

Наративи навколо війни: параполеміка, травма та етика в українських репрезентаціях війни на Донбасі

Уям Блекер

Університетський коледж Лондона

Переклад з англійської Вікторії Маруніної¹

Анотація: У статті розглянуто низку літературних текстів про війну на Донбасі та доведено, що однією з основних репрезентативних стратегій, використаних українськими письменниками, є «параполеміка». Стаття опирається на визначення цього терміну Кейт МакЛохлін (Kate McLoughlin), як акцент на «периферію» збройного конфлікту, а також пов'язує цю ідею з концепціями, отриманими з досліджень травми. Не зважаючи на те, що, з одного боку, використання параполеміки може бути одним зі шляхів уникнення прямого відображення насильства і смерті під час війни, можливо, як вона дає, надзвичайно цінні: зосередження на «закуліссі» війни та уникнення прямої репрезентації насильства дозволяє письменникам досліджувати маргіналізовані та надзвичайно складні виміри воєнного досвіду. У той же час, поєднання параполемічного підходу з ідеями, взятими з теорії травми, зокрема, тими, що стосуються емпатії та відповідальності, дозволяє нам зрозуміти, як параполеміка забезпечує спосіб рефлексії як про етику представлення війни, так і про стосунки між собою та іншими, які виникають, у воєнний час.

Ключові слова: сучасна українська література, війна, Донбас, травма.

Зображення війни — це справа парадоксальної складності. Кейт МакЛохлін (Kate McLoughlin) у своєму авторитетному дослідженні «Створюючи війну: літературні уявлення про війну від «Іліади» до Іраку» зазначає, що «навіть якщо вона (війна) чинить опір

¹ Український переклад виконано в рамках навчально-виробничої практики студентів-магістрів з перекладу та редагування, яка є частиною освітньої програми «Художній переклад з англійської мови, літературне редагування та менеджмент перекладацьких проєктів» кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Керівники навчально-виробничої практики: д.філол.н., професор Лада Коломієць, к.філол.н., асистент Олена Підгрушна.

репрезентації, її вимагає конфлікт» (*Authoring War* 7). Письменник, який має намір торкнутись теми війни, стикається з безліччю проблем: як неймовірні, породжені війною, історії зробити правдоподібними для читача, для якого війна є чужим досвідом? Як віддати належне масштабам і комплексності війни, від грандіозного розмаху багатонаціонального конфлікту до повсякденних деталей роботи в польових умовах? Як вирішити неможливі моральні дилеми, які ввертає війна, чи ставитись до антитечних політичних позицій, які вона вкорінює? Як можна достотно й правдиво з перших уст виразити непоправну травму від пережитого? І, зрештою, хто взагалі має право говорити про всі ці речі? Незважаючи на ці складні питання, як зазначає МакЛохлін (McLoughlin), «причини, що роблять репрезентацію війни важливою, так само численні, як і ті, що її унеможливають» («Створюючи війну» (*Authoring War*) 7). До таких відносяться необхідність навести «дискурсивний лад в хаосі» війни, вести записи подій та облік загиблих, надати значення масовій загибелі людей, вшановувати пам'ять, інформувати про характер фронтових дій, сприяти реінтеграції ветеранів, дати можливість емоційного полегшення (катарсичного вивільнення) і, серед іншого, остерігати й сприяти збереженню миру.

Стратегії і тактики, які письменники використовують задля подолання проблем зображення війни та адекватної відповіді на потребу це зробити, численні й різноманітні. МакЛохлін (McLoughlin) зазначає, що їх об'єднує прагнення уникнути прямого відображення граничної жорстокості війни. Чи то з поваги — часто під сильним соціальним тиском — до досвіду тих, хто пережив війну, з боку письменників, які не воювали; чи то через переконання, що мистецтво і/або мова у суті своїй не відповідають завданню, письменники докладають великих зусиль, аби писати про щось *наближене* до війни. Це може спричинити реверсію до абсурду, часто у супроводі чорного гумору або евфемістичної мови; часто можуть бути включені роздуми про те, що війну неможливо відобразити. Іноді те, що здається відвертим зображенням насилля, насправді може слугувати димовою завісою: історії про війну часто спираються на готові кліше, почерпнуті зі знайомих архетипних уявлень про конфлікт, які МакЛохлін (McLoughlin) називає «сильними» історіями — свого роду героїчні і сповнені діями образи і наративи, знайомі нам з популярних книжок та блокбастерів («Створюючи війну» (*Authoring War*) 2). Тут, зображуючи війну у всіх її славнозвісних деталях, автор чи режисер насправді можуть уникнути реального хаосу і складності конкретного конфлікту.

Інша стратегія, яку МакЛохлін (McLoughlin) визначає як загальну

для репрезентації війни протягом усієї історії і яка буде провідною в подальшому обговоренні, — це акцент на «параполеміці», яку МакЛохлін (McLoughlin) описує наступним чином:

[...] особливий піджанр воєнної літератури: зосередження на периферії збройного конфлікту (принаймні, коли бойові дії знаходяться в центрі уваги). Оминаючи вітменівську «червлену справу» реальних бойових дій, цей піджанр має справу з такими явищами, як сцени напередодні битви, підготовка, очікування і відновлення, наслідки. Його можна доречно назвати «параполемікою»: дискурсом про часові та просторові кордони війни (зазвичай це простір, яким обмежені ті, хто не має бойового досвіду, в тому числі жінки). («Створюючи війну» (*Authoring War*) 140)

Від початку війни на Донбасі у 2014 році письменники та режисери стикалися саме з описаними вище дилемами і дуже по-різному відзивались на них. Однак акцент на «часових і просторових кордонах війни», а не на безпосередньо воєнних діях, став помітною рисою нової української військової літератури та кінематографу. В статті розглянуто три прозові твори — «Інтернат» (2017 рік) Сергія Жадана, «Долгота днів: городская баллада» («Довгі часи: міська балада», 2017 рік) Володимира Рафеєнка, «Мовою Бога» (2016 рік) Олени Стяжкіної; п'єса «Погані дороги» (2017) Наталії Ворожбит, вперше опублікована й поставлена англійською,² та фільм «Кіборги: Герої не вмирають» (2017 рік) режисера Ахтема Сеїтаблаєва (сценарій Наталії Ворожбит). Ворожбит, про міжнародний успіх якої свідчить прем'єра «Поганих доріг» у Лондоні, сьогодні є, мабуть, найвидатнішою українською драматургінею. Сеїтаблаєв — певно, найуспішніший український режисер сучасності. Так само можна сказати, що Жадан, можливо, — найвпливовіший письменник сьогочасної України, і той факт, що він родом з регіону, постраждалого від війни, робить його творчість більше переконливою і достовірною. Рафеєнко та Стяжкіна також родом із зони бойових дій — Донецька; донедавна вони писали переважно російською мовою і отримували нагороди за свою творчість в Росії, а з початком війни стали суспільними рупорами Донбасу в Україні. З огляду на популярність цих авторів їхню творчість можна вважати одним з найвагоміших раних відображень російсько-української війни (2014–...). Вони також, що важливо, подають характерні приклади поширеного серед українських письменників і кінематографістів параполемічного підходу. Варто зазначити, що створена за роки з початку війни на Донбасі літературна та кінематографічна продукція була значною і надзвичайно

² У 2020 році вийшов також фільм «Погані дороги» за режисурою Ворожбит. У 2021 році фільм став номінантом на премію «Оскар» від України.

