

Міністерство освіти і науки України
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
факультет філології
Кафедра української літератури

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти
на тему « «Солодка Даруся» Марії Матіос як наративна студія
індивідуальної і колективної травми »

Виконала: студентка II курсу,
групи Узмф-21
спеціальності 035.01 Філологія
(Українська мова та література)

Росул Д. М.

Керівник – д.ф.н., проф., професор
кафедри української літератури

Мафтин Н. В.

Рецензент – к.ф.н., доц., доцент
кафедри української мови

Ципердюк О. Д.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТРАВМА У ЛІТЕРАТУРІ ХХ–ХХІ ст.: УКРАЇНСЬКИЙ ТА СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ.....	7
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МАРІЇ МАТІОС.....	19
2.1. Творча біографія Марії Матіос.....	19
2.2. Історія дослідження творчості Марії Матіос.....	26
2.3. Художні особливості роману «Солодка Даруся».....	29
РОЗДІЛ 3. РОМАН «СОЛОДКА ДАРУСЯ» КРІЗЬ ПРИЗМУ СТУДІЇ ТРАВМИ.....	37
3.1. Індивідуальна травма головної героїні: психологічні механізми переживання і замовчування.....	37
3.2. Колективна травма: репресії, війна та насильство у світобаченні персонажів.....	51
3.3. Художні засоби репрезентації травми.....	56
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	70

ВСТУП

Проблема травми є однією з ключових у сучасних гуманітарних студіях, адже вона стосується не лише окремої людини, а й цілих спільнот, народів і культур. Травматичний досвід, що виникає внаслідок насильства, репресій, війн чи інших кризових подій, залишає глибокий слід у колективній пам'яті, трансформує ідентичність та формує нові способи осмислення минулого. У XXI столітті ця проблематика набула особливої гостроти у зв'язку з російсько-українською війною, яка завдала і продовжує завдавати тяжких психологічних і соціокультурних травм українському суспільству. Тисячі людей стали свідками чи безпосередніми жертвами воєнних злочинів, втратили близьких, домівки та відчуття безпеки. У такій ситуації звернення до студій травми як наукового підходу допомагає зрозуміти механізми переживання, пам'ятання та репрезентації болю у культурі.

У цьому контексті художня література постає не лише як естетичне явище, але і як простір свідчення, колективної пам'яті та осмислення трагедій. Одним із яскравих прикладів репрезентації травматичного досвіду в українській прозі є роман Марії Матіос «Солодка Даруся». У творі відображено особисту і колективну травму українців, зумовлену історичними катастрофами XX століття: війною, радянськими репресіями, соціальним насильством. Головна героїня, замкнена у своєму мовчанні та стражданні, уособлює не лише долю окремої людини, а й травмовану пам'ять цілого покоління.

У зарубіжній гуманітаристиці проблематика травми має тривалу й розмаїту традицію, що сформувалася на перетині літературознавства, культурної антропології, психології та філософії: починаючи з осмислення Голокосту й практик свідчення (Ш. Фелман, Д. Лауб [60]), через теорії «відкладеності» переживання та повторюваності травматичної пам'яті (К. Карут [55]), до розрізнення «проживання» (acting out) і «пропрацювання» (working through) колективних травм (Р. Лакхарст [64]).

Дослідження пам'яті й постпам'яті (М. Гірш [62]), культурної травми (Джефрі С. Александер [52]), тілесного виміру болю та насилля (А. Ерл [59]) і політики свідчення (М. Гірш [62]) заклали підвалини для аналізу художніх стратегій репрезентації травматичного досвіду – фрагментації наративу, порушення хронології, мовчання як смислотворчого жесту.

Огляд українських досліджень проблематики травми свідчить про сформоване, хоча й поліфонічне поле, де перетинаються літературознавство, культурна пам'ять і постколоніальні студії. У статті О. Романенко окреслено типологічні доміанти оповіді про травму в новітній українській прозі воєнного часу: фрагментарність наративу, полівокальність, документальність та етичний імператив свідчення; дослідниця наголошує на кризі ідентичності та «хаосі війни» як матриці для поетик травматичного досвіду [41]. Монографія А. Матусяк пропонує деколоніальну оптику: посттоталітарна травма інтерпретується як довготривала наслідковість імперського насилля, що відтворює мовчання, самоцензуру та викривлені схеми пам'ятання; для літератури це обертається пошуком голосу і відновленням суб'єктності [36]. Стаття М. Данилюк та О. Бігун системно інтегрує постколоніальні підходи до теорії травми в український контекст [18]. В. Василенко у низці праць [5;6;7] здійснює теоретичну (ре)концептуалізацію травми, підкреслюючи її міждисциплінарність і методологічну чутливість (від психотравми до культурної пам'яті), а також окреслює модифікації травматичного досвіду в українській еміграційній прозі другої половини ХХ ст. [6], де травма стає формотворчим принципом і одним із рушіїв естетики мовчання/переривання.

На перетині поетик і етики свідчення працює Л. Даниленко, пропонуючи концепт «терапії травми» [17] у сучасній прозі: літературний текст постає як простір колективного опрацювання болю, де художні стратегії сприяють переходу до «перетворення» травматичного досвіду. Теоретичне тло цього напряму укорінене в осмисленні культурної пам'яті: А. Ассман пропонує інструментарій для аналізу форм і трансформацій пам'яті, релевантний для читання наративів про насильство, втрату та

провину [1]. Важливою є й увага до мовчання/говоріння як наративних жестів травми: Т. Гребенюк розглядає їх як комплементарні режими репрезентації історичної травми [12]. Доповнюють картину огляди Н. Довганич щодо способів репрезентації та інтерпретації пам'яті/травми в літературі [20]. Цікавою є також праця О. Довгополової про «мапування пам'яті», що пропонує просторово-містографічну метафорику для розуміння роботи пам'яті в культурі [21].

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю аналізу української літератури крізь призму сучасних підходів – зокрема студії травми, що дозволяє глибше зрозуміти функцію літературного тексту у процесі колективного переживання й опрацювання історичних і особистих травм. В умовах теперішньої війни «Солодка Даруся» звучить по-новому: роман постає не лише як свідчення минулих трагедій, але й як інтерпретація механізмів виживання, мовчання та пам'яті, які залишаються актуальними й нині. Таким чином, дослідження твору Марії Матіос у площині студії травми дозволяє поєднати літературний аналіз з ширшими гуманітарними студіями про людський біль, пам'ять і витривалість.

Мета роботи – дослідити роман «Солодка Даруся» Марії Матіос крізь призму студії травми.

Ця мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- 1) розглянути травму у літературі ХХ-ХХІ ст. з точки зору як українського, так і світового контексту;
- 2) дослідити особливості художнього світу Марії Матіос;
- 3) дослідити художні засоби репрезентації травми у романі «Солодка Даруся».

Методологічну основу становлять міждисциплінарні студії травми та пам'яті (травматологічна теорія, культурна пам'ять, постколоніальні підходи, етика свідчення) у поєднанні з інструментарієм сучасного літературознавства (наративістика, поетикальний та семіотичний аналіз, герменевтика, дискурс-

аналіз). Дослідження спирається на принципи системності, історизму, контекстуальності. У роботі використано:

1) історико-літературний і порівняльно-типологічний методи – для окреслення місця травми в українському та світовому літературному процесі XX–XXI ст.;

2) культурно-історичний аналіз – для зіставлення художніх репрезентацій травми з історичними подіями (репресії, війни, колоніальне насильство) та з моделями колективної пам'яті;

3) герменевтичний метод – для розкриття смислів мовчання, сорому, провини, травматичного повтору;

4) поетикальний та образно-символічний аналіз – для виявлення образної системи, символіки, їхніх функцій у побудові травматичного досвіду.

Практична значущість. Результати дослідження формують застосовний інструментарій для роботи з чутливою тематикою в гуманітарній освіті. Запропоновані висновки можуть слугувати методичним орієнтиром для укладання навчальних модулів, семінарів і просвітницьких заходів, спрямованих на відповідальне осмислення травматичних наративів, підтримку рефлексивного читання та формування етичної культури пам'яті. Висновки та результати дипломної роботи можуть бути використані викладачами закладів вищої освіти у процесі викладання навчальних курсів, слугувати вихідним матеріалом для розширення змістового наповнення навчальної дисципліни «Сучасна українська література».

РОЗДІЛ 1.

ТРАВМА У ЛІТЕРАТУРІ ХХ–ХХІ ст.: УКРАЇНСЬКИЙ ТА СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Насамперед визначимо поняття травми.

У Словнику української мови лексему «травма» трактується так: «перев. з означ. психічний, душевний. Нервові потрясіння» [43].

У Тлумачному психологічному словнику В. Шагара травма психічна – це «різноманітні ушкодження психіки, які порушують її нормальний стан, породжують психічний дискомфорт і є причиною виникнення неврозів та інших захворювань. Причини і симптоми психічних і нервових захворювань утворюються як залишки, осад і сліди афективних переживань, які сильно впливають на психіку, діяльність психіки і поведінку особистості. За З. Фрейдом, являє собою переживання, що призводить за короткий час до такого сильного збільшення подразнення, що звільнення від нього або його нормальна переробка не вдаються, від чого можуть наступити тривалі порушення у витраті енергії» [50, с. 546-547].

У психології травма розуміється не лише як подія, а передусім як відгук психіки й тіла на подію, що перевищує адаптаційні можливості індивіда. Джудіт Герман формулює це так: травматичні події «переважають звичні людські адаптації» та спричиняють тривкі зміни у збудженні, емоціях, когніції та пам'яті – аж до їхнього роз'єднання (дисоціації) [61, с. 23-24]. У сучасній діагностичній оптиці травма операціоналізується через ПТСР (повторне переживання, уникання, негативні зміни у мисленні/настрої, гіперзбудження) та із «порушеннями самоулаштування» (емоційна дисрегуляція, негативна самооцінка, міжособові труднощі) [56, с. 129-131].

Важливою є типологія травм. Класична праця Ленор Терр запропонувала розрізнення типу I (одиначна, катастрофічна подія) і типу II (повторювана/затяжна травматизація, що тісніше пов'язана з дисоціацією) – особливо показово для дитячого віку [66, с. 10].

Травма має і соматичний вимір: сучасні нейропсихобіологічні дослідження описують зміни в гіпоталамо-гіпофізарно-наднирниковій системі, зокрема парадоксально нижчі базальні рівні кортизолу та посилену негативну зворотну регуляцію – що корелює з гіперзбудженням та вразливістю до ПТСР і може мати міжпоколінні наслідки [69, с. 137]. Відповідно, тілесні прояви (гіпервиразність стартл-реакції, соматичні симптоми, порушення сну) розглядаються як складова «втіленої пам'яті» травми, яку сучасні клінічні моделі враховують поряд із нарративним опрацюванням [67, с. 33].

Травма в літературі постає і як тематичний осередок, і як формотворчий принцип, що переосмислює межі наративу, етики свідчення та культурної пам'яті.

В літературі ХХ століття спостерігаємо досвід світових воєн, тоталітарних режимів, геноцидів, колоніального насильства та масових депортацій. Це зумовило появу «літератури свідчення» і широкого спектра художніх стратегій: «фрагментації й монтажу, порушення лінійної хронології, ретроспекцій і флешбеків, ненадійної фокалізації, повторів та еліпсисів, а також семіотики мовчання, коли непредставлене промовляє крізь паузи, замовчування й лакуни» [55, с. 89].

Як зазначає Ш. Феллман: «Від «Mrs Dalloway» В. Вулф із її «shell shock» Першої світової до «Slaughterhouse-Five» К. Воннегута, де травма другої світової війни кодується через цикли повтору й часові зсуви, – модерністська і постмодерна поетики стають лабораторією, у якій форма «пам'ятає» травму. Література свідчення про Голокост (П. Леві, Е. Візель, Т. Боровський) і про ГУЛАГ (О. Солженіцин, В. Шаламов), тексти про Хіросіму та Нагасакі (М. Дюрас, К. Ое), постколоніальні наративи про насильство і приниження (Д. М. Кутзее, Нгугі ва Тіонг'о, почасти Ч. Ачебе) розгортають глобальну мапу травматичного письма, в якій естетика нерозривна з етикою свідчення» [60, с. 90].

Ключові теоретичні вузли світового дискурсу окреслилися на перетині психоаналізу, філософії та культурології: концепт «відкладеного» повернення травми (belatedness) і повторюваності травматичного досвіду, розрізнення між «acting out» і «working through» у роботі індивідуальної та колективної пам'яті, етика та криза свідчення (між можливістю і неможливістю вислову), «тілесність болю» як межа репрезентації [60, с. 91]. Наприкінці ХХ століття ці підходи збагачуються студіями пам'яті: «постпам'ять» як міжпоколінна трансмісія (М. Гірш), «багатовекторна пам'ять» як спосіб думати про конкуренцію та солідарність травм (М. Ротберг), а також поняттям культурної травми на рівні ідентичностей і наративів спільнот [62, с. 56]. У літературі це проявляється як перехід від індивідуального свідчення до складних колективних конфігурацій пам'яті, де художній текст функціонує як місце зустрічі приватного болю з історичною катастрофою.

З погляду поетики, дослідники говорять про «trauma fiction» – корпус прозових творів, у яких травма формує наративну логіку, стилістику і навіть читачевий досвід (ефекти дезорієнтації, повтору, афективного резонансу). «Символічні мотиви (мовчання, голос, тіло, шрами/мітки, вода, ніч, коло/спіраль), розщеплення голосів, поліфонія документальних і вигаданих реєстрів, а також гібридні жанри (роман-свідчення, документальна проза, графічний роман – як-от «Маус» А. Шпігельмана) утворюють міжнародний канон способів говорити про невимовне» [62, с. 56].

У світовому контексті вербалізація травми війни вибудовується через поєднання особистого досвіду і великих історичних подій, а також через специфічні наративні прийоми – фрагментарність, часові зсуви, повтори, стриману інтонацію і семіотику мовчання. У романі Еріха Марії Ремарка «На Західному фронті без змін» показано окопну буденність Першої світової – виснаження, страх, втрати – без героїзації, що надає болю фактурної «звичності». Вірджинія Вулф у «Місіс Деллоуей» виводить на перший план психічний розлад ветерана як тривалу «ехо-хвилю» війни, яка руйнує мирне

життя. Курт Воннегут у «Бійні №5» кодує бомбардування Дрездена через розриви часу, нав'язливі повтори і «ненадійного» оповідача; Джозеф Геллер у «Пастці-22» оголює абсурд військової бюрократії як окремий вимір травми; Тім О'Браєн у «Речах, які вони несли» фіксує, як провина і пам'ять стають «вантажем», що солдат носить після війни. До цієї лінії прилягають тексти про ядерну катастрофу, де Маргеріт Дюрас («Хіросіма, кохана») та Кендзабуро Ое («Нотатки про Хіросіму») поєднують документ і інтимну оповідь, а В. Г. Зебальд («Аустерліц») демонструє «відкладене» повернення пам'яті: мова травми складається поступово, через обхідні маршрути – фото, чужі голоси, топографію міст [60, с. 62].

Травма Голокосту в літературі артикулюється насамперед через свідчення, стриманість оповіді та точну деталь, що не дозволяє зникнути факту за емоцією. Прімо Леві («Якщо це людина») і Елі Візель («Ніч») говорять про табірний досвід із етичною відповідальністю свідка, Тадеуш Боровський («Прошу до газу, пані та панове») показує «буденність» зла короткою, майже протокольною прозою, Імре Кертес («Без долі») відтворює табірну повсякденність очима підлітка без високого пафосу, що лише підсилює жах. «Щоденник Анни Франк» фіксує життя в укритті й динаміку страху й надії, тоді як «Маус» Арта Шпігельмана поєднує графічний роман, сімейну історію та інтерв'ю з батьком-вцілілим, демонструючи передачу травми наступному поколінню і можливість говорити про невимовне в гібридній формі [60, с. 50].

В українській літературі ХХ століття тема травми розгортається передусім довкола досвідів війни, громадянських конфліктів, репресій, колективізації та Голодомору, табірної ув'язнення і депортацій, а наприкінці століття – ще й Чорнобиля. Через цензурні обмеження радянського часу травма часто кодувалася алегорією й езоповою мовою, натомість еміграційна проза говорила про неї відвертіше й документальніше.

