичує ігрові елементи для досягнення освітніх цілей [1, с. 84]. Гра – це простір для дозвілля, а гейміфікація – це методичний прийом, який використовує ігрові технології, щоб зробити уроки більш пізнавальними, інтерактивними та ефективними.

Доцільність й ефективність інтеграції гейміфікації у процес навчання української мови та літератури підтверджується не лише теоретичними положеннями, а й результатами власного педагогічного досвіду.

Гейміфікація на уроках української мови та літератури трансформує сприйняття складного теоретичного матеріалу, перетворюючи засвоєння правил на захопливий досвід. Перспективним вважаємо використання цифрових платформ для створення інтерактивних вікторин та вправ, таких як Kahoot!, Quizizz, LearningApps, WordWall, Mozaik Education, Padlet, Genially. Наприклад, під час вивчення мовних або літературних тем створюємо серію різноманітних інтерактивних завдань (вправа на встановлення відповідності між словом і його значенням або на визначення граматичних форм, впорядкування подій твору чи співвіднесення персонажів із їхніми характеристиками), які учні виконують у режимі реального часу. Система автоматично нараховує бали, формує рейтинг учасників і забезпечує миттєвий зворотний зв’язок. Важливо, що такий формат для перевірки прочитаного твору чи правопису перетворює рутинне завдання на інтерактивне шоу, у якому учні відчувають себе учасниками інтелектуального змагання. Такий формат дозволяє не лише перевірити знання, а й підтримати інтерес до навчання завдяки динамічності та інтерактивності.







У контексті гейміфікації варто також звернути увагу на сервіси для створення візуального контенту, зокрема Canva. Сервіс дозволяє створювати яскраві візуальні матеріали (бейджі, сертифікати, рейтингові таблиці, ігрові картки), які підсилюють ефект змагальності і сприяють формуванню відчуття досягнення в учнів. Використання таких елементів допомагає візуалізувати

прогрес і підтримувати мотивацію. Наприклад, повторити матеріал з теми «Пряме та переносне значення слова» можна за допомогою презентації із додаванням анімації, де учні мають «віддати» казковим персонажам-пташкам Перенесушці та Прямунчику слова відповідно до їх категорії. Це дозволяє учням не просто споживати інформацію, а критично її опрацьовувати, створюючи власні алгоритми пояснення теми.



Важливою складовою гейміфікації на уроці також є система винагород. Наприклад, урок з теми «Апостроф» може перетворитися на захопливу морську регату, де учні уявляють себе піратами та заробляють піастри за виконані завдання, а наприкінці уроку обмінюють монети на справжні оцінки. З власного досвіду зауважу, що за умови систематичного використання ігрових технологій рівень залученості зростає навіть у тих учнів, які раніше демонстрували пасивність – вони активно підіймають руки для відповіді.







Окремої уваги, на нашу думку, заслуговує завдання «Створи власну гру», що передбачає залучення учнів до розроблення гейміфікованих завдань. Наприклад, учні можуть створити настільну гру або онлайн-вікторину за мотивами вивченого твору чи мовної теми. У процесі такої діяльності вони не лише закріплюють знання, а й розвивають креативність й уміння працювати в команді.

Водночас інтеграція гейміфікації в освітній процес потребує методично виваженого підходу. Важливо, щоб гейміфікація та цифрові засоби не домінували над змістом навчання, а органічно доповнювали його, сприяючи досягненню дидактичних цілей. Крім того, необхідно враховувати індивідуальні особливості учнів, рівень їхньої цифрової грамотності, їхні технічні можливості й специфіку навчального матеріалу.

Отже, гейміфікація є одним із найефективніших мотиваційних інструментів викладання української мови та літератури. Лише за умови зваженого підходу гейміфікація перетворюється на дієвий засіб виховання свідомої, активної та вмотивованої особистості в умовах Нової української школи. Практичні кейси демонструють, що інтеграція гейміфікації в освітній процес сприяє підвищенню мотивації учнів, активізації пізнавальної діяльності та формуванню стійкого інтересу до вивчення української мови та літератури. Водночас важливо забезпечити баланс між ігровою формою та змістовним наповненням навчання, щоб гейміфікація залишалася ефективним інструментом, а не самоціллю.