різноманітною, і ця стаття, безперечно, не претендує на те, аби давати будь-які беззаперечні узагальнення щодо неї чи стверджувати, що параполемічний підхід вперше з'являється саме в новій літературі про війну на Донбасі. Тим не менш ситуація, коли потрібно підшукувати правильні слова для опису сучасної війни, — це те, з чим українські письменники не стикались з часів Другої світової війни. І в цьому контексті вимагає уваги помітна орієнтація на параполеміку.

Та перш, ніж перейти до обговорення текстів, корисно розглянути у якості доповнення до ідей МакЛохлін (McLoughlin) один додатковий вимір військового літературного стилю: питання *травми*. Багато в чому вчення про «периферію» військового досвіду нагадує теорію травми, згідно з якою об'єкт травматичної пам'яті, як вважається, є одночасно і в центрі мнемонічних процесів, і в той же час — завжди за межами їх досяжності. Як пише Кеті Карут (Cathy Caruth), спираючись на теорії меланхолії та жалоби Фрейда, «історична сила травми полягає не тільки в тому, що переживання повторюється після того, як було забуто, але й в тому, що тільки в притаманному їй забутті і завдяки йому воно вперше проживається взагалі» (17). В той же час, хоч ретроспективний доступ до досвіду не дається тим, хто пережив травму, вони також змушені говорити про приховані події. Це тягар, який накладає статус постраждалого, відчуття «невідкладної відповідальності» і «етичного ставлення» до травми і до тих, хто її не пережив (Карут (Caruth) 102–03). Домінік ЛаКапра (Dominick LaCapra) аналогічним чином позиціонує лауну в центрі травматичного досвіду:

Відносно травми пам'ять завжди вторинна, оскільки те, що відбувається, не інтегрується в досвід і не запам'ятовується повною мірою, а подія має бути відтворена з огляду на її результати й наслідки. В цьому контексті немає повного прямого доступу до самого досвіду навіть для очевидця, що вже казати про посереднього свідка та історика. І навпаки, в тій мірі, в якій відбувається безпосередній доступ через переживання чи імітацію подій, пам'ять пригнічується, а опрацювання вимагає, щоб імітацію доповнювала вторинна пам'ять та пов'язані з цим процеси (наприклад, розповідь, аналіз, мова тіла чи пісні). («Історія та пам'ять після Освенцима» (*History and Memory after Auschwitz*) 97)

ЛаКапра (LaCapra) тут вказує як на відсутність спогадів, так і на примус говорити про те, що може привести до нездорової імітації — меланхолічної реакції на незалагоджену травму — або ж до більш здорового процесу опрацювання, тобто до створення продуктивної «вторинної» пам'яті (яка працює, можна сказати, на периферії

«первинної» пам'яті), вираженої різноманітними формами репрезентації.

В сучасних українських культурних репрезентаціях війни на Донбасі можна спостерігати багато стратегій уникнення прямого зображення масового насильства, руйнування та смерті, які окреслює МакЛохлін (McLoughlin), але особливо вражає використання параполеміки. Параполемічний хронотоп, розташований подалі від первинних травматичних подій, дає дорогу поняттю вторинної пам'яті ЛаКапра (LaCapra), за допомогою якої травма насилля реконструюється, вивчається, контекстуалізується та опрацьовується, визначаючи її «вплив та наслідки». На моє переконання це відбувається тому, що такі типи площин і ситуацій надають унікальну можливість створення діалогу. У центрі уваги часто постає затишшя між боями (до чи після них), а також місцевість, віддалена від лінії фронту: від кухонь квартир в обложених містах до сонних армійських блокпостів – саме тут персонажі вступають в дискусію про конфлікт і безліч політичних, культурних і соціальних факторів, що з ним пов'язані; намагаються осмислити свій досвід і етичні стосунки один з одним; тут таки артикулюються другорядні та менш вражаючі історії війни.

Роман Сергія Жадана «Інтернат» на сьогодні є одним з найважливіших та найвпливовіших прозових творів про війну на Донбасі. Головний герой твору тут шкільний вчитель Паша, який живе в окупованому російською армією та місцевими сепаратистами місті. Сюжет роману розгортається навколо його подорожі містом, коли він йде забирати свого племінника з сирітського будинку, аби повернути його додому у відносно безпечне місце. Паша — боязка людина, він відкрито не притримується жодної політичної позиції щодо подій, які розгортаються навколо нього. Ця подорож містом стає такою собі подорожжю крізь його особистість, його закомплексованість у стосунках із сім'єю та колами набагато ширшої спільноти — місцевої та навіть національної. На думку Жадана, ці фактори пов'язані з маскулінністю: досягнувши успіху в подоланні гіпер-чоловічого ландшафту зони бойових дій, Паша водночас відкриває нове сприйняття себе як високоморального чоловіка, здатного захищати тих, за кого він відчуває відповідальність. Коли Паша з племінником повертаються додому, успішно пройшовши цю «пригоду», перспектива оповіді несподівано зміщується в сторону хлопчика, який визнає, що його колись легкодухий дядько став розмовляти і поводити себе набагато впевненіше (Жадан 327).

Таня Захарченко описала роман Жадана так: «*Інтернат* – це, по суті, синхронний воєнний роман, що виникає паралельно з війною, що