Уже проза «Розстріляного відродження» фіксує внутрішній розлам людини і суспільства: в новелі Миколи Хвильового «Я (Романтика)»

громадянська війна постає як братовбивча трагедія, що руйнує моральні засади, а фрагментація оповіді й експресивна образність передають стан психічної надломленості. Травма подається як внутрішній розпад особистості. Оповідач-чекіст розщеплений між «гуманістом» і «доктриною» (Матір'ю й «чорним трибуналом»), а кульмінаційний акт матеревбивства оголює братовбивчу логіку епохи. Фрагментований виклад, постійні зсуви тону, марення й галюцинації відтворюють психічний надлом; простір метафор (ніч, постріли, «чорний собор») підміняє прямі описи, бо травма тут – не лише факт насильства, а й довготривала етична руїна, що не має «мови» поза символом. Важлива деталь: ліризм і експресіоністична образність не пом'якшують жорстокості, а навпаки, роблять її нестерпно особистою; читач переживає не «історію подій», а крах людського «я» [27, с. 230].

Трагічний досвід Голодомору репрезентують Улас Самчук («Марія») та Василь Барка («Жовтий князь»). У романі Уласа Самчука «Марія» травма Голодомору вибудовується як повільне зсування нормального сільського життя до катастрофи. Перші розділи – майже «селянська сага» про працю, шлюб, дітей – створюють контрапункт до пізнішої розрухи. Коли в текст входять колективізація, розкуркулення, хлібозаготівлі, змінюється ритм і оптика: родинна історія дрібнішає перед тиском державної машини, а символ хліба – з ознаки достатку – стає знаком втрати й голоду. Самчук послідовно персоналізує колективну трагедію: страждання Марії та її роду – «фокус», крізь який видно масштаб лиха. Травма передається через опис побуту (порожня комора, виснажені тіла, мовчазні двори) і через мовчання як форму безсилля [27, с. 66].

У «Жовтому князі» Василя Барки травма отримує ще іншу оптику – камерно-екзистенційну. Історія родини Катранників подається як занурення в голод «зсередини» тіла й свідомості: деталі виснаження, змінена моторика, притуплені відчуття, «порожній» простір дому. Барка максимально символізує досвід: «жовтий князь» – метафора голоду як демона, який панує над людьми; хліб – сакральний об'єкт, чия відсутність оголює духовну

деградацію й спокуси (красти, зраджувати, відбирати останнє). На рівні мови – згущена метафорика, релігійні алюзії – підкреслюють, що голод руйнує не тільки тіло, а й моральний лад спільноти. Якщо Самчук фіксує «поступ голоду» в епічній перспективі, то Барка показує, як голод «живе» у кожній миті, жесті, погляді; тому травма тут вербалізується через повтори, нав'язливі образи порожнечі й тиші, через зіткнення предметної конкретності з високим символічним регістром [16, с. 90].

У прозі Івана Багряного табірна реальність постає як точна «технологія» зла. У «Саді Гетсиманському» допит, конвейєр, камера-одиначка, очні ставки і «ламання» фіксуються сухо, без декоративності – майже протокольно. Така манера створює ефект документа і водночас показує, як тіло стає місцем пам'яті: виснаження, безсоння, біль, тремтіння пальців «записують» досвід у фізіологію героя. Мова теж травмується (обмовки, уривчастість, «заїкання» думки), але саме слово лишається останнім простором свободи й спротиву – молитва, внутрішній монолог, адресований ближнім/Богу, рятує цілісність «я». У «Тигроловах» акценти зміщені від катівні до втечі й віднайдення себе: розгерметизація вагона-«телячника», тайга як простір волі, родина Сірків як противага імперській машині. Проте й тут «архів» болю не зникає: травмована увага до шумів, запахів, раптових спалахів страху показує, що тіло пам'ятає етап і переслідування, навіть коли сюжет рухається до визволення.

У Юрія Яновського («Вершники») громадянська війна проговорюється крізь поетику братовбивства: новели-монтажі, символічні сцени поєдинків між братами різних ідеологій, урочиста лексика, що контрастує з кривавою конкретикою. Так вибудовується травма розщеплення світу й роду: спершу ламається сімейний «закон крові», а за ним – моральні підвалини. В Олесе Гончара («Людина і зброя») фокус інший: досвід юних – студентів-на першій лінії – поєднує ініціацію й фронтовий шок. Тональність стримана, часто реєстрова: розвідка, позиція, відступ; і саме в цій простоті оголюються втрата, провина (за полеглих товаришів), раннє дорослішання, коли

«людина» вчиться тримати «зброю» – і відповідальність за неї. В обох текстах мотиви втрати, провини, роздвоєння ідентичності зчитуються не лише в конфліктах, а й у ритмі фрази, у монтажі коротких сцен, у паузах – «німі місця» означають те, що не піддається прямому вислову.

Пізніші голоси дисидентів і шістдесятників додають вимір внутрішнього ув'язнення й цензури. У Ліни Костенко травма звучить як моральний стоїцизм: стримана інтонація, афористичність, «суха» метафора протиставляються брехливій риторичі епохи; етика мовлення (не зрадити слово) стає формою опору. Поезія Василя Стуса – лабораторія болю і самоутвердження: уривчасті синтаксиси, «припікання» лексики, молитовні й екзистенційні формули, де табір – не тільки простір, а й «режим» часу/свідомості; поет виробляє «мову тиші», щоб не дозволити системі назвати його досвід від свого імені. У Ігоря Калинця мінімалізм і культурні коди (іконні, барокові) перетворюють короткий вірш на осередок пам'яті: замість прямого крику – знак, натяк, тиша, які витримують цензурний тиск і водночас не знецінюють болю. Спільним у цих авторів є перехід від зовнішньої подієвості до внутрішньої етики: травма вербалізується стримано, через точний образ і «порожнечу» між словами; відповідальність мови постає не менш важливою, ніж досвід страждання [27, с. 75].

Наприкінці ХХ століття Чорнобильська катастрофа породжує нові інтонації травматичного письма – від документальної оптики й громадянської лірики (Іван Драч «Чорнобильська Мадонна») до настроєвих, фрагментарних прозових свідчень; у цих текстах домінують мотиви зламаного дому, отруєного ландшафту, тілесної вразливості та довгого відлуння катастрофи [15, с. 129].

Підсумовуючи, можна сказати, що корпус української літератури ХХ століття виробив «репертуар» засобів вербалізації травми – від алегорії та міфопоетики до документальної точності. Це дозволяє побачити, як біль вбудовується в колективну пам'ять.

Загалом, контекст ХХ століття задає методологічні рамки для читання травми: естетика стає інструментом етичного опрацювання насильства, а література – простором, де приватні історії вбудовуються у колективні моделі пам'яті і забуття.

У світовій літературі ХХІ століття тема травми виходить за межі «великої війни» і охоплює 9 вересня 2001 року, конфлікти в Іраку та Афганістані, геноциди й етнічні чистки, революції та авторитарне насильство, міграційні кризи, гендерне насильство, а також нові досвіди – екологічну тривогу й пандемії. Письменники поєднують приватні історії з публічними подіями, а форма часто стає частиною змісту: фрагментарні щоденники, документальна проза, графічні романи, автофікшн.

Травма терору 9/11 проговорюється у романах Джонатана Сафрана Фоера «Неймовірно голосно і неймовірно близько» та Дона ДеЛілло «Падіння людини», де повтори, зсуви часу й «мовчазні» паузи відтворюють шок і розрив повсякдення [55, с. 68].

Ветеранські досвіди ХХІ століття репрезентують Кевін Пауерс «Жовті птахи» і Філ Клей «Перерозподіл»: стислий, «сухий» стиль і конкретна деталь показують провину, ПТСР та труднощі повернення до мирного життя.

Травми постколоніальних і громадянських воєн звучать у Халеда Госсейні «Кайт-раннер», Гішама Матира «У країні чоловіків», Хан Кан «Дії людини», а також у текстах про Балкани й Рванду (Саша Станішич «Як солдат ремонтує грамофон», Шоластік Мукасонга «Боса жінка») – тут індивідуальна пам'ять постійно зіштовхується з мовчанням суспільства [55, с. 69].

Міграційна й прикордонна травма стає окремою темою: Мохсін Хамід «Вихід на Захід» і Валерія Ліселлі «Архів загублених дітей» показують втрату дому, тілесний страх дороги та крихкість ідентичності. Твори Маржан Сатрапі «Персеполіс», Еллісон Бехдель «Fun Home» поєднують політичне й родинне насильство, працюючи з пам'яттю візуально. До цього додаються

голоси, що артикуюють гендерну й сексуальну травму (Шанель Міллер «Know My Name») [60, с. 68].

Окремою лінією йдуть тексти про «еко-травму» та тривогу майбутнього (Амітав Гош, Дженні Офілл), а також пандемічні наративи, де ізоляція, втрата і крихкість соціальних зв'язків стають головними мотивами.

Українська література у XXI столітті говорить про травму прямо, багатоголосо й у різних формах – від документального свідчення до романів, що працюють із пам'яттю і мовчанням. Центральними стають досвіди Революції Гідності, війни на Донбасі та повномасштабного вторгнення, а також довге післялуння тоталітарного минулого.

Проза й драматургія новітнього часу фіксують буденність насильства, розрив сімейних і соціальних зв'язків, провину того, хто вижив, і «заморожені» емоції через дрібні, але нав'язливі деталі повсякдення. У «Інтернаті» Сергія Жадана війна показана очима «маленької людини», яка мусить пройти крізь місто під обстрілами за, здавалося б, дрібною справою. Рвані діалоги, короткі фрази, паузи, «гул» міського звукового ландшафту (сирени, вибухи, тиша між ними) створюють фізіологічний ефект присутності: читач «чує» страх, відчуває спазм часу, коли кожен крок – вибір між ризиком і необхідністю. Емоції героїв часто «запаковані» у рутину – теплий чай у шкільній учительській, випадкові жести турботи – і саме це підкреслює масштаб внутрішньої втрати: вижити означає «приглушити» переживання, аби рухатися далі.

У романі Тамари Горіха Зерня «Доця» документальна інтонація й художній вимисел з'єднуються у формат «усної історії»: голоси місцевих, уламки спогадів, мова вулиць формують мозаїку свідчень. Тут травма не тільки «велика подія», а й сотні мікроепізодів – черги по воду, розбиті вікна, пошук ліків, самодопомога. Оптика цивільних, для яких фронт проходить через кухню й подвір'я, висвітлює етику взаємної підтримки: гумор як захисна реакція, самоорганізація, «маленькі» подвиги жінок і чоловіків, що тримають простір дому. Водночас наратив не оминає тем страху, безсилля,

сорому й вини вижившого, які прориваються через прості фрази й непроговорені паузи [16, с. 59].

«Сірі бджоли» Андрія Куркова фокусуються на «сірій зоні» – сповільненому часі між життям і небезпекою. Мікродеталі побуту – вулик, дорога, ремонт печі, зимові запаси – вербалізують постійний стрес і стратегії виживання: перетворити страх на розклад дня, втому – на турботу про бджіл. Сірість як домінуючий колір і метафора зони між двома вогнями підкреслює моральну неоднозначність: «правильних» виборів немає, є тільки ті, що дозволяють не втратити людяність. Саме через повільну оптику дрібних справ роман показує «заморожені» емоції та хвилі провини/полегшення, коли черговий день минає без вибуху.

Свідчення Станіслава Асєєва про катівню «Ізоляція» додають жорсткий документальний контрапункт до художніх текстів. Мова протоколу – дати, прізвиська катів, послідовність тортур – перетворює досвід на «архів» болю. Тут тіло – головний носій пам'яті: шрами, порушений сон, реакції на звуки й запахи, які запускають «флешбеки». Стримана, майже безоціночна манера фіксації створює етичний ефект свідчення: читач не «співпереживає» у звичному сенсі, а отримує незаперечний запис злочину. У сукупності ці тексти окреслюють повний спектр воєнної травми: від глухого терору катівні – до тихого, щоденного страху кухні й двору; від «застиглих» емоцій – до спроб говорити і діяти, зберігаючи себе і своїх.

Паралельно формується лінія текстів про вимушене переселення, втрату дому та мовну/культурну перебудову ідентичності. У романах Володимира Рафєєнка «Довгі часи» й «Мондегрін» війна в буквальному сенсі змінює «налаштування» суб'єкта: ламається звична мапа міста, зсуваються часові координати, а мова починає «шуміти» – з'являються коди-мішанці, цитати, переходи між українською й російською, іронічні кальки. Ця внутрішня білінгвальність не просто стиль, а симптом травми: герой «перепрошиває» пам'ять, переналаштує голос під нову реальність і водночас намагається не втратити попередні смисли. Предметні дрібниці

(вивіски, назви вулиць, побутові звички) стають «маячками» колишнього дому; з ними пов'язана й вина вижившого – відчуття, що нове життя вибудовується поверх руїни.

Роман Софії Андрухович «Амадока» зводить у єдиному полотні кілька історичних травм – Голокост, радянські репресії, сучасну війну – і досліджує механізми забуття та повернення пам'яті. Амнезія персонажа тут не лише сюжетний прийом, а модель колективної пам'яті: те, що витіснено, повертається фрагментами – через фото, архівні сліди, випадкові слова й тілесні реакції. Монтаж часових шарів, багатоголосся джерел, «петлі» й повтори відтворюють, як минуле проростає в теперішнє; приватні історії з'єднують «великі» катастрофи в досвід однієї родини, роблячи травму впізнаваною й емпатійною [16, с. 70].

У поезії та есеїстиці (наприклад, Люба Якимчук «Абрикоси Донбасу», воєнні щоденники й репортажі) працює «поетика інвентаря»: лаконічні переліки речей, короткі рядки, зумисні паузи. Перелік предметів – абрикоси, валізи, ключі, дріб'язок – фіксує втрату дому точніше за декларації; тиша між словами стає носієм невимовного. Так постає «мовлення на межі»: коли прямий опис не витримує ваги події, на його місце приходять обривки, перелік, кадр.

Драматургія Наталки Ворожбит «Погані дороги» працює з множинними жіночими голосами і ставить у центр гендерне насильство, стигму, сором і шлях до проговорювання. Сценічна форма – короткі сцени, різкі зміни точки зору, «нерівні» діалоги – створює ефект документального монтажу; глядач переходить від епізоду до епізоду, збираючи загальну картину зі свідчень, натяків і мовчань. Саме мовчання (перерви, затинання, відмова відповісти) тут повноцінний знак: воно показує межу пережитого і одночасно кличе до солідарного слухання.

Усі ці тексти об'єднує етика свідчення та спільна поетика: монтаж фрагментів, зсуви часу, багатомовність/кодові переходи, предметні «якорі» пам'яті й робота тиші. Через такі прийоми українська література XXI

століття робить травму видимою й чутною: дає голос тим, хто переміщується, втрачає й віднаходить себе; відкриває простір для колективного осмислення болю – без спрощень, але з надією на повернення суб'єктності.

Отже, художня література демонструє, що у XXI столітті вербалізація травми рухається до поліфонії й міжжанровості, поєднує свідчення з художнім експериментом і дозволяє почути не лише «велику історію», а й тихі голоси окремих людей.

РОЗДІЛ 2.

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МАРІЇ МАТІОС

2.1. Творча біографія Марії Матіос

Марія Василівна Матіос (19 грудня 1959, с. Розтоки, Путильський район, Чернівецька область) – українська письменниця й громадсько-політична діячка. Лауреатка багатьох відзнак, серед яких Національна премія України імені Тараса Шевченка з літератури (2005), «Коронація слова» (2007) та «Книга року ВВС» (2008). Обиралася народною депутаткою України VII скликання (партія УДАР) і VIII скликання (БПП). Станом на 2011 рік видала 14 прозових книжок і 6 поетичних збірок. До знакових творів належать збірка оповідань «Нація» (2001), роман у новелах «Майже ніколи не навпаки» (2007) та роман «Солодка Даруся». У публічному просторі її нерідко називають «найпліднішою письменницею України» [48, с. 5].

Тексти Марії Матіос не замикаються в окремому жанрі й не орієнтовані на вузьку аудиторію. За соціологічними опитуваннями, вона стабільно входить до п'ятірки найчитаніших і найвідоміших сучасних авторів в Україні. Перші поезії письменниці з'явилися у друці, коли їй було 15 років. У прозі дебютувала 1992 року в журналі «Київ» новелою «Юр'яна і Довгопол», до якої передмову написав Володимир Дрозд.

З 1986 року авторка є членкинею Національної спілки письменників України; працювала заступницею голови Чернівецької обласної організації Спілки та відповідальною секретаркою «Буковинського журналу». Від часу виходу «Солодкої Дарусі» (2004) роман перевидавався шість разів загальним накладом понад 200 тисяч примірників і був визнаний найважливішою книгою перших п'ятнадцяти років Незалежності, що мала найбільший вплив на читачів. Книга «Майже ніколи не навпаки» (2007) завершує історично-психологічну трилогію, започатковану «Солодкою Дарусею» та «Нацією». За словами авторки, це розповідь про межі людського серця, ураженого любов'ю і ненавистю, радістю і заздрістю; її головна ідея – «честь понад усе», і кожен персонаж виборює власне «людське алібі» [4, с. 152].