Література:

1. Бондаренко Л. В. Гейміфікація в освітньому процесі. *Наука України – погляд молодих вчених крізь призму сучасності:* тези доповідей І Всеукраїнської

науково-практичної конференції / [редактори-упорядники І. Герасименко, О. Паламарчук]. Черкаси: ФОП Нечитайло О. Ф., 2017. С. 84–87. URL: https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/4516/1/Zbirnik_tez%28tit%29.pdf#page=85 (дата звернення: 15.03.2026).

Циндяйкіна Анна
магістрантка 1 року навчання філологічного фак-ту
Наук. кер.: канд. філол. наук, доц. Доброскок С. О.

БІБЛІЙНА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК СМИСЛОТВОРЧИЙ МЕХАНІЗМ МОДЕЛЮВАННЯ ВЧИНКІВ ГЕРОЇВ У РОМАНІ В. ЛИСА «ВИФЛЕЄМ»

У романі-триптиху В. Лиса «Вифлеєм» визначальну роль відіграє біблійна інтертекстуальність, що реалізується через алюзії на євангельські сюжети. Автор не просто використовує релігійні образи як зовнішній маркер виразності, а перетворює їх на смислотворчий механізм, який детермінує логіку вчинків персонажів у граничних ситуаціях. У такий спосіб моральний вибір героя резонує з біблійним архетипом, набуваючи сакрального значення.

Доля античного раба Скитія (перша частина триптиха «Дитя») найчіткіше репрезентує мотив жертовності. Алюзія на біблійний сюжет про винищення немовлят Іродом задає контекст, у якому вчинок Скитія постає як протистояння онтологічному злу. Еволюція героя моделюється автором як поступове подолання біологічної детермінації – перехід від стану «звіра», керованого інстинктом виживання та наказами влади («Він і був звіром [1, с. 110]), до стану суб’єкта етичної відповідальності, що корелює з біблійним уявленням про людину як образ і подобу Бога (Буття 1:26). Маркером цієї трансформації стає почуття сорому як первинна ознака присутності сакрального в людині. Вчинок Скитія – відмова від ролі знаряддя вбивства та прийняття опіки над немовлям – супроводжується появою метафізичного світла, що маркує його перехід у площину провіденційного служіння: «…від нього довкола розсипається світло. Непомітне, але таке… Таке, що було і йшло саме від цього чоловіка. Раба, що мовби й не був відтепер невільником» [1, с. 143]. Фінальний акт розп’яття героя стає прямою інтертекстуальною проєкцією Голгофської жертви Христа («…розіп’ятий Скитій спустить дух» [1, с. 153]), де фізична поразка персонажа обертається його духовною перемогою та утвердженням торжества любові над насиллям. У такий спосіб Скитій не просто імітує зовнішній чин жертовності – він актуалізує саму сутність християнської етики, де порятунок «ближнього» стає вищою формою реалізації божественної подоби людини.

У другій частині триптиха («Вогонь») біблійний інтертекст виступає інструментом руйнування тоталітарної зумовленості. Так образ Генріха фон Заукеля репрезентує ідеологічну вбудованість в апарат Третього рейху. Він «дитя свого часу – без віри й допитливості» [1, с. 249], для якого християнські

символи («носив хрестика» [1, с. 249]) є лише зовнішніми атрибутами. Злам цієї зумовленості відбувається через зустріч Генріха з напівєврейкою Бетті. Ця зустріч провокує вчинок, який у координатах нацистської системи розглядається «як важкий державний злочин – проти чистоти раси…» [1, с. 244]. Порятунок Бетті моделюється автором як реалізація архетипного сюжету захисту «Життя» від чергової ітерації «вифлеємської різанини», що згодом експлікується у внутрішній рефлексії героя: «Усередині Генріха щось здригнулося. Він подумав, що давня історія повторюється у їхній новітній імперії…» [1, с. 312]. Водночас несподіване втручання обставин (зупинка поїзда), інтерпретація ролі Генріха як «янгола-рятівника» [1, с. 303] та мотиви молитви («Боже, бережи Бетті» [1, с. 308]) формують сакральне поле. Це виводить його образ на рівень біблійної логіки жертовності Христа, чия місія у світі була насамперед втіленням волі Отця, який Його послав (Євангеліє від Івана 3:16; 6:38). Але, на відміну від Скитія, самопожертва Генріха постає як тривале несення «власного хреста». Подальше каліцтво та інвалідний візок функціонують у тексті як візуальні символи розп'яття, яке герой несе крізь десятиліття. Фінальним актом спокути стає написання ним роману, де знаходять своє граничне втілення «його вина і його біль» [1, с. 363].