розгортається, та тісно з нею переплітається. Ця нещадна синхронність стирає приставку «пост» в слові «посттравматичний» (420). Таким чином, репрезентація війни часто полягає не стільки в пошуку відголосків досвіду в глибинах пам'яті, скільки в побудові наративу, що синхронно реагує на травматичний досвід. Це скоріше не відновлення пам'яті, а її формування. У творчості Жадана й письменників, про яких йтиметься далі, ми бачимо ті самі питання, пов'язані з етичним ставленням до іншого, які знаходимо й під час обговорення травми, однак тут ці речі обробляються і опрацьовуються не згодом, а майже в режимі реального часу. Просторово-часова структура, що дозволяє цьому відбуватись, корениться в параполеміці: події твору Жадана розгортаються в місті, охопленому запеклими боями, але провідним принципом у шляху головного героя, а, отже, і для автора, є уникнення насильства. Хоча насильство і смерть відбуваються навколо дійових осіб і мають місце в сюжеті, вони знаходяться переважно за кулісами: артилерійський вогонь чути на близькій від персонажів відстані, а снаряди влучають в місця, де герої щойно були або куди збирались йти (при цьому вони не є свідками руйнування чи прямого зіткнення). Це дозволяє оповіди створити час і простір для вивчення миттєвих реакцій на травму і вплив цієї травми на людські стосунки. Оскільки Паша уникає бойових дій, впродовж роману він стикається з солдатами і цивільними з обох сторін конфлікту, або тими, хто не приймає жодної сторони. Ці зустрічі організовані в просторі в різних етапах на шляху головного героя, але завжди знаходяться поодаль від бойових дій. Подорож параполемічним ландшафтом в «Інтернаті» нагадує хронотоп дороги Михайла Бахтіна, яка своїм панорамним роздоллям і різноманітністю людських взаємодій дозволяє герою зіткнутись з «соціоісторичною неоднорідністю власної країни» («Форми часу і хронотопу в романі» (Bakhtin, "Forms of Time and the Chronotope") 245). Жадан об'єднує бахтінський дорожній хронотоп з тим, що МакЛохлін (McLoughlin) описує як «унікальну ситуацію», спричинену війною, яка «не класифікується ні нейтральним словом «простір», ні багатозначним «місце». Це щось життєво необхідне й інтенсивне, проте тимчасове (тривалі «миті») і умовне, і є в тій же мірі продуктом як досвіду, так і географічних факторів» («Створюючи війну» (*Authoring War*) 83).

Подорож містом дозволяє Паші дослідити цю несподівану воєнну амбівалентність простору, забезпечуючи йому дуже змістовні зустрічі з тими, хто поділяє цей простір, і контакт з якими дає змогу Паші краще зрозуміти місто, його громаду та себе як частину цієї спільноти. Це відбувається не через участь у насиллі або постання у якості жертви, а завдяки певному відокремленню й подорожі простором *навколо*

насильства. Найкраще це простежується в сцені, коли Паша нарешті досягає своєї мети, інтернату, і спілкується з людьми, які відважно залишились, аби піклуватись про дітей, поки місцевість потерпає від обстрілів. Один з них — літній чоловік, який чіпляється за радянське минуле, підозріло ставиться до сьогодення і не бажає ані засуджувати, ані визнати окупацію; інша — молода вчителька, яка ставить під сумнів наполегливе прагнення Паші залишатись оподалік політики і не ставати на чийсь сторону: через його бесіди з цими персонажами, які втілюють самовдоволену байдужість і меланхолічну ностальгію з одного боку, та заклик до етичних дій — з іншого, Паша врешті-решт змушений зайняти принципову позицію, визнати свою частку у спільній відповідальності за те, що відбувається навколо нього, й за людей, з якими це відбувається. Така реакція стає можливою завдяки параполемічним просторам і діалогам, що у них відбуваються.

У той час як дія роману Жадана відбувається у невказаному місті Луганської області, Рафеєнко в романі «Долгота днів» («Довгі часи») використовує аналогічний параполемічний підхід до Донецька, який виступає в романі як місто Z. Основною тактикою відхилення Рафеєнко у відтворенні досвіду війни і окупації стала фантастика та гротеск: сюжет роману зосереджується навколо спроби загарбників за допомогою гігантських комах-вбивць приєднати Донбас не лише просторово до Росії, але й у часі до СРСР. Щоб поломити цю просторово-часову агресію, герої вирушають в абсурдну пригоду, завдання якої полягає в тому аби здобути магічні копії творів Тараса Шевченка та статуєтку індуїстського божества Ганеша, а зробити це можна лише померши на Донбасі й відродившись в Києві.

Повернення до абсурду і фантастики в суті своїй є способом розповісти про жорстоке та сюрреалістичне вторгнення війни в повсякденні, не бойові простори: російський танк чи сепаратист з Калашниковим на мирних, благодущних донецьких вуличках настільки ж малоймовірні, як подорож у часі або напад гігантської комахи. Але, знову ж таки, як і в романі Жадана, головна функція параполемічного простору — надати можливість показати зустріч, діалог та етичні міркування. Скуті страхом окупації в звичайнісінькому просторі лазні, де працюють герої, вони встигають вести довгі та звивисті розмови про своє скрутне становище. В діалогах інколи переважають дещо незрозумілі філософські роздуми головного героя (доречно названого Сократом), але і вони зосереджені на специфіці Донбасу, його культурі, суспільстві, мові, ідентичності, а також місці, яке посідає регіон, в Україні. Хоча протагоністи Рафеєнко не вважають ці питання ключовими для війни, ситуація, в якій вони опинились, змушує їх замислитись про те, як саме ці фактори можуть визначати

їхні стосунки з ширшим українським суспільством та викликати непорозуміння, що посилюються війною (28–29, 42–43)³.

На додаток до фантастичної основи сюжету, «Долгота днів» («Довгі часи») містить кілька окремих історій, нібито складених одним з персонажів, в яких провідну роль також відіграють параполемічні простори і діалоги. Можливо, найпотужніша із них — «Семь укропов» («Сім укропів») ⁴, — розповідає про матір яка пробирається крізь зруйноване війною місто, щоб знайти тіло свого сина Паші, який воював на стороні сепаратистів і був убитий. Знову ж таки бойові дії відбуваються за рамками оповіді і згадуються лише побіжно, а в центрі уваги постають передумови і наслідки насильницької смерті на війні. Окреслюючи рішення хлопця приєднатись до сепаратистів, Рафеєнко з болісною іронією демонструє потенційно смертельний характер хибних культурних і політичних наративів, які породжує маніпулятивна пропаганда: піти на війну хлопчину надихає з одного боку його вітчим Матвей Івановіч, що розповідав безпідставні казочки про старшинство російської культури й роздуту загрозу примусової українізації, а з іншого — вбивство цього самого вітчима за загадкових обставин. Наступний діалог між Пашою та Матвеем Івановичем висвітлює неправильне розуміння реальності, що згодом призведе до трагічних наслідків:

— А російська мова, скажімо, гарніша і багатіша, це ж факт. І я тобі зараз поясню чому. По-перше, на ній бабуся моя розмовляла, Настасья Александровна. Між іншим, професор геології. Її на Колімі у 42 згноїли. А, по-друге, взагалі розумні люди. Гагарін, наприклад, Гоголь. Ти ж розумієш, Пашка, Гоголь?! «Мертві душі», Паша! Читав ти такий роман?

— Та ні, — низав плечима хлопець і почервонів.

— От і даремно! Даремно! — Матвей Івановіч похитав головою. — Хоча, чесно кажучи, я теж не здолав. «Вій» мені якось ближче. Кіно таке знаєш? Подивись! Чудове старе кіно! (Рафеєнко 90–91)

Той факт, що Микола Гоголь — українець, звичайно, дещо ускладнює точку зору Матвея Івановіча, як і надання переваги

³ Про останні дослідження мови та ідентичності на Донбасі див. Арел (Arel); Сассе й Лакнер (Sasse and Lackner).