Творчість Марії Матіос спирається на реальні події та прототипи. Тому в її текстах часто застосовано зміну імен, обставин і деталей, щоб не можна було впізнати конкретних людей і зберегти їхню приватність, зокрема мешканців Буковини.

Збірка «Нація. Одкровення» подає не лише історії про буковинських українців, а й ширше – розповідає про спосіб життя, побут, культуру та самоусвідомлення українців. Головні події розгортаються крізь внутрішній світ персонажів. Книжка виростає з авторських дитячих спогадів і враховує історичний контекст країни. Вона має дві частини – «Апокаліпсис» і «Одкровення» (відповідно шість і чотири тексти) – з поєднанням суспільно-політичних і побутових тем. Хронологія творів охоплює 1984–2006 рр.: від найранішого «Поштовий індекс» до «Апокаліпсису» [11, с. 6].

Окремі твори збірки демонструють різні грані людського досвіду. У новелі «Вставайте, мамко...» родина планує інсценувати смерть матері, щоб уникнути депортації, але задум має трагічний фінал. «Анти-Марія» показує внутрішній конфлікт оповідачки, яка часто думає інакше, ніж поводить, але не висловлює своїх оцінок. «Не плачьте за мною ніколи» розповідає про бабу Юстину, що заздалегідь готується до смерті й раціонально все впорядковує, утверджуючи гідність перед неминучим. У «Просили тато-мама...» героїня з досвідом підпілля стикається зі зрадою, а згодом намагається вибудувати нове життя. «По праву сторону твоєї слави» подає автобіографічні мотиви та роздуми про життя і смерть у формі умовної «оповіді після смерті».

Книжка «Життя коротке» складається з шести коротких повістей і триптиха «Кілька життів із “Книги людських пристрастей”». Провідний текст – «Життя коротке, щоб казати “ні”» – формулює головну ідею збірки: цінність вибору і відповідальності. Тексти відкриті за фіналом і побудовані так, щоб спонукати до особистої рефлексії читача [31, с. 12].

Загалом ці книги поєднують теми винахідливості людини в критичних ситуаціях, моральних наслідків обману (зокрема імітації смерті), сили пристрастей і містифікацій, погляду на життя крізь досвід смерті, опори на

досвід і інтуїцію. Мова творів водночас проста і впізнавана, з увагою до побутових деталей і до прихованих рухів підсвідомості, що надає оповідам життєвої переконливості.

«Щоденник страченої» – твір, що потребує аналітичного прочитання. Авторка окреслює його як психологічну розвідку, зосереджену на внутрішній драмі закоханої жінки. Близько дев'яти десятих тексту подано у щоденниковій формі, яку обрамлює окремий, самодостатній сюжетний рівень. Робота над книжкою тривала майже два роки. Уже назва налаштовує на сприйняття інтимної, суб'єктивної сповіді людини, поставленої на межу життя і смерті.

Героїня постає як яскрава особистість із виразною схильністю до самоаналізу та саморефлексії; у тексті регулярно з'являються роздуми про взаємини чоловіка й жінки, їхню подібність і відмінність, соціальні ролі та очікування. Обрана щоденникова форма дозволяє найповніше відтворити її переживання, пристрасті та хід думок. Водночас це не зібрання випадкових щоденних нотаток, а послідовний «літопис» внутрішнього життя героїні – її особиста історія, розгорнута між минулим, теперішнім і бажаним майбутнім [46, с. 56].

Такий «жіночий літопис» фіксує спектр станів – пристрасть і самотність, страх і страждання, сумніви та тривале очікування щастя. Через інтимізовану нарацію текст поєднує сповідальний тон із цілісною композицією, перетворюючи приватний досвід на предмет художнього та психологічного осмислення.

Роман-сага «Майже ніколи не навпаки» оповідає про долі кількох гуцульських родин – Чев'юків, Кейванів і Варварчуків – від доби Австро-Угорщини та Першої світової до середини ХХ століття. Книга завершує історично-психологічну трилогію, розпочату «Солодкою Дарусею» і продовжену збіркою «Нація». За авторським визначенням, це соціально-побутова й історична драма у трьох новелах, де життєві траєкторії персонажів показано як складні й суперечливі процеси, у яких

переплітаються фізіологічний, психічний та соціальний виміри. Центральний акцент зроблено на можливостях людського серця, ураженого любов'ю й ненавистю, бажанням помсти та заздрістю, а також на випробуваннях радіщами і втратами [49, с. 35].

Текст складається з трьох частин – «Чотири – як рідні – брати», «Будьте здорові, тату» та «Гойданка життя». Перша новела розгортає драму родини Чев'юків: трагічну загибель наймолодшого Дмитрика, випадковий постріл, що забирає життя господаря Кирила, і братерську ворожнечу Павла, Оксентія та Андрія через землю – назва навмисно контрастує з подієвим змістом. Друга новела уточнює й поглиблює ключові вузли першої: історію шлюбного вибору Петруні, її стосунки з Іваном Варварчуком, символічне «вигодовування» ляльки-дитини та потяг до найменшого сина Чев'юків. Третя частина смислово з'єднує попередні: тут ідеться про почуття Мариньки й Кирила, його зраду, німе кохання Олекси до Мариньки та шлюбні взаємини Кейванів [45, с. 13].

Письменниця послідовно показує родинні конфлікти, внутрішні коливання героїв і різні горизонти їхнього сприйняття дійсності, формуючи багатовимірну мережу зв'язків між персонажами. Роман переконливо демонструє, що і сім'я, і окрема особистість є передусім системою взаємин, у межах якої розкриваються мотиви вчинків і моральні наслідки вибору.

Книга «Москалиця. Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» вирізняється подвійним дизайнерським рішенням і нетиповим форматом, що підсилює художній ефект твору як у змісті, так і у формі. За авторським коментарем, задум оформлення покликаний відобразити зламану логіку життя, у якому «все йде шкереберть». Обидві повісті зосереджені на граничних психологічних станах героїнь, використанні мотиву «фатуму», що спрямовує перебіг подій, введенні історичного тла Буковини та яскравій, виразній мові [19, с. 5].

Події «Москалиці» розгортаються у щільному зв'язку з історичними катаклізмами, які безпосередньо формують долі персонажів. Головна героїня

Северина народжується як наслідок воєнного насильства 1914 року; згодом, осиротівши, потрапляє у найми до родини, яку заарештовують і висилають у Сибір. Відтоді Северина живе на окраїні, займається травознавством, намагаючись урятуватися від «червоного терору» – навіть ціною зради та власного страху. Її життєвий вибір і емоційна «замкненість» постають як відповідь на жорстокі суспільно-історичні обставини. Текст артикулює кілька наскрізних ідей: народна медицина може бути ефективною опорою, світ людей часто виявляється безжальним, а моральна відплата є невідворотною.

Друга повість, «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба», фокусується на радикальному вимірі материнської любові. Маріца, молдовська дівчина, втрачає чоловіка під час вагітності; через родову травму її син народжується з синдромом Дауна. Спроба інституційного вилучення дитини спричиняє глибоку психічну кризу матері, яку добиває суспільний осуд. Повість демонструє, що поруч із «нормальним» повсякденням існує невидима зона щоденного болю й випробувань, які більшість не помічає; фінальний образ музики батьківщини героїні надає текстові трагічного, але поетичного завершення [49, с. 35].

У підсумку перша повість адресована «кожній жінці зокрема», осмислюючи жіночий досвід у зіткненні з історією, друга – «кожній матері окремо», висвітлюючи етику турботи в умовах соціальної байдужості.

Книжка Марії Матіос «Вирвані сторінки з автобіографії» тематизує зустріч «реального часу» з реальними людськими долями: плин історії проходить крізь життя конкретних людей, а їхні вчинки й досвіди – крізь змінний час. Це своєрідний дайджест епохи, «заселений» відомими й непомітними постатями та подіями, що разом вибудовують історичну, психологічну, ідеологічну, культурну й побутову мозаїку українського життя на межі ХХ–ХХІ століть. Недаремно авторка окреслює книгу не як традиційну автобіографію, а як «книгу про сучасність і сучасників», у якій приватне зчитується як симптом ширших суспільних процесів [26, с. 12].

Повість «Армагедон уже відбувся» артикулює філософію сучасного повсякдення, позначеного гонитвою за матеріальним і дефіцитом совісті та солідарності – нерідко навіть у межах родини. За формою це поєднання детективної інтриги, родинної саги та елементів містичного трилера. На прикладі сім'ї Олексюків – батька Івана, його синів Петра, Ореста, Сильвестра та доньки Світлани – авторка демонструє моральну деградацію й утилітарні стосунки, що витісняють базові етичні норми.

Центральна постать твору – Іван Олексюк, який після смерті дружини живе відлюдкувато й на схилі віку переживає внутрішній «суд пам'яті». Його свідомість знову і знову повертається до події молодості, пов'язаної зі співпрацею з репресивною радянською системою в повоєнній Західній Україні: шукаючи сховок підпільників на подвір'ї Софії Ткач, він довгим металевим щупом випадково пробиває перегородку і завдає смертельного удару людині. Письменниця уникає прямого осуду, натомість ставить питання морального вибору, показуючи «безвихідну молодість», плин якої неможливо «виправити чи стерти».

Фінальний осуд чинить уже не держава, а найближчі – власні сини. У сценах після смерті батька вони демонструють цілковиту байдужість до ритуалів прощання, зосереджуючись на пошуку можливих заощаджень: перевертають оселю, здирають підлогу, викликають піротехнічну лабораторію МНС і з тим самим залізним «щупом» прочісують подвір'я. Так побутова дія перетворюється на сильний символічний жест: інструмент випадкового убивства з минулого відлунює в сучасності, а відсутність етики у нащадків підкреслює головну тезу твору про моральну кризу суспільства.

Отже, Марія Матіос – одна з найяскравіших постатей сучасної української літератури, чия творчість вражає своєю багатогранністю, емоційною глибиною та майстерним поєднанням реалістики й метафоричності. Народившись на Буковині, письменниця зуміла перенести у свої твори дух рідного краю, його традиції, культуру та психологію мешканців. Її літературний доробок охоплює романи, повісті, новели, поезію,

які поєднують в собі особистісне і національне, історичне й буденне, драматичне та комічне. Літературознавець Д. Дроздовський наголошує, що «Марія Матіос утверджує в українській літературі власну художню модель. Якщо у європейській традиції Вальтер Скотт вважається творцем своєї романої моделі (у якій історична лінія переплітається з лінією «love story»), то українська авторка пропонує свій спосіб художньої репрезентації минулого. У її творах обов'язково наявні «дивні герої», які є свідками страшних історичних катастроф, що пережила Західна Україна. І наслідки цих трагедій мають значення для розуміння сучасної України як країни, що розплачується за минулі гріхи» [22].

У центрі творчості Марії Матіос – людина з її внутрішнім світом, боротьбою між моральними принципами та життєвими обставинами. Її твори часто досліджують родинні стосунки, історичну пам'ять, трагізм людських доль та долю України у вирі історичних подій. Роман «Солодка Даруся» (2004), який отримав широку популярність, є глибоким дослідженням впливу історичних травм на життя окремої особистості та громади. Через образ головної героїні авторка розкриває проблему мовчання як способу виживання в умовах тоталітаризму.

Творчість Марії Матіос вирізняється багатоголосністю, емоційною насиченістю та тонким психологізмом. Її тексти наповнені народною символікою, етнографічними деталями та метафориною, що створює унікальну атмосферу, наближену до фольклорних традицій. Лаконічність і водночас глибина її описів дозволяють передати широкий спектр емоцій та драматизм подій.

Марія Матіос акцентує увагу на глибинних моральних конфліктах, що виникають у суспільстві через війну, суспільні потрясіння або сімейні драми. Водночас її творчість нерозривно пов'язана з національною ідентичністю. Вона майстерно відображає українську ментальність, через яку передає універсальні людські переживання.

Твори Марії Матіос мають велике значення як для української літератури, так і для читача, адже вони не лише відкривають нові аспекти національної історії, але й сприяють глибшому розумінню психології та соціальних механізмів, що формують суспільство. Її творчість є дзеркалом складної української реальності, яка часто балансує між трагедією і життєствердною силою, допомагаючи читачам краще зрозуміти себе і своє місце в світі.

Як відзначає Д. Курчій: «Романи Марії Василівни офіційно визнані бестселерами, перевтілюються у театральні вистави (за мотивами роману створено дві репертуарні вистави в Чернівецькому та ІваноФранківському театрах), фільми (сьогодні на Івано-Франківщині та Закарпатті – у Микуличині та Рахові– тривають зйомки стрічки), а читацька аудиторія загалом – від школярів до пенсіонерів. Любов до письменниці є всенародною» [30, с. 53].

Таким чином, літературний доробок Марії Матіос – це яскравий приклад того, як художнє слово здатне розкривати найглибші людські переживання та піднімати важливі соціальні й національні питання. Її творчість залишається актуальною і має великий вплив на розвиток сучасної української літератури.

2.2. Історія дослідження творчості Марії Матіос

Початок фахового осмислення прози Марії Матіос – і передусім роману-драми «Солодка Даруся» – припадає на 2004–2005 роки, коли книжка спричинила широкий суспільний резонанс і запустила хвилю критичних відгуків у пресі. Символічною «точкою відліку» стала розлога рецензія Дмитра Павличка «Безодня, куди страшно заглядати» в «Літературній Україні» [37], де окреслено трагічну поетику твору, його морально-філософську вертикаль і потенціал канонізації у сучасній літературі. Саме цей текст задав базові інтерпретаційні координати подальших прочитань «Солодкої Дарусі».

Важливу роль у ранній історії рецепції відіграли й «внутрішні» паратекстові рамки книжки: передмови до видань 2005 року (зокрема есе Ігоря Римарука «Трояка ружа, або Солодка Даруся» [40]), які акцентували на жанровому жесті «драми на три життя», символі троякої ружі та поєднанні епічного й драматичного начал. Ці акценти стали «тезами» для подальших академічних описів поетики, їх системно цитують у наукових статтях і навчальних матеріалах.

Перехід від газетно-журнальної критики до академічного аналізу позначив 2008 рік: у журналі «Слово і Час» з'явилася стаття Ярослава Голобородька «Соціумний інтер'єр чи психологічний дизайн? (Художні дилеми Марії Матіос)» [10]. Дослідник запропонував дві комплементарні оптики – соціокультурну та психологічну – і тим самим закріпив за прозою Матіос статус предмета системного літературознавчого студіювання (жанрова модель, модуси нарації, образна система, дискурс мовчання).

На початку 2010-х формується перший «корпус» спеціальних праць: з одного боку – студії рецепції (Галина Павлишин про прочитання «Солодкої Дарусі» Дмитром Павличком [39]), які документують і осмислюють ранній критичний канон; з іншого – роботи, що деталізують архітектоніку, жанрові та стилетворчі чинники роману, в т. ч. спроби теоретично означити гібридну форму «роман-драма» в навчальних і наукових виданнях. Сукупно ці праці фіксують «вихід» Матіос із поля «медійної події» у поле університетського й інститутського літературознавства.

У середині 2010-х дослідження зосереджуються на поетикальних параметрах: архітектоніці, жанровій природі, символіці, стилетворчих домінантах (роботи Ю. Грицай [13] та ін.). Паралельно з'являються огляди, що інтегрують «Солодку Дарусю» в ширші теоретичні рамки.

Окремий напрям склали студії жанрової природи та композиції «Солодкої Дарусі»: Н. Борисенко окреслює гібридність твору на межі епічного й драматичного, підкреслюючи роль діалогів та «роману-драми» як моделі організації тексту [3].

Паралельно публікуються праці про стилетворчі чинники (Ю. Грицай, С. Цікавий [13]), які описують ритміку, образність і прийоми фокалізації як носії сенсу травматичного досвіду героїв

Важливим предметом дискусій лишається питання «соціального» та «психологічного» виміру письма: Я. Голобородько зіставляє «соціумний інтер'єр» і «психологічний дизайн» прози Матіос, простежуючи баланс між колективним тлом і внутрішнім світом персонажів [10].