У третій частині триптиха («Дім») концепт жертовності набуває парадоксального характеру через поєднання двох амбівалентних векторів – закону любові та акту зради. Сюжет розгортається на тлі Голодомору, що трансформує моральну дилему героя у ситуацію «неможливого вибору». Юхим змушений обирати між вірністю коханій та патріархальним біблійним обов'язком збереження роду, де відповідальність за виживання родини покладається на чоловіка як на його охоронця. Парадокс вчинку Юхима полягає у реалізації спасіння через гріх. Автор апелює до сюжету про Ісава, який продав первородство за сочевичну юшку (Буття 25:29–34), проте радикально змінює вектор мотивації: якщо біблійний претекст фіксує задоволення власної потреби, то Юхим «продає» сакральне (свою любов) не задля себе, а задля життя інших. На відміну від Христа, який у пустелі відкидає спокусу хлібом (Євангеліє від Матвія. 4:1–4), Юхим у реаліях штучного голоду обирає «хліб» як єдиний спосіб виконання обов'язку перед ближнім. Така «жертовна зрада» детермінує подальшу траєкторію життя героя як тривалого хресного шляху, що реалізується через внутрішнє покаяння. Будівництво дому у цьому контексті постає онтологічною формою спокути – прагненням відновити порушену сакральну гармонію світу. Однак неможливість остаточного возз'єднання з коханою, яку він «продав» [1, с. 502] фіксує незворотність духовної відповідальності за скоєний вибір.

Отже, у романі-триптиху В. Лиса «Вифлеєм» біблійна інтертекстуальність функціонує як універсальний смислотворчий механізм, що моделює вчинки героїв у ситуаціях граничного морального вибору. Через алюзії на євангельські сюжети жертовності, зради й покаяння автор переводить вчинки персонажів у площину вищої духовної закономірності. Скитій утверджує християнську етику любові ціною власного життя; Генріх фон Заукель долає тоталітарну детермінацію через порятунок Бетті; Юхим,

опинившись у ситуації Голодомору, переживає трагедію «жертовної зради» як спокуту. Усі три сюжетні лінії демонструють, що біблійний інтертекст у творі не лише поглиблює символічний вимір тексту, а й визначає моральну логіку вчинків персонажів, для яких вибір між життям, любов'ю, обов'язком і гріхом стає шляхом до усвідомлення власної духовної відповідальності.

Література:

1. Лис В. Вифлеєм : роман-триптих. Харків : Фоліо, 2022. 507 с.

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ «ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО»

Башмакова Ліана
ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ ОПОРУ ТА ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ І.МЕЛЬНИЧЕНКО ТА В.ГЕРАЩЕНКА «ЖИВІ. ВСУПЕРЕЧ»……4

Будовська Катерина
ТРАДИЦІЯ МАНДРІВ ЯК КУЛЬТУРНО-ФІЛОСОФСЬКА ОСНОВА ОБРАЗУ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ В ПОВІСТІ В. ШЕВЧУКА «ІЛЛЯ ТУРЧИНОВСЬКИЙ»……6

Гаврилюк Євгенія
ІНТЕРАКТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ УЧНІВ……9

Гуляєва Ілона
ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ ПОЕЗІЇ ІГОРЯ РИМАРУКА В ДОСВІДІ СУЧАСНОГО СТУДЕНТСТВА……12

Кулик Марія
МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК МАРКЕР ІНАКШОСТІ В КНИЗІ С. ЯБЛОНСЬКОЇ «ДАЛЕКІ ОБРІЇ»……15

Лукаш Анастасія
ПРИВАТНИЙ ВИМІР ОСТАРБАЙТЕРСЬКОГО ДОСВІДУ В РОМАНІ Г. ПЕТРОСАНЯК «МАТРИҐАН»……18

Нідзельська Вікторія
ЕТИЧНИЙ ВИМІР ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИБОРУ ТА МОРАЛЬНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ В РОМАНІ Н.ЧАЙКОВСЬКОЇ «МОВЧАЗНА ЗГОДА»……20