⁴ Слово *укроп* буквально означає *кріп*, але зневажливо вживається на позначення українських військових на Донбасі їхніми супротивниками. Пізніше за іронією долі воно було схвалено певною плеядою українців і навіть стало назвою недовговічної політичної партії, пов'язаної з добровольчими батальйонами. Англійський переклад Марсі Шор (Marcy Shore) цього оповідання був опублікований у 2017 році в часописі *Eurozine*.

кітчевому радянському фільму жахів 1960-х років, що адаптує одне з оповідань Гоголя про Україну, а не «Мертвим душам». Існує також трагічна іронія в співставленні його одержимості примарними українськими націоналістами з історією його власної родини, яка стала жертвою радянських репресій. Самі по собі ці елементи іронії та непорозуміння сумні, прикрі та навіть комічні, але у поєднанні з отруйною пропагандою й соціально-правовим розладом, що супроводжують війну, такі наративи можуть бути смертоносними:

[Паша] записався на війну проти Правого сектору⁵ і, відповідно, за Гоголя, Гагаріна, а головним чином — за Матвея Івановіча, агронома за першою освітою. Хлопцю видали «Калашникова», два рижка патронів й з трьома десятками таких самих як він відправили воювати. В бою, на жаль, вони опинились не одні, а з супротивником. І швидко з'ясувалось, що на війні вбивають. (Рафеєнко 94)

Рафеєнко використовує параполемічний простір — в даному випадку дім молодого солдата перед тим, як він пішов на війну — щоб продемонструвати, як можна привести в дію мову пропаганди й упереджень. Емпатичне зображення вразливого Паші, падкого на пропаганду Матвея Івановіча, та їхніх особистих мотивів показує трагедію, притаманну для обох сторін війни, і протистоїть спробам прямолінійно представити конфлікт як питання культури й ідентичності. Рафеєнко дає зовсім не однозначний портрет жертв війни, що опинились на боці сепаратистів; вони не безвинні чи безвольні, але при цьому не цинічні, не злі. Рафеєнко не має на меті засудити, шокуючи читача жорстокістю війни. Він намагається пропрацювати події, вдаючись до емпатичного аналізу, вибудовує вторинну пам'ять, доповнюючи лакуну травми. Ця зосередженість на складних етичних стосунках, які виникають внаслідок травми війни, найбільш яскраво виражена в історії матері, яка дістала тіло свого сина і знемагає від його ваги. Її підвозять до блокпосту сепаратистів українські воїни, а пізніше вона дізнається, що машину, в якій знаходились ті солдати, підірвали. Зона бойових дій у Рафеєнко — це не простір героїчного протистояння добра і зла, а складні сплетіння і етичні сірі зони, які добре помітно лише тоді, коли ми розглядаємо околиці конфлікту.

У повісті Стяжкіної «Мовою Бога», як і в в романі Рафеєнка, також

⁵ «Правий сектор» – українська крайня права організація, яка здобула популярність на Майдані в 2013–14 роках, а потім сформувала власний добровольчий батальйон на Донбасі. Значення організації та ймовірна загроза, яку вона представляла для російськомовного населення, були значно перебільшені в російських ЗМІ.

зосереджена увага на сюрреалістичних шляхах проникнення війни та окупації у свідомість, повсякденне життя та простір жителів Донецька: у супермаркетах з'являються російські найманці зі зброєю; сепаратисти, викликавши неабияку тривогу місцевих жителів, встановили на даху багатоквартирного будинку міномета; серед лав спецслужб нової «влади» несподівано з'являється скромна місцева вчителька. У центрі повісті знаходяться стосунки, зруйновані війною, і, зокрема, дружба двох чоловіків — головного героя Рєвазова, бізнесмена середнього віку, який після розлучення мешкає один, та Діми — емоційно нестабільного та невпевненого у собі молодика, який одночасно і поважає свого друга, і ображається на нього. Вся розповідь включає в себе безліч спогадів про життя «до» та «в перші дні» війни і окантована напруженою зустріччю двох чоловіків. Тепер Діма працює з сепаратистами і обстоює впевненість у собі, якої йому бракувало раніше (це своєрідна інверсія історія Паші в Сергія Жадана). Він тримає Рєвазова в полоні у власній квартирі за підозрою в опорі новому «режиму». Рєвазов спочатку політично нейтральний, схожий чимось на жаданівського Пашу, і аналогічна трансформація його характеру супроводжує трансформацію його міста в умовах воєнного часу. Наприкінці твору Рєвазов з відстороненого й егоцентричного персонажа перетворюється на людину, що здатна на відвагу й насилля задля захисту свого міста, і, нарешті, глибоко віддану безкорисливій турботі про іншого — Діму, якому він завдає тяжких ран в кульмінації напруженої ситуації з заручниками. Діалог тут також відіграє провідну роль: напружена параполемічна обстановка, яка формує наратив, визначається залученням двох головних героїв у розмову, яка стосується не стільки політичних переконань, скільки природи їхніх стосунків один з одним. Говорячи про війну у форматі розмови між двома чоловіками на кухні, більш очевидні політичні виміри замінюються менш помітним, людським виміром: як війна, незалежно від політичних чи ідеологічних питань, послаблює соціальні та правові обмеження, дає простір для зміщення пріоритетів та зловживань владою, які найбільш болісно відчуються на індивідуальному, особистому рівні.

Особливо яскравим моментом у повісті Стяжкіної є сцена, де Рєвазов погоджується знайти тіло чоловіка своєї колишньої дружини, убитого російськими найманцями, і чий труп знаходиться на колишній футбольній тренувальній базі. Ця подорож викликає спогади про місто до війни, про минуле, щасливіше життя Рєвазова з колишньою дружиною. Містить цей уривок і екскурсію за лаштунки окупованого міста через щойно створені, квазірадянські адміністративні органи, адже Рєвазов намагається отримати дозвіл на вивезення тіла.

Розкриття Стяжкіною гротескної та дисфункціональної внутрішньої механіки нової «республіки» говорить про війну більше, ніж будь-яка розповідь про битви за місто. Дійсно, саме ставлення нової влади до тіла, кинутого поряд з іншими, без будь-якої поваги до померлого, є одним із найбільш показових аспектів цього дослідження. Для МакЛохлін (McLoughlin) мертве тіло є важливим елементом параполеміки: це потужна синекдоха великої війни, індексний маркер, який говорить про більшу травму, не намагаючись охопити значний конфлікт або зосередитися на реальних битвах («Створюючи війну» (*Authoring War*) 72, 140). Зустріч Рєвазова з тілом чоловіка відбувається безцеремонно: він змушений самостійно знайти його і нести на плечах. Він відчуває одночасно відразу через дотики й запах трупа і дивну близькість, яка виникає внаслідок такої неймовірної зустрічі з людиною, яку він не знав, але яка відіграла важливу роль у його особистому житті:

Під час блокади Ленінграда вони перевозили тіла на санчатах. Взимку. А навесні, коли сніг вже розтанув, а їжі ще нема? Як вони їх перевозили? Закидали через спину? Тягнули їх за ноги? Вони просто кидали їх, бо зима позбавляла можливості сумувати, відчувати...