У тематичних дослідженнях чітко виокремлюються щонайменше три напрямки. Перший – біблійно-етичні коди (А. Землянська, О. Кольцова [24]), де мотиви гріха, провини, спокути й терпіння читано як смислові «петлі», що структурують роман і задають моральну перспективу оповіді

Другий – мовно-діалектологічної: Ж. Колоїз аналізує діалектизми як засіб автентики й типізації гуцульського світу; у подальших працях розширюється огляд діалектної лексики та фразеології в корпусі творів авторки [28].

Третій – антропологічний: О. Вірич розглядає «Солодку Дарусю», «Москалицю», «Щоденник страченої» у зрізі тілесності, межових станів і взаємодії людини з середовищем, що на пряму корелює з травматологічним читанням текстів Матіос [9].

У новіших дослідженнях з'являються перетини з генологією, наратологією та культурною пам'яттю (напр., огляди збірників і навчальних видань, де «Солодка Даруся» постає кейсом для аналізу травми/пам'яті), а також поодинокі дисертаційні розділи, що залучають роман до ширших порівняльних рамок жіночої прози й національної історичної уяви

Сукупно ці напрями засвідчують перехід від «подієвої» рецепції до академічного поля, у якому творчість Марії Матіос розглядають через призму поетики, мови та символіки.

Отже, аналіз досліджень показав, що в центрі уваги науковців перебувають жанрові особливості творів Марії Матіос (зокрема модель «роману-драми»), їхня мовно-стилістична організація, наративні прийоми

(дзеркальна композиція, поліфонія голосів), символіка та діалектна фактура, а також етичні коди, пам'ять і досвід травми. Разом із тим малодослідженими лишаються проблеми вербалізації травми (мовні та наративні стратегії її «озвучення»).

2.3. Художні особливості роману «Солодка Даруся»

«Солодка Даруся» – роман, що охоплює українську історію 1930–1970-х років: насильницьку колективізацію на Буковині та Галичині, прихід радянської влади, діяльність Української повстанської армії. Водночас історичне тло не є самоціллю: у центрі – внутрішній світ людини, її вразливість, мовчання і способи переживання травми.

За авторським визначенням, це «драма на три життя» – моральне застереження з основною ідеєю нерозривного зв'язку між особистою долею й історичними обставинами. Роман вирізняється продуманою композицією. Кожна частина має власну назву: «Даруся» (драма щоденна), «Іван Звичок» (драма попередня) і «Михайлове чудо» (драма найголовніша). Частини побудовані не хронологічно, а за принципом смислової градації та взаємного віддзеркалення: перша й третя кореспондують із другою, де сконцентровано умовне «теперішнє». Така зворотно-поступова структура поетапно відкриває людську трагедію й підкреслює: розуміння сьогодення потребує звернення до минулого.

Трагічна історія Дарусі подається у зворотній послідовності: спершу бачимо її в зрілому віці як «німу» й хвору жінку, занурену у власні думки, біль і мовчання. Далі розгортається лінія її кохання: у житті героїні був Іван Звичок, однак обставини не дали їм бути разом. Завершує композицію виток травми – оповідь про те, як зі звичайної дівчинки Даруся стала німою і кволою. Цей рівень пов'язаний із історією її батьків, Матронки та Михайла, чия доля позначена драматичними подіями приєднання західноукраїнських земель і Другої світової війни; саме цей історичний тиск визначив подальший стан і життєвий шлях героїні.

У центрі оповіді – родина Ілащуків (Михайло, Матронка і їхня донька Даруся). Їхня історія репрезентує ширшу драму буковинської спільноти, яка роками жила у страху та вимушених компромісах: частина людей беззастережно виконувала накази, інші не витримували тиску, зазнавали морального чи фізичного знищення. Спершу може здаватися, що головна героїня – Даруся, однак поступово з'ясовується, що ключові ролі належать і її батькам, і мешканцям Черемошного, на тлі яких розкривається механіка травми та соціальної стигми. Авторка розгортає драму через деталі-натяки, повільно підводячи до причин мовчання й болю героїні. У підсумку роман показує не лише окремі характери, а й епоху, яка породжує злочин і випробовує людські стосунки.

У романі «Солодка Даруся» образи й деталі виконують функцію передвістя та ключів до розуміння подій і причин поведінки персонажів. Уже на початку з'являються знаки, що прояснюються згодом: Дарусю в селі називають «солодкою» замість «нерозумної», а вона не терпить самого слова «цукерка». У фінальній частині з'ясовується виток цієї реакції: ще дитиною, довірившись обіцяному льодяному півникові, вона виказала енкаведистам правду про допомогу батька повстанцям. Через цей вузол авторка демонструє моральну деформацію часу, коли традиційні етичні орієнтири спотворюються, а заручниками історичного насильства стають родина, дитинство і, як наслідок, людська доля.

У «Солодкій Дарусі» Марія Матіос використовує 33 діалогічні сцени (у «драмі щоденній» – 4, у «драмі попередній» – 10, у «драмі найголовнішій» – 19), покладаючи на них різні функції. Завдяки діалогам епічний нарратив набуває рис драми й частково «розмиває» родо- та жанрові межі твору. В жанровій моделі роману епічний і драматичний складники співіснують як рівноправні елементи структури, а їхній синтез формує специфічний художній ритм і тональність. У канву оповіді органічно вплетено сцени з багатоголосими коментарями мешканців Черемошного про Дарусю, Івана Цвичка, Матронку та Михайла; це надає текстові виразного соціального

виміру й водночас розширює його епічно-драматичні рамки. Інтонаційно насичені «голоси» громади звучать у поліфонії з голосом оповідача, а переходи від діалогів до авторської розповіді (і навпаки) сприймаються читачем як перемикання на інший композиційний режим. Сукупність цих прийомів вибудовує власний художній всесвіт роману. Така епічно-драматична організація дозволяє, за висновком літературознавиці С. Жили, кваліфікувати «Солодку Дарусю» як «роман-драму (романну драму)»: «Діалогічність сприяє поглибленню психологічного первення, показує національні особливості мислення, стає зчіплювальними ланками в подієвому русі» [23, с. 210].

Роман відкривається діалогом сусідок Марії та Василяни про квіти (жоржини, ружу, лілії), у якому постає портрет «солодкої» Дарусі: вона тонко відчуває рослини й піклується про них, «як про дитину». Завершується твір знову розмовою цих самих жінок про рожеву ружу, однак тепер предметом прихованої оповіді стає вже відома читачеві доля героїні. Початковий і фінальний діалоги формують композиційне обрамлення роману-драми, в якому роздуми про життя, подібне до «троякої ружі» («то чорне тобі покажеться, то жовте, а там, дивися, загориться червоним»), поєднують фізичний і духовний виміри буття. Образ сусідки Марії – жінки з «глибоким Я» та життєвою мудрістю – виконує роль інтерпретаторки сенсів і провідниці до «джерел пізнання». Символічно, що первісна назва твору – «Трояка ружа»: цей образ є полісемантичним і наскрізним у третій частині роману, задаючи його емоційно-смісловий реєстр.

У фольклорно-символічному ключі значення образу уточнює спостереження Андрія Кондратюка: «В українському фольклорі троянда – це ружа, рожа. Так ще й праматір «царівни квітів» у нас називають. Але й інші квіти з родини мальвових рожами зуть. У природі і в художній творчості усі вони часто поряд. Рожа – символ краси, молодості, процвітання, оновлення в природі й у людських почуттях, задоволення, забав» [29, с. 38-39]. У художньому світі Марії Матіос ружа водночас позначає красу й смерть,

виступає оберегом духовної спадщини й універсальним знаком людського існування. «Трояка» перспектива розгортає панораму пізнання світу: життя постає строкатим, з чорними й яскравими тонами; символ активізує у свідомості читача відчуття багатовимірності, тривоги й болю поряд із проблисками радості. Як концепт, трояка ружа організує авторське мислення: створює цілісну метафоричну картину та «понятійне» плетиво, в якому внутрішній і зовнішній світи персонажів з'єднуються з колективною долею – зокрема з трагічними вимірами історії України.

Висока ступінь автентичності роману зумовлена також мовною фактурою: «Солодка Даруся» надзвичайно точно відтворює історичний і духовний досвід, бо щедро «пересипана» діалогами, сказаними голосами гуцулів. Комунікативна практика спільноти – спосіб говорити, інтонації, символічні формули – стає носієм етнічних еталонів і маркером ментальності; саме тому діалогічні сцени не лише рухають сюжет, а й конструюють культурний код твору.

Поділяємо оцінку Дмитра Павличка, який називає роман «найзагадковіше, найпечальніше і найправдивіше творіння з усієї сучасної української літератури» [37, с. 6]. Марія Матіос майстерно доторкується «болючих нервів» національної історії, художньо переосмислюючи фактичний матеріал і надаючи йому естетичної завершеності. Водночас питання про жанрово-стильову природу «Солодкої Дарусі» не має однозначної відповіді: за домінанти реалістичного письма в тексті чітко проступають виразні ознаки експресіоністської поетики. Йдеться про заглиблений психологізм у розкритті внутрішнього світу персонажів, лаконічність і місткість вислову, «калейдоскопічний» монтаж емоційно насичених сцен, драматично загострений конфлікт між особистістю та тоталітарною системою (ширше – між індивідом і соціумом), наскрізне відчуття тривоги й відчаю. Події підпорядковано завданню максимальної емоційної виразності; застосовано засоби підсиленої образності й глибокий підтекст, а композиційну динаміку значною мірою формує перевага діалогів.

Таке поєднання реалістичної спостережливості з експресіоністською інтенсивністю і створює впізнавану естетику роману.

Поетика твору побудована на паралельному «дійстві» абстрактних образів: болю, голосу і німоти, мови, волі, вічності, долі. Роман функціонує як філософський коментар до стану духу й моралі, до досвіду буття і страждання, приватної та колективної відповідальності. Недаремно «Солодку Дарусю» означають як трагедію, співмірну історії ХХ століття, а образ головної героїні – як майже біблійний: у тексті немає чорно-білої опозиції «жертва/винний», як і однозначних героїв чи «епохальних» подій; натомість постійно присутній афективний ефект співпереживання.

Екзистенційний мотив швидкоплинності життя підкріплює етичне застереження: пам'ятати про наслідки власних учинків уже сьогодні. У критичному рецепті (зокрема у Є. Барана) роман постає як «книга-одкровення», що говорить про вічні людські драми та водночас стверджує усвідомлену необхідність «бути» всупереч стражданню й випробуванням [2, с. 176-177]. Така оптика узгоджує індивідуальну історію з історичною травмою спільноти, роблячи «Солодку Дарусю» важливим текстом для аналізу механізмів пам'яті й мовчання.

Рецепція роману в критичному й читацькому середовищі підтверджує його канонічний статус: «належить до видатних непроминальних творів» (Д. Павличко). Ідеться не лише про помітну подію на сучасному літературному полі, а про текст, що стабільно утримує високу увагу аудиторії й формує дискусійний горизонт довкола теми пам'яті, травми та відповідальності. Показовим є й емпіричний маркер успіху – наклад у 50 тисяч примірників, нетипово великий для українського книжкового ринку початку ХХІ століття: такий масштаб свідчить, що роман вийшов за межі «нішевого читання» і став елементом культурної розмови широкого кола читачів [39, с. 28].

Сила впливу твору зумовлена поєднанням емоційної переконливості та виваженої поетики. Попри важку тематику і густий шар реалістичних деталей (насильство, травма, соціальний тиск), текст не відштовхує –

навпаки, створює ефект довіри через близьке фокусування на внутрішніх станах персонажів і ясну композиційну логіку. Уживання діалектної лексики виконує не «екзотизуючу» функцію, а творить автентичне мовне середовище, яке підсилює документальність звучання й поглиблює емпатичне залучення читача. Завдяки цьому роман майже гарантовано викликає сильну особисту реакцію – хоч інтенсивність і модальність цієї реакції, безумовно, індивідуальні, байдужих він не залишає.

Самоопис авторки співзвучний критичним оцінкам і пояснює природу текстової «енергії»: «Такі книжки, як «Даруся», чи «Нація», або «Життя коротке», не є робленими, вони пишуться у напівсвідомому стані. Тебе нема, ти між землею й небом, і ти не думаєш про те, як це сприйматимуть, що про це скажуть, що напишуть і чи взагалі будуть писати; воно тебе несе, як повінь, як несе людину вода, і вона або врятується, або ні, вона вже собі не підвладна, стихії. Такі книжки не вигадуються. Воно саме приходить. Якби писати тільки такі книжки, як «Даруся», можна і «дахом» поїхати» [35, с. 2]. Ця метафорика стихії окреслює естетику «невимушеної необхідності» написання: інтуїтивність, афективна насиченість, відмова від раціональної калькуляції читацьких очікувань. Саме така творча установка, поєднана з ретельно вибудованою структурою і мовною пластикою, пояснює феномен одночасно масового інтересу та високої критичної оцінки «Солодкої Дарусі».

«Головна героїня мого роману «Солодка Даруся» завдяки безпощадним жорнам історії і безпощадним людям кілька десятиліть була позбавлена голосу. Але у час найгострішого сердечного піднесення і найвищої драми свого трагічного буття вона нарешті промовила єдине слово, покликавши до себе Богом вибраного їй чоловіка. Згодом, ненавмисно вражена в саме серце, Даруся заговорила...востаннє, навіки поховавши невиправдані надії на своє маленьке – людське – щастя. Пишучи цю книжку, я не сподівалася, що образ дівчини, битої судьбою і людьми, за короткий час стане метафорою моєї країни. Так само, як Даруся, моя стоодурена Україна у час пекельного прозріння і найвищого злету своєї відваги і духу, безстрашно сказала «Так!»

тому, кого нарешті допустила до глибин своєї мовчазної та нелукавої душі» [33, с. 14-15]. Цей авторський коментар чітко окреслює ключову ідею роману: мовчання героїні – не лише особиста психотравма, а узагальнювальна метафора колективного історичного досвіду. Єдине «промовлене» слово, як акт внутрішнього самоствердження, поєднує інтимну лінію сюжету з етикою свідчення; у такий спосіб Даруся стає символом країни, що після тривалої німоти знаходить голос, але водночас платить за це високу ціну. Паралель «жінка – спільнота» дозволяє прочитувати роман і як приватну драму, і як алегорію національного прозріння, де акцентовано вразливість, гідність і здатність до відваги навіть у межових обставинах.

«Солодка Даруся» – один з творів, які читаєш на одному диханні, а потім ще й ще повертаєшся до нього. Текст дуже вдало балансує на межі «серйозної-високої» літератури та «масового» роману, котрий «легко читати». Він визнаний найкращою художньою книжкою останнього 15-річчя, яка вплинула на український світ. «Цю книгу прочитали Ліна Костенко, Павло Загребельний, Дмитро Павличко, Микола Жулинський. Усі єдині в одному: в сучасній українській літературі з'явився справжній шедевр» (Літературна Україна. 2004. – 2 вересня). «Солодка Даруся» – це хрестоматійний твір для курсу української літератури. Хрестоматія і крапка. Кращого роману за останні роки 20 в українській літературі не було. Марія Матіос представила трагедію, гірку і страшну, як це буває тільки в житті. Трагедію, адекватну історії» [37, с. 6].

Узагальнюючи ці відгуки, можна констатувати подвійний ефект рецепції: з одного боку, роман отримує високу оцінку від ключових представників літературного середовища (критиків та письменників-«класиків»), з іншого – впевнено виходить до широкої аудиторії. Поєднання «легкого читання» з концептуальною глибиною забезпечує доступність без спрощення змісту: складні етичні питання (вина, сором, мовчання, відповідальність) подано через прозору композицію і впізнавану мовну фактуру. Саме ця комбінація – емоційна інтенсивність, виразна символіка та

вкорінення в історичну реальність – зумовлює рекомендації включати твір до навчальних програм і дозволяє трактувати «Солодку Дарусю» як текст-хрестоматію, що формує читачеву увагу до теми травми й колективної пам'яті.

РОЗДІЛ 3.

РОМАН «СОЛОДКА ДАРУСЯ» КРІЗЬ ПРИЗМУ СТУДІЇ ТРАВМИ

3.1. Індивідуальна травма головної героїні: психологічні механізми переживання і замовчування

Насамперед відзначимо, що індивідуальна травма – це сильний душевний удар від однієї події або від низки подій, що ламає базове відчуття безпеки, передбачуваності та довіри до світу. Дослідники розрізняють разову (гостру) травму, довготривалу (хронічну) та «комплексну», коли ушкоджуючі події повторюються або тривають довго в умовах влади/залежності (домашнє насильство, політичні репресії). У всіх випадках людина ніби «втрачає ґрунт під ногами», і це позначається і на думках, і на почуттях, і на тілі [50, с. 50].