Світунов Сергій
СВОЄРІДНІСТЬ ХРОНОТОПУ В РОМАНІ П. ВОЛЬВАЧА «КЛЯСА»……23

Синицька Анна
ТИПОЛОГІЯ МЕТАФОР У ПОЕТИЧНОМУ ДОСВІДІ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГРУПИ «ММЮННА ТУГА»……25

Тафійчук Анна
ПРОБЛЕМА МОРАЛЬНОГО ВИБОРУ В УМОВАХ ГОЛОДУ 1932–1933 РР. (ЗА ПОВІСТЮ Є. ГУЦАЛА «ГОЛОДОМОР»). ……28

Топоркова Аліна
СМИСЛОВЕ НАВАНТАЖЕННЯ СИМВОЛІВ ПТАХІВ У СУЧАСНІЙ АВТОРСЬКІЙ ПІСНІ…….31

Харчева Дар'я
АРХІТЕКТОНІКА РОМАНУ Р. ПЛОТНІКОВОЇ «РЕКВІЄМ ДЛЯ РОЗИ»……34

Ходаковська Єлизавета
ГЕЙМІФІКАЦІЯ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ ЯК ЗАСІБ ПІДВИЩЕННЯ НАВЧАЛЬНОЇ МОТИВАЦІЇ УЧНІВ……..37

Циндяйкіна Анна
БІБЛІЙНА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК СМИСЛОТВОРЧИЙ МЕХАНІЗМ МОДЕЛЮВАННЯ ВЧИНКІВ ГЕРОЇВ У РОМАНІ В. ЛИСА «ВИФЛЕЄМ»……..40

СЕКЦІЯ «МОВОЗНАВСТВО»

Гаврилюк Євгенія
АКТУАЛІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ І ПРОСТОРУ ЗАСОБАМИ ОНОМАСТИЧНОГО ПИСЬМА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ МИРОСЛАВА ДОЧИНЦЯ «ДІТИ ПАПОРОТІ»)……43

Дирибян Анна
ВІДАНТРОПОНІМНІ ОНІМИ РЕКЛАМНОГО ПРОСТОРУ М. ЗАПОРІЖЖЯ……..45

Дуйловський Данііл
ФУНКЦІЮВАННЯ СУРЯДНИХ СПОЛУЧНИКІВ У ТЕКСТАХ ОФІЦІЙНО-ДІЛОВОГО ТА НАУКОВОГО СТИЛІВ……48

Кравченко Катерина, Портна Н. П.
КОМПОЗИЦІЙНО-МОВЛЕННЄВІ ФОРМИ В ПОВІСТІ-КАЗЦІ Ю. ВИННИЧУКА «МІСЦЕ ДЛЯ ДРАКОНА»……51

Нагула Ілля
ПАТРІОТИЧНО МАРКОВАНІ ЕРГОНІМИ М. ЗАПОРІЖЖЯ……53

Нагорна Олеся
ФУНКЦІЇ ПОБУТОВІЗМІВ У РОМАНІ Є. КУЗНЕЦОВОЇ «СПИТАЙТЕ МІЄЧКУ»……55

Нідзельська Вікторія
ТОПОНІМНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ А. ЛЕВКОВОЇ «ЗА ПЕРЕКОПОМ Є ЗЕМЛЯ»…..57

Орлянська Катерина
МОВНА КОМПЕТЕНЦІЯ НАРОДНИХ ДЕПУТАТІВ УКРАЇНИ: ЛЕКСИКА І ГРАМАТИКА (НА МАТЕРІАЛІ СТЕНОГРАМ ЗАСІДАНЬ ВЕРХОВНОЇ РАДИ УКРАЇНИ)……61

Ракита Кирило
МОВЛЕННЄВА РЕАЛІЗАЦІЯ ЧОТИРИВАЛЕНТНИХ ДІЄСЛІВ У ТЕКСТАХ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ……64

Синицька Анна
ТИПИ МЕТАФОРИЧНОГО ТЕРМІНОТВОРЕННЯ В ЛІНГВІСТИЧНІЙ ТЕРМІНОЛОГІЇ……67