– Іван, – сказав Рєвазов тілу. – Я Іван. І я ніколи й пальцем її не зачепив після вашого весілля. Просто знай це.

Він перетягнув тіло собі на плече. Відніс на автобусну зупинку. Був запах. І м'якість мертвого тіла теж була. І так, йому стало погано. Але було б ще гірше, нестерпно, тягнути його за ноги. (Стяжкіна 78–79)

Опис одного з прихованих просторів війни — похмурого, імпровізованого моргу — і зіткнення з мертвим тілом, як показова ознака більшого конфлікту, підкреслюють надзвичайну дезорієнтацію воєнного досвіду, яким часто нехтують — це не бойові дії, а скрутне становище, коли потрібно щось робити з тілом, убитим у результаті війни. Примітно, що це точно така сама ситуація, як і в «Сім укропів» Рафеєнка, де мати повинна повернути сина; схожа сцена є і у «Поганих дорогах» Ворожбит, про яку йдеться далі. Саме такі деталі залишаються поза увагою в «сильній історії», присвяченій солдатам, битвам і героїзму. В відображеннях війни мертві тіла часто лишаються на полі бою. Тіло, зустріч із яким стається таким повільним, інтимним чином, не схоже на просто безіменну впалу фігуру в пейзажі вибухів, перестає бути чимось, що можна легко відкинути. Тіла в параполемічній воєнній літературі, за словами МакЛохлін (McLoughlin), «перевантажують текст», «їх важко уникнути чи оминати . . . як і фотографії, тіла — це сліди wspomинів, мовчазний докір» («Створюючи війну» (*Authoring War*) 74). Фотографія, як

продемонстрували Сьюзан Зонтаг (Susan Sontag) і Ролан Барт (Roland Barthes) (і як втворює тут МакЛохлін (McLoughlin)), володіє потужною прямою і етичною актуальністю, враховуючи її статус не тільки як репрезентації, але і як фізичного сліду чи доказу того, що репрезентується (Зонтаг, «Про фотографію» (Sontag, *On Photography*); Барт (Barthes)).

Проте, як стверджує Зонтаг (Sontag), зображення трупа як частини ширшого жанру фотографії жорстокості є проблематичним, оскільки тягне за собою вуайеристську вабливість до відразливого, а також створює ризик зниження чутливості глядача («Щодо болю» (*Regarding the Pain*) 42, 95). Однак такі образи, якщо їх правильно сформувані, можуть послужити іскрою, що провокує роздуми про етичні наслідки страждань інших (Зонтаг, «Щодо болю» (Sontag, *Regarding the Pain*) 103). Параполемічний підхід Стяжкіної представляє тіло не як шокуючий самостійний образ чи декорацію в бойовому пейзажі, а як елемент трансформованої, повсякденної площини зруйнованого війною міста, і такий підхід дає більше простору для обговорення. Знову ж таки, тут ми не стикаємось з насильницькою смертю як такою: Ревазов не є свідком смерті чоловіка колишньої дружини, але він знаходиться у такому становищі, що змушений взяти на себе відповідальність за її наслідки. Дослідження цього у художній літературі не забезпечує такого ж рівня очевидного впливу та драматизму, як зображення смерті на полі бою, але, будуючи свою розповідь навколо лакуни травми, Стяжкіна проникає в суть повсякденного досвіду війни та висвітлює шляхи, якими війна випробовує межі емпатії, відповідальності та етики.

Мертве тіло як примітна ознака війни в параполемічній обстановці фігурує також у п'єсі Наталі Ворожбит «Погані дороги». З усіх творів, які тут обговорюються, цей, мабуть, найбільше присвячений дослідженню «околиць» або «часових і просторових кордонів» війни, представляючи каталог параполемічних просторів і ситуацій. Перша сцена п'єси розповідає про письменницю, яка, досліджуючи війну, закохується у солдата. Її зустрічі з ним відбуваються далеко від поля бою, в дорозі або поблизу лінії фронту: письменниця розповідає, наприклад, як вони пили вино та кохалися на пляжі біля Азовського моря під звуки далекого обстрілу. У другій сцені дівчата-підлітки обговорюють свої стосунки з українськими воїнами, дислокованими в їхньому місті. У третій шкільна вчителька зустрічає українських солдатів на блокпосту та засуджує їхній зв'язок з місцевими дівчатами. Четверта сцена вистави — це розмова між військовослужбовцем та військовослужбовицею, поки вони усю ніч несуть тіло загиблого товариша (і колишнього коханця жінки). У п'ятій сцені представлена

розмова між сепаратистом і журналістом, якого перший ув'язнив у підвалі. Фінальна сцена, що відбувається перед війною, несподівано обертається навколо жінки, яка переїхала машиною курку і змушена вибачитися перед її власниками.

Сцена з перенесенням тіла в «Поганих дорогах» аналогічна трактуванню того ж мотиву у Стяжкіної та Рафеєнко. Як і в тих творах, у героїв є інтимні стосунки з померлими, що виражаються в інтенсивному фізичному контакті з тілом. Таким чином, тіло тут є показовим не лише по відношенню до широкого кола війни, але й до більш широкого кола світу особистих стосунків, зруйнованих військовими діями. Це відчуття сплетіння насильницької смерті з особистим і інтимним розвивається далі завдяки мотиву мобільного телефону. Ворожі солдати, що вбили чоловіка, досі мають його телефон і надсилають з нього жінці непристойні повідомлення. Такий мотив — мобільний, який все ще знаходиться десь на тілі загиблого солдата чи цивільного і все ще працює після його смерті — є ще однією спільною рисою в літературі про війну на Донбасі і знову з'являється у сценарії Ворожбит до фільму «Кіборги: Герої не вмирають» і, з-поміж інших, в романі Жадана. У той час як тіло виконує функцію параполемічного індексного знака, який вказує на війну, мотив телефону, який продовжує функціонувати після смерті його власника, підкреслює численні лінії шоку, які випливають від цієї конкретної смерті в житті родичів, коханих і друзів, підкреслюючи статус померлої людини як одночасно втраченої і відчутно присутньої, відображаючи невіру, яка супроводжує травму раптової втрати. Телефон, як все ще працюючий засіб зв'язку, з точки зору ЛаКапра (LaCapra), є, мабуть, найпотужнішим «слідом», який можна зустріти у зв'язку з втратами війни та його поява поруч із мертвим тілом у тихому просторі після смерті дозволяє цим авторам вибудувати вторинну пам'ять стосовно травми цієї втрати.