Як вказують фахівці, травма часто проявляється у трьох великих групах симптомів. Перша – нав'язливі спогади: спалахи пам'яті, нічні сни, різкі реакції на «тригери» (звук, запах, колір, слово), які нагадують про подію. Друга – уникання: людина відсуває від себе думки, місця, розмови й людей, що можуть повернути травматичний досвід. Третя – постійна внутрішня напруга: тривога, дратівливість, проблеми зі сном, «настороженість», відчуття небезпеки навіть у буденних ситуаціях. До цього часто додаються тілесні реакції – головні болі, спазми, серцебиття, розлади травлення – тобто «тіло пам'ятає», навіть коли бракує слів, щоб усе описати [50, с. 51].

Пам'ять про травматичне рідко складається у рівну «історію». Зазвичай це розірвані фрагменти: уривки звуків, картинок, запахів, окремих фраз. Можливі моменти відсторонення (дисоціації), коли людина ніби дивиться на себе збоку або «німіє» емоційно, щоб витримати пережите. Когнітивні дослідження пояснюють: проблема не лише у силі події, а в тому, що вона не «вбудовується» у безпечний контекст – залишаються узагальнення «я завжди

у небезпеці», «я винен/винна», і будь-який натяк знову «вмикає» тривогу й біль [55, с. 66].

Велику роль відіграє соціальне оточення. Сором, страх осуду й стигма підштовхують до мовчання, але саме безпечне проговорювання (у колі довіри або з фахівцем) допомагає повернути контроль і сенс пережитому. Тому поруч із «униканням» часто співіснує інша стратегія – ритуали та опори: стабільний розклад, прості дії догляду за собою, контакти з «безпечними» людьми, звернення до природи чи віри, – усе це знижує напругу і дає відчуття керованості дня [55, с. 67].

Важливо розуміти: одна і та сама подія різних людей травмує по-різному. Реакції залежать від попереднього досвіду, підтримки з боку близьких, віку, стану здоров'я, культурних норм тощо. Комуś стає легше від розмови, комуś – від тиші та «заземлення» через тілесні практики (дихання, прогулянка, сон, тепло, вода). Загальний принцип простий: що більше безпеки й прийняття – то легше пам'яті «зшитися» у цілісну історію, яка вже не керує життям автоматично [67, с. 96].

У художніх текстах ці речі зазвичай «видимі» не через прямі діагнози, а через образи.

Індивідуальну травму Дарусі найбільш глибоко розкрито у частині твору «Даруся» (драма щоденна). Дія відбувається у буковинському Черемошному в 1970-ті. Головна героїня Даруся – німа, фізично й психічно вразлива; односельці вважають її «неповна розуму» і зневажливо прозивають «солодкою Дарусею». Пам'ять села зберігає давній епізод: ще дитиною Даруся, спокушена льодяниками-півниками, необачно розповіла енкаведистові, як її батько – колгоспний заготівельник – «добровільно віддав бійцям УПА молочні продукти (масло, сир, бринзу, сметану)». Її щира дитяча оповідь про «нічних вуйків», що «не били її тата й вікна в хаті», стала знаряддям каральної системи і зрештою обернулася втратою родини.

Читаючи, розуміємо, що маленька Даруся відповіла на запитання дорослого «з влади», бо повірила йому так само, як довіряють учительці чи

лікарю. Її чесність була «винайдена» льодяником-півником: солодке в дитячій логіці дорівнює похвалі, безпеці, «я зробила добре». Вона сказала те, що бачила: що тата «нічні вуйки» не кривдили і що він віддав їм молочне. Для Дарусі це не здавалось злочином – це була проста домашня сцена, яку вона переказала, аби бути «правильною дитиною». Далі світ різко перевертається: приходять каральні люди, тата забирають і карають, родина руйнується, у селі починаються допити й сором. У дитячій голові це складається в жорстку й пряму формулу: «це сталося через мене, бо я сказала». Вона не може відділити свою невинну правдомовність від наслідку – покарання батька – і приймає на себе відповідальність, яка їй не під силу.

Смерть батька закріплює цю внутрішню картину. Для дитини батько – це опора й міра справедливості. Якщо після її слів тата більше немає, то світ стає небезпечним і кривдним, а «добра» дія обертається лихом. До особистої втрати додається реакція дорослих: мати ламка й озлоблена, село шепочеться, вішать ярлики. Дитина бачить не тільки відхід тата, а й розпад дому, холод у маминих словах, чужі очі сусідів. Саме так народжується тривка винуватість: не «з ними зробили погано», а «це я зробила погано і всім завдала біди». Кажучи простими словами: для Дарусі той день – це не один епізод, а ланцюг ударів. Спершу солодкий льодяник і довіра до дорослого, потім – злам світу, батько, якого карають і зрештою вбивають, мати, яка відвертається, дід, що більше не захищає. Так дитяча душа отримує рану, у якій головне – не «подія влади», а власне пережите: «я сказала – і потім тата забрали; значить, я винна». Із цієї точки зору саме почуття провини за батькову долю є ядром травми: воно просте, жорстке й безжальне, як дитяча логіка, і тому не розчиняється з часом.

Доросла Даруся переживає отриману травму дуже важко. Вона живе з постійним відчуттям провини за батькову долю, і це почуття не розчиняється з часом, а повертається хвилями. Воно не абстрактне: для неї провинна має конкретне обличчя й момент у минулому («я сказала – і тата забрали»). У теперішньому це обертається різкими, «різьбленими» нападами болю в

голові, після яких вона буквально не стоїть на ногах. Тіло реагує першим, ніби бере на себе удар, коли думки наближаються до заборонених спогадів. Звідси – обережність у буденних речах, уникання розмов і натяків, що можуть «повернути» той день. Її повсякдення зводиться до простих, керованих дій: дбати про дім, рослини, їжу; триматися знайомих стежок. Так народжується крихкий порядок, у якому кожен крок передбачуваний і безпечний.

Полегшення вона шукає в найприроднішому: у воді, землі, травах. Це не просто «народні засоби», а спосіб відчутти опору там, де слова не допомагають: вода охолоджує і «змиває» напруження; земля «заземлює», повертаючи від розбурханих думок до відчуття ваги власного тіла; трава й запахи заспокоюють, задають повільніший ритм диханню. Саме так пояснюється її прагнення триматися природи, а не лікарні чи «порад від людей»: природне не ставить запитань і не засуджує. Коли біль відступає, вона намагається «надолужити життя» – рухається швидше, працює завзятіше, ловить барви й запахи світу: «...Даруся рятує себе, як може. Коли водою, коли землею, коли травами. Бо понад усе їй хочеться жити на цьому світі, такому веселому, такому кольоровому і запашному. Коли вона здорова – надолужує той час, як звивається від болю. Вона не хоче згадувати про нього, бо така вже зболена, що не знає, як іще ходить своїми ногами» [34, с. 19]. Ця коротка «перемога» над болем важлива: вона повертає відчуття, що життя ще може бути теплим і повним.

Та поруч із цим – тінь осуду з боку села й давні ярлики, які підрізають крила. Її називають «солодкою», плутаючи вразливість із «дивністю», і це примушує тримати дистанцію. Відносини для Дарусі – завжди зона ризику: є страх знову «завдати лиха» словом чи вчинком, як тоді в дитинстві. Тому вона обирає короткі, прості контакти, де не треба пояснюватися. У підсумку бачимо дві сили, що постійно борються всередині: любов до життя, кольорів і запахів – і важкий камінь провини, який у будь-який момент може зірватися в глибину болю. Саме між цими полюсами й проходить її доросле існування.

Зовні життя Дарусі виглядає нерухомим і замкненим: ті самі стежки, ті самі справи по господарству, мінімум спілкування з людьми. Та всередині цей «спокій» постійно шумить думками. Її пам'ять без угаву повертає образи батьків, уривки дитинства із сусідським Славком, дрібні деталі дому та села. Спогади не мають чіткої послідовності: вони то виринають гострим кадром, то тануть у напівнатяку, і кожен такий «спалах» тягне за собою хвилю болю.

Фізичне страждання у ній переживається як конкретна, майже предметна відчутність – «цвяхи... в голову» – коли будь-який рух або звук може посилити різь. У ці миті світ стискається до кількох відчуттів: тягар у скронях, сухість у роті, потреба притихнути, перечекати. Сльози приходять легко й без захисту – вона «плаче, схиливши голову до самотньої червоної айстри» [34, с. 3]. Цей короткий образ підкреслює контраст між замкненістю її побуту й напругою внутрішнього життя: самотня квітка стає ніби свідком того, що лишається невимовним. Отже, «герметичність» тут тільки видимість: під нею – густе тло пам'яті, сорому, втрати та непогасної потреби триматися за красу світу, хай навіть у такій дрібниці, як колір айстри.

Особливої ваги набувають ритуальні дії – збір до цвинтаря та відвідини батькової могили. Письменниця показує цей процес детально: сирота цілий день готується, укладає в кошик сир, масло, молоко, хліб, продумує слова, звернені до тата. Шлях до могили випрямлює її поставу і на мить повертає гідність: «До тата Даруся йде тільки серединою вулиці. Їдуть машини, йдуть фіри, тягнуться люди – Даруся знає своє: вона по дорозі до тата – княжна» [34, с. 26]. Так внутрішня драма героїні розкривається крізь дрібні, але промовисті жести та повторювані сцени, у яких поєднуються провина, пам'ять і прагнення встояти в світі, що завдав їй непоправної шкоди.

Регулярні, небагатослівні відвідини батькової могили у Дарусі набувають форми обрядової дії: спокійний, зосереджений рух, «почет» із сільських псів і ненав'язлива увага випадкових свідків творять майже процесійний настрій. Авторка фіксує цей ефект кадром-спостереження: «як весільні дружби» трясуться за дівчиною пси. «Пливе солодка Даруся у

супроводі собак завжди безлюдною сільською вулицею, а позаду часом фиркає кілька моторів, що так і не наважуються обганяти цю дивну процесію, як не обганяють знаючі шофери ані похорон, ані весілля» [34, с. 27]. У такому композиційному рішенні весільний і поховальний коди нашаровуються, підкреслюючи «пороговий» стан героїні: її шлях – одночасно про спомин і про любов, про втрату і про зв'язок, який не переривається.

На могилі Даруся розкладає принесені гостинці й «слухає» батька: голос, що проривається «з підземелля», повертає їй відчуття опори, гідності та тепла. Кульмінацією сцени стає опис переживання виходу душі – епізод виняткової емоційної сили й точності психологічних деталей. Марія Матіос з надзвичайною сугестивністю передає стан тимчасової «відсутності» тіла і повного слухання голосу – на межі містичного досвіду і психофізіологічної реакції на біль та горе. «Дарусі здається, що бідна душа на якийсь час залишила її і полетіла на татовий голос. Лишилося одне тіло, нібито й не Дарусине, не зболене і не зчорніле, а чиясь чуже, незнане холодне тіло, по якому весело снують мурашки. Вона сидить, завмерла, майже не дихаючи, із заплющеними очима, ніби боїться, що ось-ось душа вернеться назад в її тіло, але вже без татового голосу. А голос пливе звідусюди, як призахідне сонце, – лагідне, недокірливе, терпляче. І Даруся схиляє таку ясну тепер, покірну голову, сама не знаючи перед ким: чи перед сонечком, чи отим голосом, що пеленає з ніг до голови, ніби хоче зігріти, чи налюбити, чи нажаліти... Нарешті налюблена поволі зникаючим татовим голосом, із повернутою у тіло душею, Даруся ліниво розплющує очі, підводиться із землі і аж тоді роззирається довкіл. Як вона давно тут не була! Як безвстидно запустила татову оселю! Надламані вітром, жовтіючі пасма густої трави кивають голівками: давно, ой давно, доню...» [34, с. 29–30].

Композиційно ця сцена поєднує інтимну сповідь і ритуал пам'яті: офіра (гостинці), слухання (голосу), «повернення» (душі в тіло) й післяритуальне прозріння («Як безвстидно запустила татову оселю!»). На рівні поетики

працюють чуттєві деталі (дотик, холод, «мурашки»), просторові метафори («голос пливе звідусюди») та світлотінь («призахідне сонце»), що створюють аудіовізуальну «ауру» сцени. Саме через таку акустику і тілесність тексту Матіос показує, як особиста пам'ять долає мовчання: голос, який «налюблює», повертає героїні цілісність і тимчасово знімає тягар болю, а читач бачить, як приватний ритуал стає етичним актом збереження зв'язку з минулим.

«Вона ніколи не палить тут свічку. Бо свічка горить-горить та й випалює все, що є довкіл людського. Вогонь свічки виганяє не тільки злий дух, але й дух людини, яка не завжди була мертвою. А як зникає дух – тоді за вмерлою людиною тужиш все менше і менше, поки не пересташ тужити зовсім. Тому Даруся не любить людей, які світять на могилах свічки. Вони швидше хочуть позбутися болю, що дихає з-під сумної могильної глини. Люди втікають від туги, яка заходить зашпорами в душу, як тільки очі вихоплюють хрест. Люди не люблять тужити. Вони взагалі нічого не люблять. А Даруся не хоче не тужити за татом. Бо для неї тут не туга – тут, коло тата, лиш стільки її справжнього життя. Усе лихе минулося, поблідло, втратило ясність, а туга за чимось далеким лишилася в Дарусиній голові такою гострою, що від того вона болить її. І якщо не розрадить тато – то вже ніхто не допоможе Дарусі. Ото вона й не палить свічку: боїться, що прийде сюди котрогось разу – а голос, який завжди пливе звідусюди, як сонце, що й не знаєш звідки, більше не зустрине її. Що вона тоді робила б? ...Якщо не буде його голосу – не стане і її. Без голосу нащо їй жити? Ніхто, жодна душа у світі не знає, що Дарусі лиш тут розв'язуються уста. Іноді вона думає, що й сама не знає про це» [34, с. 31–32].

Цей фрагмент вибудовує оригінальну символіку жалоби: відмова від свічки – це не заперечення ритуалу, а спосіб зберегти «живу присутність» батька. Вогонь у Дарусиному уявленні «випалює» не тільки зло, а й сліди людської близькості; отже, полегшення болю через обряд рівнозначне ризику втрати голосу пам'яті. Так з'являється ключова опозиція сцени: звична

обрядовість, що «притуплює» тугу, проти свідомо збереженого болю як доказу живого зв'язку.

Голос батька функціонує як опора і «якір» ідентичності героїні: він повертає їй здатність говорити, відливає сенс її щоденної драми і водночас визначає межу між життям і внутрішньою порожнечою. Формула «Без голосу нащо їй жити?» робить очевидним, що для Дарусі пам'ять не є минулим – це простір «справжнього життя», у якому вона щоразу віднаходить себе. Саме тому на цвинтарі «розв'язуються уста»: місце смерті стає місцем мови, а мовлення – формою контакту з тим, кого втрачено.

Наративно-психологічний ефект сцени полягає в поєднанні граничної інтимності (внутрішній монолог, тілесні відчуття, страх «не почути голосу» наступного разу) з узагальненням досвіду втрати: авторка показує, як природне прагнення «полегшити» тугу може перетворитися на забуття, тоді як прийнятий і збережений біль утримує етичний зв'язок із померлим. Таке трактування ритуалу і пам'яті поглиблює трагічний тон «драми щоденної» і виводить приватну історію Дарусі в ширшу площину розмислу про те, як спільнота та окрема людина працюють із травмою і мовчанням.

Фрагментація пам'яті в «Солодкій Дарусі» проявляється як уривчасте, «острівкове» згадування, прив'язане до місця, предмета чи звуку: на цвинтарі все стає ясным, але щойно вона повертається додому, «все розліталось, ніби висохла соснова шишечка» – і знову накочує «великий чорний сум» [34, с. 31–32]. Це вибухове й нетривке відновлення пам'яті супроводжується нав'язливими образами-«вузлами» (сон про батька, що «стоїть на дверях... і просить молока» [34, с. 31–32]), які прориваються попри її волю та підтримують почуття провини.

До фрагментарності долучається й вибіркова чутливість до тригерів: достатньо слова про «конфети», і біль «цюк та цюк» повертається – тіло відгукується на пам'ять швидше за свідомість. Так само короткі сплески полегшення (вода, тиша, «легшає») змінюються новим колом думок – «вона

не вміє не думати» – і головний біль повертається; ритм пам'яті працює ривками, без тривкої лінійності.