Фінальна частина «Поганих доріг» займає інший вид параполемічного хронотопу — зону бойових дій перед початком війни. Здавалося б, звичайна смерть курки, на яку випадково наїхав персонаж, проїжджаючи донбаським селом, перетворюється на дослідження дивних, експлуататорських стосунків між винуватцями та жертвами насильства, що також проблематизує ці категорії. Дискусія про цінність життя курки та про те, що буде відповідною компенсацією, починається як комедія абсурду. Однак дуже швидко постають тривожні паралелі зі смертю солдатів у бою, які самі є об'єктом спекуляцій, перекручень, емоційних і політичних маніпуляцій (як, втім, і їхні тіла, про що свідчить четверта частина п'єси). Зв'язок зрозумілий глядачеві, оскільки виринає в одній із попередніх сцен, де сепаратист

заявляє, що життя вбитих ним українських воїнів коштують менше, ніж життя курей, і жартує, що йому слід гайнути мандрувати Україною, аби просити вибачення перед родинами за вбивство їхніх синів і платити компенсації. Цей найбільш віддалений тип параполеміки — той, що переносить розповідь у часи, коли не було війни, — переміщує конфлікт і етичні проблеми, які він загострює, за його безпосередні рамки, змушує глядача зіткнутися із взаємозв'язком між банальними, повсякденними актами експлуатації та недовірою, а також показує, як вони багатократно перебільшуються у воєнний час. Речі, що відбуваються в реальності війни, не є повноцінними відхиленнями від норми, незрозумілими та відрізнаними від контексту воєнного часу: вони корінням йдуть в нормальну повсякденну поведінку.

З обговорюваних тут робіт, твір Ворожбит — єдиний, де увага зосереджується на ключовому елементі параполеміки: жіночому досвіді війни. Жоден зі згаданих авторів не ігнорує досвід жінок, він також досить яскраво представлений у сучасній українській літературі у творах таких письменниць, як Тамара Горіха Зерня, Гаська Шиян, та колишніх бійців та волонтерів, як, наприклад, Валерія Бурлакова. Тим не менш, наративи війни загалом мають тенденцію показувати чоловіче сприйняття, і твори Жадана, Стяжкіної, Рафеєнка та багатьох інших слугують яскравим прикладом цього правила, хоча й позбавлені ознак сильних історій військового героїзму та займають менш прямолінійну територію параполеміки, що в свою чергу сприяє детальнішому дослідженню маскулінності.

МакЛохлін (McLoughlin) пише, що жінки часто не мають прямого доступу до просторів війни, а саме до просторів фронтового насильства, і тому вважаються менш надійними свідками («Створюючи війну»; *Authoring War*) 3, 33). Однак, як вона також зазначає, широко поширений феномен «бойового гностицизму», згідно з яким лише самі бійці мають право авторитетно говорити про війну, може і має слушно включати і не бойовий воєнний досвід: «такий досвід, як життя цивільного в місті, що знаходиться під бомбардуваннями, тяжкі втрати, збитки, виїзд, спричинений військовими діями, також є унікальним досвідом з не меншим авторитетом» (МакЛохлін, «Створюючи війну» (McLoughlin, *Authoring War*) 43). За допомогою своїх документальних прийомів (п'єса заснована на дослідженнях з перших уст і зібраних свідченнях) Ворожбит прагне відтворити жіночий досвід і розкрити параполемічні простори як місця, де гендерні ролі як закріплені, так і змінені. У вступному монолозі п'єси прогресивна, ліберально налаштована письменниця з Києва ставить під сумнів свою систему цінностей, коли війна пробудила в ній і партизанську націоналістичну пристрасть, і статевий потяг до грубого солдата-мачо: тут війна

виявляє тенденцію до примітивізації гендерних ролей та статевих відмінностей: це відбувається за кулісами конфлікту, в квартирах, темних землянках чи дешевеньких готелях у тилу. Друга та третя сцени п'єси, які обертаються навколо нудьги на армійському контрольно-пропускному пункті, підкреслюють потенційну можливість сексуального насильства щодо жінок та дівчат та їхньої експлуатації, які виникають, коли у прифронтовому колективі присутні озброєні чоловіки. Четверта і п'ята сцени демонструють, як перевозиться тіло в нічній вантажівці, та журналіста, якого взяв у заручники сепаратист; і дають болючий аналіз того, як сексуальність стає зброєю, коли агресивні потяги та відносини з позиції сильного залишаються безконтрольними.

У цьому відношенні буде показово порівняти п'єсу Ворожбит з її сценарієм до фільму «Кіборги». У фільмі є важливі елементи «сильної історії», в якій акцент робиться на бойових діях та чоловічому героїзмі: значна частина фільму сповнена сцен драматичних битв, коли захисники Донецького аеропорту відбиваються від російських сил і сепаратистів. Жінки з'являються лише на кілька секунд на початку фільму, а одну з них буквально виштовхує з кадру камери один із головних героїв, коли сердито пояснює своїй дружині, яка знаходиться десь далеко від передової і не дуже усвідомлює його переживання, що їй варто припинити турбувати його своїми ревливими припущеннями щодо того, що в нього на думці — він «війну воює», а тому не зацікавлений у погоні за жінками. Проте, незважаючи на атрибути «сильної історії», фільм також має значний параполемічний вимір: між битвами є розширені сцени, де нічого особливого не відбувається, а солдатам надається простір і час для діалогу. Тут Ворожбит подає глядачеві зріз українського суспільства, що зіткнувся зі своїми відмінностями та опинився замкненим між битвами в просторі зруйнованого аеропорту. Розмови ведуться українською, російською мовами та суржиком і охоплюють теми від мовних прав до культурної ідентичності, від радянської спадщини до політики правих і лібералів. У разючому суголоссі з текстом Рафеєнка, в якийсь момент старший солдат-націоналіст (позивний якого — Серпень) і його молодший, більш ліберальний товариш (Мажор) обговорюють українську культуру та сперечаються про Гоголя. Серпень родом із Західної України і його рідна мова — українська, в той час як Мажор виховувався в російськомовному оточенні, про що Серпень одразу ж здогадується, адже молодик розмовляє українською неймовірно правильно, і, схоже, вивчав її як другу мову. Суперечку зупиняє третій солдат, Субота, який розмовляє суржиком:

СЕРПЕНЬ: Гоголь же, курва, російською писав!

МАЖОР: Яка різниця, якою писав?

СЕРПЕНЬ: А, ну звичайно: Україну зрадив, російську літературу прославив. Герой.

МАЖОР: Тому я ніколи не піду до таких, як ви. До націоналістів. Тому що ви нетерпимі.