Дисоціація подається через точні тілесні відчуття та змінену схему «я–тіло». Ключова сцена біля батькової могили описана як вихід із себе: «Дарусі здається, що бідна душа на якийсь час залишила її і полетіла на татовий голос. Лишилося одне тіло... чуже, незнане холодне тіло» [34, с. 29–30]. Голос батька «пливе звідусюди, як призахідне сонце», ніби опановує простір і саму героїню, – межа між внутрішнім і зовнішнім стирається [34, с. 29–30]. У такі моменти мова тимчасово «вертає», але поза «зоною» безпеки досвід знову розпадається: «вертала домів – і все розліталось...», а вночі з'являється один і той самий нав'язливий сон-образ [34, с. 31–32].

Ці зміни станів доповнюються простими самоописами: «Вона не хоче згадувати... бо така вже зболена», – спроба відійти від пам'яті тілесна й мимовільна [34, с. 19].

Нарешті, дрібні деталі побуту фіксують «розщеплення» досвіду: сльоза й сміх поруч, рука на «самотній червоній айстрі», де зосереджений плач, і водночас – гостра пильність до кожного звуку чи слова, що може «відмикати» біль [34, с. 3].

У підсумку, текст моделює травматичну пам'ять як чергування коротких, інтенсивних спалахів згадки з провалами та мовчазними «дірками», а дисоціацію – як тимчасовий відрив свідомості від тіла і реальності, коли «душа летить на голос», а тіло переживається як чуже.

Отже, можемо зробити висновок, що внутрішній світ Дарусі побудований на постійному напруженні між болючою пам'яттю і сильним, майже впертим потягом до життя. У центрі – почуття провини за дитячу «правду», що зруйнувала сім'ю: воно легко пробуджується будь-яким натяком і тримає героїню в стані сорому та самозвинувачення. Цей психічний тягар переходить у тіло: напади нестерпного головного болю, заціпеніння, виснаженість. Час для Дарусі «ламається»: спогади виринають уривками, повертаючи її в травматичну сцену; інколи настає ніби відрив від

себе – короткий вихід із реальності, після якого доводиться знов «збиратися» до купи.

Поруч із болем у ній живе тонка чутливість до доброти, краси й близькості. Вона тримається за прості, «земні» опори – дотик, голос, запах, колір – і вміє помічати дрібні радощі (квіти, чистий хліб, тиша). Її емоції рухаються хвилями: від важкої туги й самоти – до коротких спалахів тепла, довіри, ніжності. У таких митях повертаються гідність і внутрішня прямота: Даруся не мстива, не зла, вона морально чиста й співчутлива, хоч і травмована. Тож її «внутрішній пейзаж» – це поєднання провини й надії, болю й здатності любити: світ, де минуле без упину нагадує про себе, але де людина все одно шукає голос, сенс і маленькі способи залишатися живою.

У «драмі попередній» («Іван Цвичок») оповідь стає відвертішою, ніж у «драмі щоденній»: крім внутрішнього світу Дарусі, у фокус входить соціальне тло села та доля ще одного знедоленого – Івана Цвичка. Це прибулець без роду-племені для Черемошного – «коли й де Іванові пуп рубали, де хрестили, хто його мама-тато, і чи має він бодай би який дім-двір, чи кіл біля двору» – який пристав жити до Солодкої Дарусі. Їхнє «тихе» співжиття викликає роздратування й заздрість у громади та влади: «Голову до голови притулили та й німують обоє», «сидять собі отак – і світ їх не обходить...» «Хіба нармальна людина буде отако сидіти посеред білого дня і слухати, як дурний у дримбу грає?» [34, с. 38-39]. Через ці репліки Матіос показує стандартну для «малого соціуму» підозру до інакшості та небажання приймати приватне щастя «не за правилами».

Образ Івана вибудовано навколо ремесла і звуку: він майстер-коваль дримб – гуцульських губних інструментів – і мандрівний музикант, що заробляє продажем власних виробів. Його географія – Косів, Вижниця, Яремче, Кути, Сторонець, Верховина – намічає «дорогу ремесла», а музика конденсує емоції краю: «дрижить в його губах дримба, як дівка перед гріхом, і видобуває із себе то смішні, то жалісливі мелодії» [34, с. 46]. Дримба тут – не лише етнічна деталь, а терапевтичний жест: поруч із Іваном у Дарусі

стихають напади болю голови. Так Матіос переводить тему травми в площину тілесної реакції на звук, показуючи, як присутність Іншого і ритм музики тимчасово «перепрошивають» травматичну пам'ять.

Поруч із музикою працює і слово: маломовний зазвичай Цвичок біля сироти розкривається, «у нього прокинувся дар співрозмовника», а для Дарусі його голос стає підтримкою: «А вона під його голос гейби оживає: і ходить пряміше, і в кутику губів складочка, як від потайної усмішки, а найголовніше—голова її перестає боліти» [34, с. 57]. Отже, взаємність у цій парі проявляється на рівні найпростіших «терапій» – слухати, говорити, бути поруч. І саме це «непомітне» щастя найбільше дратує оточення, оголюючи соціальний вимір драми: право на тиху близькість і полегшення болю стикається з осудом громади, яка не терпить відхилень від звичних ролей.

Іван Цвичок звертається до Дарусі з етичним застереженням і проханням берегти себе, формулюючи власну «стратегію турботи» про вразливу кохану: «Боже-Боже.... а як прийде тобі хіть? А я від тебе піду? Я не можу жити вічно, можу вмерти а хоч би й завтра, що ти будеш робити? Ні, лишайся дівкою до смерти... це не є встидно... А ти здорова. Не слухай нікого. Ти здоровіша від усього села цього дурного. Але я не хочу мати за тебе гріх, бо ти кругла сирота і судьба твоя нещаслива. Ти судьбою покарана... а як від чоловіка прийде охота на тебе, то можуть пустити по руках... ні, ліпше тобі не знати чоловіка...» [34, с. 66]. Його позиція поєднує любов, опіку і страх за неї: Іван розуміє соціальну жорстокість села, де «інакшість» карають пліткою і насмішкою, тому радить шлях найменшої небезпеки. Це не холодність і не відмова від близькості – радше спосіб убезпечити Дарусю від нової травми і від можливого насильства з боку інших.

Кохання Івана до Дарусі складається з кількох шарів: повага, ніжність, самопожертва. У ставленні до неї він виявляє шляхетність і самоконтроль: «нефортунний» у очах інших, він добровільно приймає тягар почуття і відповідальності, показуючи внутрішню зрілість. Для нього взаємність Дарусі – справжнє свято, яке надає сенсу важкому життю: «Задля цього

нічного стогону він був би колінкував із край світу до Дарусиноного – а тепер і його – дому» [34, с. 67]. Дім Дарусі стає для Івана місцем обов'язку й радості, простором чистоти, де «звук» (дримба) і «слово» лікують.

Іван намагається допомогти й практично – везе Дарусю до районної лікарні, сподіваючись, що медики полегшать її стан. Однак система виявляється байдужою і непрофесійною: замість підтримки – приниження і формалізм. Цей епізод підкреслює, що їхнє крихке «двохове» щастя стоїть без захисту перед інституціями. Захищаючи Дарусю, Іван отримує 15 днів адмінарешту; повертається до неї в подарованому сержантом армійському одязі – «зеленій сорочці і темно-зелених штанах-галіфе». Саме тут запускається травматичний тригер: військове вбрання несвідомо викликає у Дарусі асоціацію з «каральною формою» і давньою провинною (зрада батька перед «владою»), спричиняючи тяжкий напад головного болю. Так Матіос показує механізм післятравматичної пам'яті: дрібна деталь (колір і фасон одягу) відмикає «замок» болю, руйнуючи коротку рівновагу, яку створили музика, голос і присутність Івана.

«Образ Цвичка, що його «солодка Даруся» любить, але жити з ним не може, бо душа його обліплена землею, а її душа – в небесах – одне з найкращих мистецьких відкриттів знаменитої письменниці» [37, с. 6]. Погоджуючись із цією тезою Дмитра Павличка про виняткову художню вагу постаті Івана Цвичка, уточнимо інтерпретацію метафори «обліплена землею». У прочитанні, яке пропонує цей аналіз, Цвичок не «приземлений» у зниженому сенсі, а радше вкорінений у реальність як носій народної правди та совісті: його досвід – це концентрат історичних травм спільноти, що «пройшлися» по окремій людині. Радянська система зламала його життєву траєкторію адміністративним насильством і позбавленням дому – коротка репліка в сільраді фактично є мікро-сповіддю про репресивний механізм: «А що своєї хати не маю, то нащо ви такі розумні і ваша влада така розумна забрали мамину хату, коли вона померла від побоїв на МГБ, а мене по людях пустили» [34, с. 71]. Тут «земля» – не лише побут/матеріальність, а поле

наслідків державного терору, у якому Цвичок навчився виживати без зради себе.

Розрив із Дарусею зумовлений не вичерпанням почуття, а порушенням тонкої етичної рівноваги їхнього союзу. Повернення Івана у військовому строї активує у героїні травматичну пам'ять і руйнує її базову довіру – довіру, що була підвалиною їхньої «домашньої терапії» (голос, музика, присутність). Тому «вирядження» Івана – не моральний осуд коханого, а захисна реакція людини, для якої будь-яка форма «каральної» символіки (мундир, кольори, фасон) несвідомо дорівнює загрозі. Отже, образ Івана Цвичка – творче досягнення Марії Матіос саме тим, що поєднує приватну гідність, здатність любити і репрезентативність «маленької людини» в історії; його «земність» – це не приземленість, а етичне вкорінення в реальний досвід поневоленої спільноти, на тлі якого трагедія їхнього кохання набуває загальносимволічного виміру.

На основі проведеного аналізу бачимо, що індивідуальна травма Дарусі постає як довготривала психічна рана, спричинена поєднанням дитячого шоку, провини й соціальної стигми. Базовий механізм – мовчання як захист: німота не лише симптом, а й спосіб самозбереження, що блокує повторне переживання травматичної сцени (дитяча «змова» з енкаведистом за льодяника і подальша руїна сім'ї). Мовчанням героїня «заморожує» пам'ять, мінімізує контакти зі світом і зменшує ризик нових посягань на її вразливі межі.

Другий механізм – соматизація та тригерні реакції. Психічний біль виводиться у тіло як нестерпні напади головного болю; симптоми спалахують від сенсорних тригерів, що асоціюються з «каральним» досвідом (військова форма зеленого кольору). Така тілесна відповідь – форма несвідома й некерована, коли організм «пам'ятає» те, що свідомість не може проговорити.

Третій механізм – ритуалізація й автостабілізація. Звернення до води, землі, трав (саморегуляція через відчуття тіла), а також ритуальні відвідини

батькової могили створюють «острівці контролю». На цвинтарі Даруся тимчасово віднаходить голос і внутрішню опору: голос батька стає емоційним «якорем», що знімає напруження й повертає відчуття гідності. Аналогічну функцію виконує звукова «терапія» – гра Івана на дрімбі й сам його голос, під які «голова перестає боліти».

Четвертий механізм – вина, сором і самообмеження. Героїня інтерналізує провину за наслідки дитячої правдомовності; сором трансформується у відмову від повноти життя (уникання інтимності, «згортання» соціальних контактів). Це породжує вивчену безпорадність: переконання, що будь-яка дія небезпечна, а бездіяльність – менше зло.

П'ятий механізм – фрагментація пам'яті й дисоціація. Пам'ять організована уривками, натяками, повторами; іноді виникає відчуття «виходу душі» – короткочасного відсторонення від тіла як способу витримати афект. Так текстово моделюється стан, коли психіка розщеплює досвід на «витримувані» частини.

Шостий механізм – соціальне замовчування. Стигматизація з боку громади («солодка» як евфемізм «нерозумної») закріплює мовчання як норму співіснування: суспільство не пропонує мови для болю, тож героїня втрачає «адресата» для висловлювання. Замовчування стає спільним договором, який продовжує травму поза межами первинної події.

Разом ці механізми формують замкнений цикл травми: тригер → тілесний напад → ізоляція → ритуал/заспокоєння → коротке полегшення → повернення провини і сорому. Розірвати його героїні допомагають лише поодинокі моменти підтримки (ритуал пам'яті, голос близької людини, музика), але за відсутності безпечного соціального середовища і «мови прийняття» будь-яка випадкова асоціація з минулим знову запускає коло. Таким чином, індивідуальна травма Дарусі – це не тільки історія внутрішнього болю, а й діагноз спільноти, яка не навчилася чути й легітимувати чужий біль.

3.2. Колективна травма: репресії, війна та насильство у світобаченні персонажів

Колективна травма – це не сума індивідуальних переживань, а спільний досвід руйнівної події (війни, геноциду, масових репресій, катастрофи), який змінює «образ себе» спільноти, її базові уявлення про безпеку, справедливість і майбутнє. Вона живе в пам'яті групи, у звичаях, мові, символах і ритуалах, формуючи те, що називають культурною/соціальною пам'яттю. На відміну від індивідуальної, колективна травма передається між поколіннями – через сімейні оповіді, шкільні тексти, публічні церемонії, місця пам'яті, а також через «мовчання» і заборони говорити [62, с. 84].

Як показують дослідники, механізми дії колективної травми охоплюють: 1) наративізацію – спільнота виробляє «велику історію» про те, що сталося, хто жертви і хто винні; 2) символізацію – події закріплюються у знаках і ритуалах (пам'ятники, дати пам'яті, хвилини мовчання); 3) інституціоналізацію – пам'ять входить у навчальні програми, медіа, політичні промови; 4) міжпоколінну трансмісію – діти й онуки «усвоюють» травму як частину своєї ідентичності (часто у формі непрямих афектів: тривожність, недовіра, звичка до «обережності»). Водночас у травмованій спільноті довго зберігаються типові поведінкові стратегії: уникання теми, «приватизація» болю, дефіцит довіри, поляризація «ми-вони», підвищена чутливість до загроз, потреба у визнанні та справедливості [54, с. 671].

Колективна травма має емоційний (горе, страх, гнів), когнітивний (інтерпретаційні схеми «небезпека всюди», «нас зрадять») і практичний виміри (нові правила співіснування, самоцензура, самоорганізація для безпеки). У культурі це проявляється як особлива «естетика свідчення»: документальні наративи, поліфонія голосів, монтаж фрагментів, мотиви мовчання/недомовленості, увага до побутової деталі як носія пам'яті. Шлях подолання колективної травми зазвичай пов'язаний із публічним визнанням злочину, правдою й відповідальністю, роботою з місцями пам'яті, підтримкою ініціатив «знизу» (архіви усної історії, локальні музеї), а також із

просторами безпечного проговорювання – у школі, літературі, театрі, медіа [54, с. 672].

Коллективну травму у творі «Солодка Даруся» найбільш повно розкрито у «драмі найголовнішій» («Михайлове чудо»), де оповідь повертає читача від теперішнього до минулого й розгортається на широкому тлі багатонаціональної Буковини (українці, румуни, євреї, німці, поляки). Саме тут поступово відкриваються історії батьків Дарусі – Михайла та Матронки, змінні «хазяї» Черемошного, військові та соціальні потрясіння, а головне – джерело хвороби й німування сироти. Авторка вибудовує трагічний хронотоп: наповнює його щасливими миттями та катастрофами, підвищує емоційну напругу й водночас вводить християнсько-містичні мотиви. Назва «Михайлове чудо» працює багатопланово: окрім відсилання до Матронки (як «Михайлової»), вона проектує ідею відплати/випробування на Михайла з дружиною; прокльони, спрямовані на Дарусю, реалізуються – дівчина німіє; етична опозиція добра і зла стає інструментом осмислення реальності; окремі сегменти мають виразну моралістичну тональність як соціально й релігійно вагому дію.

У цих главах Матіос уважно входить у «зламани» ситуації – особисті та колективні: показує, як війна, репресії, сором і провина калічать людей і спільноти; як слово, прокляття, знак влади чи форма одягу запускають посттравматичні реакції. Письменниця свідомо заглиблюється в психологічні й філософські колізії, розкриваючи механізми виникнення травми та її довгий резонанс у пам'яті. Відстоюючи у тексті сферу «незмінних» цінностей (гідність, відповідальність, любов, вірність), вона водночас демонструє руйнування людини і світу під тиском історії – і тим самим активує в читача трагічне усвідомлення особистої долі: випробування неминучі, але саме через них окреслюється моральний вибір і міра людяності героїв.