СЕРПЕНЬ: Ну тебе ж я терплю.

МАЖОР: Гоголь — геній, народжений на українській землі. Подарованийий людству геній. Речі, про які він писав, значно ширші за питання національності. Він формував контекст світової літератури.

СЕРПЕНЬ: А-а-а, тож ти з цих — толерастів. Наслідки є. Через таких як ти, ми маємо те, що маємо. Громадян, які соромляться розмовляти рідною мовою, одразу переходять на іншу, бо ж всі толерантні.

СУБОТА: Пацани, заканчивайте. Щас поссорітесь із-за какой-та фігні.

СЕРПЕНЬ: Тема національної свідомості — фігня, Субота?

СУБОТА: О-о-о-ох...Любі друзі... Я діко ізвіняюсь, но я не вашего Гоголя, не Шевченка в школе із-под палкі читать не мог. Я читал Стівена Кінга. I всьо равно я здесь. (Сеїтаблаєв)

В іншому місці Ворожбит показує несподівану ситуацію порозуміння між двома найбільш протилежними персонажами фільму: Серпнем та полоненим сепаратистом, які під час діалогу розмовляють відповідно українською та російською мовами. Ці двоє несподівано досягають консервативної солідарності та взаємного визнання зневаги до проєвропейських, ліберальних політичних поглядів Мажора. Дійсно, використання Серпнем терміна «толераст» в наведеній вище цитаті показує: це поєднання слів «толерантний» і лайка на позначення гомосексуаліста, «педераст», яку часто використовують, аби дискредитувати лібералів. За іронією долі, навіть Серпень вживає цей, швидше за все, російський за походженням неологізм.

Як і у випадку з Рафеєнком, Ворожбит не думає про те, що війну спричинили розбіжності щодо мови, культури чи ідентичності, але визнає, що війна висвітлила ці теми, і світло це тепер може відкидати певні спотворені тіні, однак водночас може надати й більш чітке уявлення щодо забутих нюансів та непорозумінь. Момент спокою, який забезпечується затишшям в боях в обложеному аеропорту, — параполемічний простір, що дає час на роздуми, в яких ці фактори можна досліджувати за допомогою діалогу. Розкривається не різкий поділ, а дивовижна неоднозначність й етична плутанина. У цьому сенсі фільм Сеїтаблаєва та Ворожбит є особливо ефективним і гучним прикладом більш глобального тренду. Є, наприклад, низка популярних автобіографічних розповідей про фронтову службу на Донбасі таких письменників, як Артем Чех чи Валерій Ананьєв, які роблять щось подібне: від цих розповідей очевидців війни можна очікувати

«сильних» історій війни, але фактичні бойові дії рідко знаходяться в центрі їхньої уваги. Ці наративи описують нудьгу та банальність повсякденної реальності військової служби, яка часто дає простір для саморефлексії та діалогу з тими, хто поділяє це скрутне становище, і з ким герої зазвичай ніколи не зіткнулися б за межами армії.

Згадані вище параполемічні розмови про мову та ідентичність говорять про те, що українська культура, можливо, щось прогавила перед початком війни, щось, що тепер потрібно владнати. Як зазначив Жадан у колонці, написаній ще до подій на Майдані 2013-14 рр., вузько спрямоване бачення українського культурного життя, що виключає, наприклад, російськомовні голоси, такі як Рафеєнко чи Стяжкіна (можна сюди додати й Гоголя), призводить до занадто обмеженого сприйняття української культури:

ні Крим, ні Донбас у цю саму справжність української літератури не вкладаються з огляду на їхню неукраїномовність. Виявилось раптом, що українська література не спроможна дати собі раду з цією країною, вона просто не співвідносить себе з нею. Оскільки країна виявилась більшою за свою літературу, в неї виявилось більше варіантів, принаймні— мовних. (Жадан, «Гетто»)

Слова Жадана виявилися пророчими, але навряд чи в тому сенсі, в якому він міг цього очікувати, коли писав їх у 2013 році. Війна на Донбасі призвела до значного зрушення у сприйнятті культури цього регіону в інших областях України: певним чином це, схоже, відповідь на застереження Жадана, оскільки російськомовні письменники (наприклад, Стяжкіна та Рафеєнко, які приїхали з Донбасу) переорієнтувались на український культурний процес, який відповів їм взаємністю. Письменники Донбасу, незалежно від того, чи пишуть вони українською чи російською, зараз як ніколи раніше є важливими для української культури.

І хоч гасло «почуй Донбас» було колись цинічним і порожнім політичним слоганом, яким лицемірно говорилось про те, що Донбас політично безправний (ідея, якій дещо суперечив домайданний авторитет Партії регіонів, осередком влади якої були промислові області на південному сході України), сьогодні ці слова набули нового змісту і стали визнаними (хоч і не всюди) як одне з нагальних завдань сучасної української культури. Несподівано українській культурі довелося переосмислити свої параметри, відкрити в собі елементи, що до того не були досліджені, і подивитись на себе в новому світлі. Це сталося завдяки переосмисленню культурної ідентичності, та, водночас, стереотипних образів війни, і обидві ці речі досягаються завдяки діалогічній, параполемічній орієнтації, яка домінує в багатьох

текстах і яка представляє динамічний, живий процес опрацювання травми, навіть у момент її розгортання.

Діалог у цьому контексті слід розуміти не просто як розмову, а в бахтінівському розумінні його як частини етичних стосунків з іншими, зустріч світоглядів, ідей, дискурсів, суб'єктивностей, у яких відкритість до «чужого слова» є ключовою передумовою (Бахтін, «Дискурс» (Bakhtin, "Discourse") 349–53). По суті, в параполемічному дискурсі відбувається спроба взаємодіяти з співбесідником, знайти простір, у якому стосунки «я» та «інша особа» можуть бути переглянуті та переосмислені у світлі «взаємної ненадійності» (якщо використовувати термінологію Джудіт Батлер (Judith Butler)), яку війна тільки підкреслює (48).

Як зазначалось раніше, Зонтаг (Sontag) стверджувала, що перегляд фотографій військових звірств, хоча й пов'язаний з етичними ризиками, однак може змусити замислитися над нашою причетністю до страждань інших («Щодо болю» (*Regarding the Pain*) 103). Такі образи не повинні викликати співчуття, яке створює хибне відчуття дистанції між нами та жертвою, у контексті якого «наш жаль проголошує нашу невинність, а також наше безсилля»: вони повинні звертатися до нашого почуття причетності до зображуваного насильства і до структур, які це насильство допускають (Зонтаг, «Щодо болю» (Sontag, *Regarding the Pain*) 102). Відкидаючи звичні, безпечні рамки уявлення про війну, автори, про яких йдеться у цій статті, відмовляються надавати читачеві безпечну дистанцію для співчуття. Їхні твори переносять війну в найбільш знайомі, інтимні простори, і стикають читача з хаотичною реальністю, а не з захопливим міфом, спонукають задуматися про свої особисті стосунки та етичне значення в описаному.