У «драмі найголовнішій» Марія Матіос добирає такі образні та ритмічні засоби, щоб якнайточніше відтворити побут і світовідчуття гуцулів

1930–1950-х років. У фокусі – молоде подружжя з Черемошного, Михайло та Матронка Ілашуки, батьки Дарусі; їхня історія подається через знаки й деталі, що працюють як передвістя. Уже весілля маркує майбутню драму: обрив струни у весільного скрипаля задає «фальшиву ноту» долі, а просторовий малюнок танцю вибудовано навколо кола – мотиву, який у тексті означає замкненість життєвого кола, повернення травми й невідворотність повторів. Авторка подає сцену в динамічних кадрах: «Пяний від радості, Михайло легким рухом висадив на долоню дрібненьку – ростом йому хіба що до пупа – молоду з незвичним для їхнього села іменем Матронка, підняв над кучерявою головою – і крутив її над собою, як дзигу...» [34, с. 82]; ведучий весілля підсилює цей ефект закличними формулами: «– Гости! Дороги мої набутливі гости, дивіться на Михайлове чудо, любуйтеся Михайловим чудом, набувайтеся коло Михайлового чуда! На Михайлове чудо дивіться! – на одній руці крутив її над головами гостей, немовби веселу різнокольорову квітку» [34, с. 82]. Коло руху перетворюється на символічну петлю: «А Матронка, зі страху чи з радості заплющивши очі, обхопила шию свого молодого обома тонкими руками, немов дитина тата, і в несамовитому темпі «гуцулки» обвивалися її кольорові стрічки круг Михайла, як зашморг, – аж страшно було, щоб не задушила» [34, с. 83].

Таке компонування сцени виконує подвійну функцію. З одного боку, воно документує живу стихію гуцульського весілля – музика, вигуки, рух, барви; з іншого – закладає трагічний «код»: радісний оберт стає метафорою долі, що «закручується» до межі, коли святкові стрічки вже уподібнюються «зашморгу». Відтак «Михайлове чудо» працює і як назва-пророцтво, і як оптична рамка, через яку читач читає подальші події родини Ілашуків: у цьому світі краса й екстаз легко переходять у небезпеку, а щастя – у випробування.

У «драмі найголовнішій» подружжя Ілашуків проходить крізь низку випробувань, що формують трагічний контур їхньої історії. Марія Матіос послідовно показує нагромадження лих: викрадення Матронки радянськими

прикордонниками в червні 1940 року; її катування і збезчещення офіцером під час допиту; хворобливі наслідки пережитого – безперервні сльози, які «ніяк не могли зупинитися, так ніби хотіли доплисти сметаним лицем до самого моря»; ревності Михайла і його жорстокість до дружини; соціальні потрясіння, що психологічно ламають людей; моральна деградація частини односельців; шок 1950 року від вигляду «голих юних мерців біля сільради з простреленими скронями – засохлими ружами»; нічні візити по харчі; допити Михайла і Дарусі; дитяче «несвоєчасне» свідчення, яке виказує батькову допомогу повстанцям і стає тригером майбутньої травми. Паралельно наростає психологічне ушкодження Матронки: епізод її відштовхування доньки («Краще би була струїла в утробі таку нечисть чи родила німою...») знаменує кризу материнської ідентичності, що завершується самогубством; у фрейдівському ключі така поведінка постає як крайній спосіб уникнути нестерпного страждання. Ланцюг подій доповнюють злочинство Михайла (як моральний спад), каліцтво Дарусі та смерть батька – вершинні точки руйнації сімейної системи.

Важливо, що трагедія Ілашуків зчитується не як «виняток», а як симптом ширшого зламу світу Черемошного, де «колотилося як під циганською спідницею». Уже перший рік радянської влади приніс таємні депортації десяти родин; власника млина, єврея Гершка, замінено «найбільшим сільським ледарем і базікою – Лесем Онуфрійчуком» («Коло млина, щоправда, молоти язиком не треба, але владі видно видніше»); конфісковано Капетуперову корчму й Гершкову олійницю; розорено священника та крамницю Юзя Розенфельда. У час війни спільнота живе в режимі безсилля й розгуби, що влучно формулює сільський філософ Танасій Максим'юк: «ці часи – не для життя, не для веселості, хіба лиш для думання та смерті». Ритм повсякдення розбиває «швидка зміна влад» (румунська – радянська – німецька – румунська – німецько-мад'ярська – радянська), а «історія, яка ніколи не припиняє їхати колесами по людях», руйнує підвалини етнічного існування і змінює духовну структуру людини. У такому

хронотопі приватне й історичне взаємно віддзеркалюються: те, що стається з однією родиною, є модельним проявом колективної травми, у якій насильство влади, моральні компроміси і депривації побуту поступово перетворюють довкілля на простір постійного психічного надлому.

Колективна травма в романі проявляється як тривале «поле сили», що формує поведінку та світобачення мешканців Черемошного упродовж кількох десятиліть. Репресії, війна, депортації, зміни режимів і постійна загроза покарання стають спільним досвідом, який перетворює страх на базову емоцію спільноти. У відповідь виробляються типові стратегії виживання: замовчування (не називати речі вголос), «мікрокомпроміси» з владою (аби «вберегти двір і родину»), колективний контроль поведінки («що люди скажуть»), перенесення провини на «зручного винного» (стигматизація вразливих – як-от Дарусі). Так формується моральний ландшафт, у якому індивідуальна правда часто підмінюється соціально безпечною версією подій.

Репресивні практики влади безпосередньо вкарбовуються у пам'ять села: таємні вивезення сімей, допити, «нічні гості» по харчі, заміна вправних господарів «своїми» ледарями, знеособлення ринку й праці. Війна та швидка зміна влад (румунська – радянська – німецька – румунська – німецько-мадярська – радянська) розмивають уявлення про стабільні правила, а історія «їде колесами по людях», залишаючи травматичні «ямки» в колективній пам'яті. На тлі цього колективного досвіду приватні трагедії – катування і збезчещення Матронки, «дитяча правда», що запускає каральний механізм проти родини, поява «юних мерців» із простреленими скронями – стають «вузлами пам'яті», які спільнота пам'ятає, але не має мови, щоб артикулювати.

Внаслідок тривалого насильства змінюється етика взаємин усередині громади. Плітка і міжособні розрахунки підмінюють солідарність; чужий біль сприймається як загроза спокою, а не як привід до співчуття. Саме так виникає «колективне замовчування»: громада вчиться не бачити очевидного,

аби не вступати в конфлікт із владою або з власною совістю. Стигма «солодкої» закріплює цю сліпоту – громада ніби домовляється називати травму «дивністю» чи «хворобою», щоб не визнавати причин її появи. Це породжує феномен колективної співучасті: ніхто «не винен» персонально, але всі підтримують порядок, у якому жертви залишаються без голосу.

У такому контексті символи, прості жести й предмети набувають суспільного виміру. Дримба, що тимчасово знімає Дарусин біль, стає знаком можливого «зцілення разом», тоді як військова форма (кольори, фасон) – тригером спільного страху; могила батька – не лише місце приватної пам'яті, а й простір альтернативної етики, де зберігається те, чого не можна сказати публічно. Навіть мовна фактура (діалоги, говірки, колективні «репліки села») працює як індикатор колективної психіки: поліфонія голосів утворює хор, що одночасно розповідає і приховує.

Отже, колективна травма визначає не тільки тематичний горизонт роману, а й оптику персонажів: вони бачать світ крізь призму небезпеки, стигми і моральної неоднозначності. На цьому тлі індивідуальні спроби зберегти гідність (піклування, музика, пам'ять) мають подвійний статус – як крихкі акти опору і як спроби відновити втрачений соціальний зв'язок. Саме так роман показує, як історичне насильство трансформує спільнотну етику і як приватні долі стають «носіями» колективного болю.

3.3. Художні засоби репрезентації травми

Як ми вже з'ясували у попередньому підрозділі, травма у «Солодкій Дарусі» передається насамперед через побудову оповіді. Роман має три частини – «Даруся» (теперішнє), «Іван Звичок» (попереднє) і «Михайлове чудо» (витоки). Вони подані не за хронологією. Спочатку читач бачить наслідки, а вже потім дізнається про причини. Так створюється «дзеркальна» логіка: ключі до теперішнього відкриваються в минулому.

Текст обрамлено побутовими розмовами сусідок і репліками мешканців Черемошного. Це багатоголосся створює «хоровий» ефект: село

ніби коментує події збоку, але ніколи не бере на себе відповідальності за сказане. Голос громади рухається в руслі пліток, обмовок, побіжних оцінок – так спільнота одночасно приховує травматичне (перекодує його в чутку, евфемізм, призвісько) і все ж проговорює його «між рядками». Саме так працює соціальний тиск і колективне мовчання: воно не забороняє слова напряду, але змушує говорити обхідно, знижує тональність трагедії до «буденної» новини. У романі це оформлено як рамка – перші й останні діалоги сусідок про квіти непомітно перетікають у розмову про долю Дарусі, задаючи спосіб сприйняття: про чуже горе говорять легко, ніби про сад.

Механізм «хору» показано і в сценах, де село дає прізвиська, «перехрещує» людей, підміняє їхні історії короткою формулою. Батькова настанова Дарусі ніби пояснює цю логіку співжиття: «Даруся дуже добре дотепер пам'ятає, як тато згодом пояснював їй, що не кожна людина є такою, як про неї кажуть позаочі. – Люди часом люблять посмішкуватися з іншого, то й призивішкуються. А воно не завжди від злоби буває. І не завжди правда. – А це встидно, коли тобі призивішкуються? – тоді хотіла знати усе, ніби хто нашептав, чи попередив про власне майбутнє. – Не встидно, дитино, якщо ти не злодій і не брехун...» [34, с. 9].

Подача часто йде від внутрішнього погляду героїні: її думки, відчуття, зупинки уваги: «А груша геть розсохлася. Уже й листу на ній стільки, скільки на лисій Пітриковій голові волосся. Даруся лізе у грушу і починає перев'язувати позліткою її сумне гілля. Чому дерево має сумувати, коли пригріває осіннє сонечко, коли Дарусю не шугає біль у мозок? Даруся в неділю завжди зодягає мамину вишиту сорочку. А що, грушка не може сьогодні мати сорочечку, вишиту Дарусиними руками?» [34, с. 7].

Завдяки цьому читач наближається до переживання болю. Ця «камера зсередини» показує, як працює свідомість Дарусі: спершу погляд чіпляється за сухе гілля, потім з'являється співчуття до дерева, далі – дія (перев'язати «сорочечку»), і вже потому – пам'ять про мамину сорочку. Так предметний жест тихо з'єднує теперішнє з минулим. Персоніфікація («сумне гілля») і

зменшувальні форми («сорочечка») роблять сцену теплою, домашньою; це мова турботи, яку Даруся переносить на світ довкола, щоб утримати в ньому бодай малий «острівець радості». Осіннє сонце й блиск позлітки додають світла – короткої паузи без болю, коли можливі піклування і гра. Важливо і те, як побудована фраза: короткі речення, прості порівняння, запитання до себе. Так передано рваний, але щирий ритм думок Дарусі. Читач ніби чує її внутрішній голос і бачить, як дрібні побутові дії стають способом зняти напругу. Груша тут – не просто дерево, а «адресат» ніжності, що заміщує втрату близьких. У такий спосіб текст передає не лише факт болю, а й механізм його тимчасового вгамування: увага до дрібниць, рукоділля, упорядкування простору. Саме ці «маленькі» кроки повертають Дарусі відчуття гідності й контролю, а читачеві – доступ до глибинного внутрішнього життя героїні.

Пам'ять подана фрагментами: є прогалини, натяки, повторювані образи. Окремі слова й речі (наприклад, «цукерка», зелений мундир) діють як тригери і запускають повернення травматичного досвіду: «Слова можуть робити шкоду. Вона не знає, звідки це пам'ятає, але це правда. Ще трохи – і Даруся згадає, хто їй казав, що будь-яка бесіда може робити шкоду» [34, с. 7]. Така організація матеріалу точно відтворює розщеплений, нестабільний характер пам'яті травми.

Фрагментацію видно в тому, як оповідь «стрибає» між теперішнім і минулим: спокійна дія (хатні клопоти, дорога селом) раптово переривається спалахом згадки, після чого знову настає ніби пустота у свідомості Дарусі. У свідомості героїні працюють короткі «кадри»: запах, колір, інтонація – і вже вмикається болючий спогад; далі – автоматичне гальмування пам'яті, щоб не «розсипатися». Повтори закріплюють цей механізм: одні й ті самі предмети й слова повертаються, наче нав'язливі мотиви, що тримають біль у постійній готовності. Через такі зрушення – уривчастість, раптові «вмикання» і «вимикання» пам'яті – текст передає внутрішню нестабільність і розщеплення пережитого: пам'ять то проривається назовні без контролю, то

ховається за натяками, лишаючи читачеві «шви», з яких і складається травматична історія.

Символіка у романі «Солодка Даруся» виконує не декоративну, а смислотворчу функцію: саме через предметні, квіткові, тілесні й звукові образи Марія Матіос передає те, що герої не можуть або не наважуються сказати прямо. Одним із головних символів виступає трояка ружа. У романі вона з'являється і як реальна квітка, і як тема розмови сусідок, і як перша назва твору. Її тричастинна будова («то чорне тобі покажеться, то жовте, а там... червоним» [34, с. 1]) відбиває мінливість людського буття: у житті є темні періоди, є буденні, «жовті», і є моменти найвищої напруги – любові, гніву, крові. Таким чином ружа кодує головну думку роману: людська доля не рівна лінія, а зміна станів, де краса завжди межує з болем. Крім того, ружа апелює до української фольклорної традиції, у якій вона пов'язана з жіночістю, коханням, честю й одночасно – зі смертю, тобто вже в культурній пам'яті цей образ є амбівалентним, і авторка свідомо цим користується.

Дуже важливим є символ «солодкого» – льодяник-півник і саме слово «цукерка». Зовні це дрібниця, дитяча радість, але в наративі саме «солодке» стає платою за зраду, учинену малою дівчинкою несвідомо. Тому будь-яке згадування про цукерки викликає у Дарусі фізичний біль і стає пусковим механізмом травми: «Увечері Славко бушував на подвір'ї і рикав, як бугай, через паркан до Дарусі, шкірячи зогнілі зуби: – Дурна!!! Дурна, а цюці не хочеш? На тобі цюцю! На цюцю! – і кинув жменю барбарисок під самі хатні двері. Був би ліпше не нагадував про цюцю. У селі ніхто розумний не нагадує і не дає Дарусі конфет: знає, що від солодкого болить її голова і блює вона дуже» [34, с. 3]. Тут працює механізм «позитивний знак – негативний досвід»: те, що мало приносити дитячу втіху, обертається джерелом довічного сорому. Через це у тексті «солодке» перестає бути лише смаковою характеристикою і перетворюється на символ провини, купленої невинності та маніпуляції дитиною системою насильства.

Окремий символічний пласт формує одяг, насамперед зелений військовий мундир. Для читача це може бути просто деталь, але для героїні – це знак радянської каральної присутності, той візуальний образ, з яким пов'язана її первинна травма. Тому, коли Іван повертається у подарованому йому військовому вбранні, це не просто неприємний збіг, а фактичне повторення травматичної ситуації, яке відразу спричинює напад болю. Отже, мундир у романі – символ влади, що вторгається в приватне, і нагадування про час, коли слово дитини стало вироком для її родини.

Символічного виміру набувають також природні елементи – вода, земля, трави. Даруся ними «рятується», тобто природне виступає як стихія лікування, на відміну від офіційної медицини чи репресивної держави. Земля і вода тут – не просто тло Карпат, а мати-опора, яка не зраджує. Саме до землі й води героїня звертається під час нападів, отже маємо ще один стійкий символ: природа як останній безпечний простір: «Даруся сидить на теплій, іще майже літній землі, гладить веселі голівки айстр, куйовдить долонею запашні кучері, говорить до них, розказує, що хоче, сміється – і що ж тут такого дурного? Чому вона дурна, коли вона все розуміє, знає, що і як називається, який сьогодні день, скільки яблунь вродило в Маріїнім саду, скільки від Різдва до Різдва людей у селі родилося, а скільки вмерло?! В сільраді за таким розумом у книжку дивляться, а Даруся все у своїй голові тримає. З курми вона говорить краще, ніж із людьми. Деревя її розуміють, пси не займають, а люди – ні» [34, с. 2].

Природа «лікує» тому, що дає Дарусі те, чого не дають люди й інституції: безумовну прийнятність, тишу й ритм, у який можна «вписати» свій біль. Вода, земля й трави заспокоюють через дотик, запах, тепло – тобто через прості тілесні відчуття, що повертають героїню «в себе» й знімають тривогу. На відміну від чиновницької байдужості чи холодної лікарняної формальності, луг, сад, ріка не вимагають пояснень, не засуджують і не «проштовхують» біль в слова, коли слів немає. Карпатський ландшафт також має впізнаваний річний цикл – зміна пір року, цвітіння й в'янення – і цей

природний порядок створює відчуття опори: щось у світі все ж триває, не руйнується, не зраджує. Саме тому земля й вода тут не тло, а «мати-опора»: їхня сталість і простота дають Дарусі коротке полегшення, можливість дихати рівніше, збирати думки, тримати пам'ять без її руйнівного натиску.

Звук, музика у «Солодкій Дарусі» – це не тло, а ліки. Найперше – дримба Івана Цвичка: регулярний, простий, «дихаючий» звук знімає напругу й розмикає коло болю. Тому епізод із дриomboю подано як наочне полегшення симптомів: «...Серце серцем, але коли Іванова дримба здобувалася на голос, Дарусю ніколи не боліла голова. Вона тоді обходила кругом городу, чи слухала просту жалісливу мелодію, схиливши голову собі до колін, чи сиділа з Марією під стіною на лавці – і залізні обручі спадали з неї, як листя з дерева, і робилося їй якось легко-легко – аж не хотілося зранку розплющувати очей, а отак би лежати – на постелі чи на осонні – і радіти, що біль зникнув, мов і не було його ніколи» [34, с. 23]. Тут звук працює «на дотик»: не пояснює і не вмовляє, а буквально відчіпляє «залізні обручі» болю. Матіос показує простий механізм: поки звучить музика – тіло відпускає.

Дримба для Івана – не лише ремесло, а спосіб говорити там, де слова не діють. Недарма авторка підкреслює чуттєвість самого звуку: «дрижить в його губах дримба, як дівка перед гріхом, і видобуває із себе то смішні, то жалісливі мелодії» [34, с. 46]. Це «жалісливе» тремтіння і є потрібною інтонацією для травмованої свідомості: воно м'яке, не наказове, і тому досягає Дарусі там, де «жорсткі» знаки влади (мундир, накази, слова-«тригери») лише ранять. Не випадково й голос Івана має такий самий заспокійливий ефект: «А вона під його голос гейби оживає: і ходить пряміше, і в кутику губів складочка, як від потайної усмішки, а найголовніше – голова її перестає боліти» [34, с. 57]. Отже, музика і голос – це «мова близькості», яка повертає Дарусі відчуття власного тіла і короткі відрізки безболісного часу.

Цей звуковий вимір протиставлено «мові влади». Візуальні та словесні знаки примусу (форма, наказове слово «цукерка») запускають страждання,

тоді як звук і голос його «глушать». У цьому – чітка опозиція, яку вибудовує Матіос: мова наказу травмує, мова турботи лікує. Звук не вимагає відповіді, не тисне на пам'ять, а створює навколо героїні «акустичну нішу» безпеки. Саме тому дрімба і тихе, рівне мовлення близької людини стають у романі головними анти-тригерами: вони не стирають минулого, але на якийсь час роблять його безпечним для переживання.

Цвинтар і батькова могила теж мають символічний зміст. Для більшості це місце смерті, для Дарусі – місце живого діалогу й відновлення цілісності. Тому вона не запалює свічки: в її уявленні «вогонь свічки виганяє дух», тобто стирає зв'язок із померлим. Відтак могила стає символом пам'яті, яку не можна «очистити», інакше зникне й голос батька. Це дуже точна художня реалізація травматичної пам'яті: людина не хоче полегшення, бо з полегшенням зникне те єдине, що її тримає: «Даруся повільно прикладає вухо до землі – але за якусь мить раптово схоплюється. Метушливо шукає довкола, потім б'є себе долонею в чоло, скидає із плечей потерту половинку ліжника і накриває нею нижній краєчок могилки, ніби вкриває мерзлі татові ноги. Хіба йому, такому перемерзлому, такому перетрудженому на своєму віку, зігрітися лише травною чи землею? Коли Даруся заходить по пояс у воду чи стає у викопану по крижі яму – вона не шукає тепла, вона шукає рятунку на свою голову. Заходить у воду чи в землю ненадовго – лиш доти, поки вогонь не покидає тім'я» [34, с. 14].

Як бачимо, могила для Дарусі – це «жива кімната пам'яті»: тут вона відчуває близькість, турботу, навіть відповідальність за батька (накриває «мерзлі татові ноги» ліжником), а разом із тим – полегшення власного болю. Емоційний спектр широкий: ніжність і сором, тривога, страх втратити голос батька, вдячність за кожну мить «зустрічі». Саме тому будь-який ритуал «полегшення» здається небезпечним: полегшиш – і послабиш зв'язок. Могила тут символізує пам'ять, яку не очищують і не «вирівнюють»: у ній мають лишатися шорсткі краї, бо разом із ними зберігається голос і сенс.

Образ вогню посилює цю логіку. Для Дарусі вогонь – не тепло пам'яті, а сила, що «виганяє дух» і випалює людське з простору жалоби. Тож незапалена свічка – це свідомий вибір не стишувати біль і не розчиняти присутність батька у звичному поховальному жесті. Вогонь у романі стає подвійним символом: з одного боку, це очищення, яке здатне спалити міст до минулого; з іншого – стихія, що нагадує про травму як про жар у тілі («поки вогонь не покидає тім'я»). Земля й вода, навпаки, діють як м'які елементи пам'яті: вони приймають, огортають, повертають рівновагу. Тому цвинтарний простір вибудовує чітку опозицію: вогонь – загроза стирання сліду; земля/вода – спосіб зберегти слід і витримати його. У цій напрузі й народжується головне відчуття сцени: пам'ять болить, але саме вона тримає Дарусю на світі.

Нарешті, символічною постає німота Дарусі. Німота в романі – не медичний діагноз, а знак розірваного зв'язку між внутрішнім «я» і світом. Вона постає як захисна реакція: колись вимовлене «правильне слово» спричинило лихо, отже будь-яке слово може знову поранити. Тому мовчання для Дарусі – спосіб вижити, утримати себе від повторного удару. У цій логіці німота не «брак мови», а свідоме згортання мовлення, коли правда небезпечна, а хибний адресат або форма (влада, мундир, «службове» запитання) перетворюють слово на зброю. Мовчання також маркує соціальну травму: громада не має безпечного простору для чесної розмови, отже тиша стає і особистою бронею, і колективною нормою.

На символічному рівні ця німота легко читається як метафора історичної німоти України: країни, яку довго змушували мовчати – страхом, цензурою, насильством – але яка зберегла серцевинний голос і здатність на сказане «так» у вирішальну мить. Важливо, що роман вибудовує цю метафору не декларацією, а через систему відповідників: «рани» слова (тригери, що запускають біль) – протиставлені «лікувальному» звуку близькості (голос, дримба); порожнеча вислову – компенсується мовою речей і жестів (кошик, хліб, вода, земля); непрохідність прямої мови – замінюється

образами (ружа, коло танцю). Так уся символічна мережа тексту – від ружі до дрімби, від зеленого мундира до забороненого «цукерка» – показує травму як досвід, що не витримує прямого проговорювання, але точно передається через образ, предмет, звук і повторювану дію. Німота тут не кінець мови, а інша її форма: тиха, крихка, але вперта – як пам'ять і як надія.

Образна система роману вибудована на постійному діалозі природи, побуту, тіла і звуку. Карпатський ландшафт – ріка, вітер, трава – працює як «акустичний фон» травми: вода шумить, вітер свистить, трава хилиться, і ці природні звуки підсилюють внутрішній стан героїні. Природа ніби повторює її біль, але водночас дає опору. Саме тому вода й земля стають засобами самозаспокоєння: торкання до них знімає напругу, повертає відчуття контролю. Побутові предмети – кошик, хліб, молочні продукти – позначають втрачений порядок життя. Вони прості, «домашні», і тому контраст із насильством і допитами особливо різкий. Коли ці предмети з'являються в історії родини, читач відчуває, якою була нормальність до руйнування, і як вона стає доказом вини в очах влади.

Тіло в романі – це архів болю. Напади головного болю, заціпеніння, тремтіння фіксують те, що неможливо сказати словами. Симптом стає пам'яттю: те, що витіснене з мови, повертається через фізичний стан. Поруч із тілом діє звук як «мова травми». Дрімба Івана на короткий час заспокоює, голос близької людини втихомирює, натомість заборонене слово «цукерка» миттєво запускає біль. Таким чином звукові сигнали або «перепрошивають» пам'ять і дають полегшення, або навпаки – відчиняють двері до травматичного ядра.

Окремий шар – мова персонажів. Діалектні форми, ритм і інтонації діалогів додають правдивості та соціальної глибини. Це не «фонова колоритність», а спосіб показати, як спільнота думає і говорить про травму – півголосом, натяками, через прислів'я і побутові формули: «Понеділок, газдику, тяжкий день. Хоч узимі, хоч уліті. Так що понеділок відпадає. А травам нічо не буде до самої смерти. – Ну, то приходи, любий Іванку, у

вівторок. – Е-е-е, ні, вівторок – напасний день. У дорогу у вівторок іти не можна. А кошіння – то також дорога. – А в середу? – Середа – пісна днина. А я люблю рибу. У вас риби може не бути. А як є, то не така, як треба. Так що не спішіть у середу косити. Або косіть без мене. – Іване, то прийдеш у четвер? – У четвер точно що ні. У четвер маю голитися. То також велика робота. А там, дивіться, вже п'ятниця. А в п'ятницю кликали в Петраші на весілля молодого збирати до шлюбу. В суботу маю йти до молодиці. А на це також довгі збори. Так що, вибачейте» [34, с. 20]. Інтонаційна рельєфність реплік відтворює психологічну напругу: недомовленість, зриви голосу, різкі оцінки. Завдяки цій поєднаності природи, побуту, тіла, звуку і живої мови роман показує травму не як абстракцію, а як конкретний досвід, що одночасно відчувається шкірою, чутно в повітрі й помітний у найзвичніших речах.

Додатково в романі працює низка прийомів, які підсилюють репрезентацію травми. Порушена часовість: раптові стрибки пам'яті, «петлі» повернень і сповільнення моментів болю передають збої внутрішнього часу травмованої свідомості; пауза і мовчання як композиційні «порожнечі» – там, де слово небезпечне або неможливе, з'являється тиша, що означає травму не гірше за опис. Повтор (лейтмотиви слів, предметів, жестів) моделює нав'язливе повернення пережитого; еліпсис і недомовленість залишають ключові події напівсхованими, дозволяючи читачеві «доробити» жах у власній уяві. Лімінальні простори й пороги (цвинтар, дорога, міст, двері) маркують переходи між «до» і «після» травми; ритуальні сцени (збирання до могили, укладання кошика) виконують функцію самоопори і впорядкування хаосу. Метонімія та синекдоха тіла (голова, скроня, «залізні» цвяхи болю) замінюють абстрактні діагнози відчутними ознаками страждання; предметна деталь (мундир, льодяник, дрімба) стає тригером пам'яті. Зорово-звукова контрастність (світло/темрява, тиша/дзвін, шепіт/грим) створює «нерв» сцени; колірні маркери (зелений військовий, червоне як кров чи сором) кодують афект без прямого називання. Поліфонія оповіді – «голос села»,

плітка, чутка – виконує роль колективного, подеколи ненадійного «свідка», що водночас висвітлює і приховує істину. Зсув фокалізації (від всевідця до внутрішнього погляду) зближує читача з травмованою свідомістю; іронічні чи гірко-пародійні інтонації у репліках другорядних персонажів оголюють моральну ерозію спільноти. Кільцева й «дзеркальна» композиція повертає мотиви у зміненому вигляді, показуючи, як травма переписує сенси при кожному новому наближенні. У сукупності ці засоби дозволяють показати травму не як подію, а як тривалий стан – той, що формує пам'ять, мову, ритуали і саме бачення світу героїв.

ВИСНОВКИ

Аналіз наукових праць зі студії травми засвідчив: у світовому літературознавстві trauma studies сформувалися як міждисциплінарне поле (психоаналіз, культурна пам'ять, постколоніальні підходи), що читає тексти крізь оптику пам'яті, замовчування й свідчення; в українському контексті ця оптика інтегрує досвіди тоталітаризму, депортацій, воєн і новітньої російсько-української війни. Спільним є фокус на механізмах мовчання/проговорення, ролі спільноти у відтворенні або зціленні травми, а також на поетиці фрагментації, лейтмотивах та символічних «тригерах», що повертають травматичний досвід у теперішнє.

Вивчення творчої біографії Марії Матіос засвідчило, що вона демонструє стійку увагу до приватної історії як дзеркала історії національної; її проза спирається на реальні прототипи, локальну пам'ять і карпатський культурний код. Наративна стратегія авторки поєднує документальність деталей із високим емоційним регістром і поліфонією голосів «малої спільноти», що забезпечує як широкий читацький резонанс, так і підстави для академічного аналізу травми, пам'яті та мовчання.

Дослідивши художні особливості роману «Солодка Даруся», ми виявили, що він вирізняється незвичною композицією (зворотна хронологія, рамкові діалоги), поєднанням епічного й драматичного начал, виразною символікою (тройка ружа, «солодке», мундир) і діалектною мовною фактурою. Такі рішення забезпечують ефект «наближення» до травматичного досвіду: читач рухається від наслідків до причин, а символи та лейтмотиви стабільно фіксують і повертають пам'ять до травматичного ядра.

Дослідження повісті «Солодка Даруся» засвідчило, що у творі показано індивідуальну травму головної героїні та колективну травму жителів села, що узагальнюють загалом травму українського народу.

Індивідуальна травма Дарусі постає як довготривала рана, що виникла з дитячого епізоду «невинної правди» під тиском льодяника-півника: її слова

стали приводом для переслідування батька й руйнації родини, тому в дорослому житті формується стійке відчуття провини та сорому. Прояви травми багаторівневі: соматичні (раптові, нестерпні головні болі), психологічні (нав'язливі спогади, внутрішні діалоги, «застрягання» на болючих деталях), поведінкові (замкненість, звуження контактів) і тригерні реакції на знаки, що асоціюються з каральною владою (військова форма, слово «цукерка»). Тимчасове полегшення забезпечують «м'які» способи саморегуляції: вода, земля, трави, а головне – звук і близький голос (гра Івана на дрімбі, рівне людське мовлення), які на якийсь час «відчіпляють» біль і повертають відчуття безпеки та гідності. У підсумку травма пояснюється поєднанням дитячого шоку, втрати й соціальної стигми, проявляється через тіло, пам'ять і мовчання, а полегшується там, де є турбота, тактильність природи й мова близькості замість мови примусу.

Колективна травма в «Солодкій Дарусі» постає як тривалий стан спільноти, сформований репресіями, війною, депортаціями та безкінечною зміною влад. Її механізми – страх, замовчування, дрібні компроміси з силою, перенесення провини на «зручних» слабких (як-от на «солодку» Дарусю). Усе це руйнує довіру й солідарність, нормалізує буденне насильство та плітку як інструмент контролю. У тексті ця травма звучить через «хор» сільських голосів, символи влади (мундир), «німі» паузи, та через змінену етику щоденного життя, де захист дому переважає над правдою. Роман показує, що навіть крихітні жести турботи, пам'яті й спільного слухання (музика, людський голос, згадування загиблих) дають короткі «острівці» опору, однак без публічного проговорення минулого і відновлення довіри спільнота лишається у замкненому колі страху.

Художні засоби вербалізації травми в «Солодкій Дарусі» формують цілісну «мову болю», де те, що важко сказати прямо, передається через образ, звук і деталь. Дзеркальна композиція та фрагментація пам'яті моделюють зламаній внутрішній час; поліфонія сільських голосів і рамкові діалоги надають «хорового» звучання спільноті, яка одночасно говорить і

замовчує. Символи працюють як тригери та обереги: «солодке»/«цукерка» маркує провину, мундир і зелений колір запускають спогад про каральну владу, «тройка ружа» тримає амбівалентність життя і смерті, вода/земля/трави позначають природну «самотерапію». Деталі побуту (кошик, хліб, молочні продукти) фіксують втрату нормальності, простір цвинтаря перетворюється на місце пам'яті та тимчасового «повернення» голосу Дарусі. Тілесність стає мовою травми (головний біль, заціпеніння), а звук – її тимчасовим ліком: дримба «глушить» біль там, де слово ранило. Разом метафори, символи, звукові й просторові мотиви, алюзії та натяки створюють етично вивіреним способом говорити про невимовне, переводячи приватний досвід у спільну пам'ять.

Загалом можемо стверджувати, що травма Дарусі в романі Марії Матіос є символічним узагальненням травматичного досвіду українського народу ХХ століття. Особиста історія дитини, яка ненавмисно запускає каральний механізм і втрачає сім'ю, постає узагальненням долі цілого покоління, що жило між страхом і замовчуванням.