Питання травми є вирішальним для всього описаного: структура репрезентації травматичних переживань точно дотримується принципу параполеміки, оскільки вона огинає травматичний досвід. У цьому процесі акцент на передбачуваній точності безпосереднього уявлення замінюється інтересом до етичної відповідальності перед іншим, перед жертвою. Хоча пережиту кимось іншим травму ніяк не можна відчувати на собі, вона може бути в центрі критичного та конструктивного посереднього спостереження стану парадоксального знання, яке ЛаКапра (LaCapra) називає «емпатичним розладом» («Написання історії» (*Writing History*) 41). Вищезгадані автори досягають цього стану емпатичного розладу шляхом спроб з боку дійових осіб або автора сприйняти інших (вживаючи термінологію Батлер (Butler)) як «вартих скорботи». Описуючи стосунки між людьми, різними у відношенні залученості до влади, політики, рідної

мови, культурної ідентичності чи статі, однак зближених війною, ці тексти являють собою дискусії про взаємозалежність та взаємну ненадійність: «умова, за якої ми пристрасно пов'язані один з одним: люто, жадібно, вбивчо, з любов'ю» (Батлер (Butler) 183). Саме з такою ситуацією ми стикаємось, коли націоналіст у творі Наталії Ворожбит обговорює зі своїм дзеркальним відображенням в особі полоненого сепаратиста історичні травми України; або ж коли ультраконсервативний сепаратист-жінконенависник вступає в стражденні, але разом з тим брутально-ніжні стосунки з журналісткою, яку, як він переконаний, повинен ненавидіти, проте до якої він відчуває фізично-емоційний потяг. Ця фінальна сцена також підкреслює той важливий факт, що у ній не представлене ідеалізоване примирення: сцена закінчується найжорстокішим чином: журналістка вбиває сепаратиста з метою самооборони. Ворожбит жваво усвідомлює манливе поняття «замикання у дискурсі» та «гармонійних або духовно піднесених розповідей про надзвичайні події», які ЛаКапра (LaCapra) визначає як протилежні емоційному розладу («Написання історії» (*Writing History*) 41). Ці тексти підіймають питання про проблему насильницького відчуження чи втрату діалогу. Алгоритм Ворожбит про курку чи легковажне ставлення стяжкіновських доглядачів трупа показують, як легко когось можна зробити «неоплакуваним».⁶

Навмисна відсутність логічного завершення також є дороговказом до фіналу повісті Стяжкіної, яка тягне за собою водночас дикий і недооцінений поворот сюжету: Рєвазов і Діма, чия напружена розмова не закінчується нічим, крім як актом надзвичайного насильства, врешті-решт приречені до мовчазного співіснування. Охоплений почуттям провини за те, що поранив Діму до такої міри, що останній втратив здатність ходити й говорити, Рєвазов бере на себе обов'язок піклуватися про свого друга, витративши останні гривні на те, щоб вивезти його за кордон для надання тому медичної допомоги. Цей текст закінчується далеко від лінії фронту, однак, віддаляючись від театру війни, він відкриває параполемічний простір, у якому етичні та особисті відгомони війни можна відчутти ще яскравіше. Діма повільно відновлює здатність говорити, і вони готові змиритись з фактом причетності до страждань один одного, взаємною ненадійністю. Як майже в усіх згаданих в статті творах процес вирішення проблеми чи примирення є незавершеним, і це є остаточним, тривожним викликом для читача. Але цей процес і не безнадійний. Він просто продовжується, довго і важко. Головне — створити час та простір, щоб діалог, коли він

⁶ Щодо обговорення суміжних проблем в інших роботах Ворожбит див. Голт і Магоні.

буде до того готовий, зміг розгорнутися. І саме в цьому параполемічному просторі очікування замикається й сама повість.

Список використаної літератури

- Ананьєв, Валерій. «Сліди на дорозі». Сліди, 2018.
- Голт, Емілі, і Грейс Магоні. «Розрив і виклик: Зустрічі з темою голоду сучасних ірландських і українських мисткинь і письменниць». «Схід/Захід: Журнал українських студій» *East/West: Journal of Ukrainian Studies*, т. 7, №. 2, 2020, ст. 69–97. <https://ewjus.com/index.php/ewjus/article/view/612/313>. <https://doi.org/10.21226/ewjus612>. Дата звернення: 14 вересня 2022 року.
- Жадан, Сергій. «Гетто». *ТСН*, 17 липня 2013 року. <https://tsn.ua/analitika/getto-302768.html>. Дата звернення: 2 квітня 2021 року.
- Жадан, Сергій. «Інтернат». *Meridian Czernowitz*, 2017.
- Рафеєнко, Владимир (Володимир Рафеєнко). «Долгота дней: городская баллада». Фабула, 2017.
- Сеїтаблаєв, Ахтем (режисер). «Кіборги. Герої не вмирають». Idas Film, 2017.
- Стяжкіна, Олена. «Мовою Бога». Дух і Літера, 2016.
- Чех, Артем. «Точка нуль». Віват, 2017.
- Arel, Dominique. "Language, Status and Loyalty in Ukraine." *Harvard Ukrainian Studies*, vol. 35, nos. 1–4, 2017–18, pp. 233–63.
- Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin UP, 2004, pp. 259–422.
- . "Forms of Time and the Chronotope in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin UP, 2004, pp. 84–258.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Jonathan Cape, 1982.
- Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso, 2009.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins UP, 1996.
- LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Cornell UP, 1998.
- . *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins UP, 2001.
- McLoughlin, Kate. *Authoring War: The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq*. Cambridge UP, 2011.
- Rafeienko, Volodymyr. "Seven Dillweeds." Translated by Marci Shore, *Eurozine*, 21 August 2017. <https://www.eurozine.com/seven-dillweeds/>. Accessed 12 Oct. 2021.
- Sasse, Gwendolyn, and Alice Lackner. "War and Identity: The Case of the Donbas in Ukraine." *Post-Soviet Affairs*, vol. 34, nos. 2–3, 2018, pp. 139–57. <https://doi.org/10.60586X.2018.1452209>.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Allen Lane, 1977.
- . *Regarding the Pain of Others*. Picador, 2003.
- Vorozhbit, Natal'ia (Nataliia Vorozhbyt). *Bad Roads*. Translated by Sasha Dugdale, Nick Hern Books / Royal Court Theatre, 2017.
- Zaharchenko, Tanya. "The Synchronous War Novel: Ordeal of the Unarmed Person in Serhiy Zhadan's *Internat*." *Slavic Review*, vol. 78, no. 2, 2019, pp. 410–29. <https://doi.org/10.1017/slr.2019.95>.