

# Літературознавство

УДК 821.161.2-31.09 Матіос

DOI: 10.31471/2304-7402-2025-22(81)-67-82

## ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТІЛЕСНОЇ Й ДУХОВНОЇ ТРАВМИ В РОМАНІ МАРІЇ МАТІОС «МАМИ»

**Наталія Мафтин**

*Карпатський національний університет імені Василя Стефаника;*

*76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;*

*e-mail: [nataliia.maftyn@cnu.edu.ua](mailto:nataliia.maftyn@cnu.edu.ua)*

**Мета дослідження** – з'ясувати специфіку скерованості ідейно-образних та жанрово-композиційних рівнів поетики твору на розкриття теми травми втрати, текстуалізації травми як пам'яті не тільки про злочини сьогодення, але й про за давнені рани, реалізації ідеї пережиття «катастрофічного досвіду» геноциду українців. **Предмет дослідження** – особливості реалізації теми травми втрати в романі Марії Матіос «Мами». Завдання студії полягають у дослідженні особливостей жанру й композиції твору, ролі художніх засобів у моделюванні психічного стану героїнь, текстуалізації травми, розкритті ідейного скерування твору. Для досягнення поставленої мети **використано методологію** студії травми («trauma studies»), також залучено різні інтерпретаційні методики: психоаналізу, герменевтики, рецептивної естетики, інтерпретативний та структурний підходи.

Проведене дослідження **дозволило з'ясувати**, що обраний для вивчення твір письменниці вирізняється особливою композицією, специфічною наративною структурою завдяки включенню в художню тканину особистого травматичного досвіду самої художниці слова, що підкреслюється авторською жанровою дефініцією («драма на шість дій»). Своєрідність композиції твору полягає у тому, що кожна його частина має власну побудову цілком самостійного, завершеного художнього тексту, водночас архітектоніка усього роману вирізняється скерованістю на підсилення емоційно-образного, ліризованого складника, поєднаного з фабульністю. Цій функції підпорядковане й кільцеве обрамлення, утворене першим текстом – реквіємом і останнім – «Пістою».

**Ключові слова:** жанрова специфіка воєнної прози, композиція, студія травми, наратив, воєнна проза, Марія Матіос, роман «Мами», тілесна експресія, іконотропізм.

Сучасна українська проза активно опрацьовує тему війни. І це цілком закономірно, адже наше сьогоднішнє – не лише сторінки героїзму й звитяги; це також тяжкі історії втрати, болю, нової травми, яку ще належить пережити й прожити не одному поколінню українців. Травма, для її лікування, потребує наративізації – «проговорення» у різних жанрових і стильових модифікаціях. Однак роман Марії Матіос «Мами» серед прози на воєнну тематику посідає дещо особнє становище: йдеться не тільки про події 2014 року – тема боротьби проти вторгнення московії піднімає глибинніший пласт – травму нищення московськими катами борців з УПА.

В епіцентрі літературознавчих досліджень прози М. Матіос – поетика композиції (Н. Адамовська), психологічні проблеми (Я. Голобородько), стильові доміанти (І. Насмінчук), міфосимволи (Н. Косинська). Аналізуючи прозу М. Матіос, зокрема твори «Солодка Даруся» та «Майже ніколи не навпаки», дослідниця В. Якимович упритул підійшла до проблеми травми, констатує сміливість письменниці заговорити про жахливий досвід українського минулого. Однак проза Марії Матіос під кутом студії травми була проаналізована досі тільки в одному джерелі, тоді як художні тексти письменниці в багатьох випадках є наративом про травму – як індивідуальну, так і колективну. Тим більше це стосується обраного нами як об'єкту дослідження твору письменниці – «Мами», де авторка продовжила студію жіночої (зокрема материнської) травми-втрати.

Травма стає одним із центральних об'єктів дослідження і методологією в гуманітаристиці наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст.: праці Кеті Карут, Дорі Лаубі, Шошанни Фелман, Домініка Ла Капри поширюють її на сферу вивчення культурних та історичних травм. Саме з іменами цих вчених, у чийх працях розроблені концептуальні ідеї травми, що впливатимуть і на наступні етапи дослідження, пов'язують перший етап розвитку «критики травми». Ідея К. Карут про «нерепрезентативність травми» (травма перешкоджає прямій мовній репрезентації) спонукає до пошуків «нового способу читання та слухання», якого потребують «мова травми та мовчання про глухе повернення страждань» [4, с. 9]. Водночас вона знаходить свій розвиток у концепції літературного твору як «особливого типу свідчення» (Ш. Фелман). У праці К. Карут «Незатребуваний досвід: Травма, наратив та історія» (1996) травма розглядається як інцидент, який залишається у свідомості жертви, але не може бути виражений словами. Тому важливою у вираженні травматичного досвіду стає роль «свідка».

Адже «історія як травма ніколи не є просто власною», «історія – це саме те, як ми були причетні до травм один одного» [4, с. 24].

Ідея свідка, заміщення автором «голосу Іншого», повніше реалізувалася у працях Шошанни Фелман. Ця запропонована нею концепція провідної стратегії для літератури-свідчення постала в процесі роботи над свідченням жертв Голокосту для праці «Свідчення очевидців: Криза свідчення в літературі, психоаналізі й історії» (1992), написаній у співавторстві з Дорі Лауб. Дослідниця називає «свідчення» провідною дискурсивною моделлю «посттравматичного ХХ ст.»: «Література, – зауважує дослідниця, – стає свідком (можливо єдиним) цієї історичної кризи, не артикульованої в межах історичної науки» [7, с. 92].

Продовжуючи розвивати своє твердження про літературу як «особливий тип свідчення», виключений із юридичної площини як такої, що має на собі маску «fiction» (художньої вигадки, домислу), Ш. Фелман у статті «Сліпота закону та її форми, або Свідчення невидимого» (2002) висловлює фундаментальну для сучасних студій травми ідею: літературу «можна визначити (описати та зрозуміти) як особливий тип свідчення». Розмірковуючи у праці «Суд над несвідомим: Суди і травми ХХ століття» (2002) про постать автора художнього твору, дослідниця бачить закладені в художньому тексті можливості заміщення автором як заангажованим свідком собою, власним тілом, тіла та голосу Іншого: «Свідок несвідомо дає свідчення власним тілом» [6, с. 163].

Важливим етапом розвитку студії травми стала праця Кеті Карут «Література на згарищі історії» (2013) та передмова до збірника, редактованого нею, «Травма: Дослідження пам'яті» (2009). Ідеї про можливості «свідчення» літератури, зокрема про рецептивні можливості, закладені в наративах художніх творів, «промовляння» травми експресивною мовою художнього твору, знаходимо у праці «Література на згарищі історії»: «У письмі Бальзака, Арендт, Єнсена, Фрейда, Дерріди ми натрапляємо на такі наративи, в яких історія травми не обмежується вказівкою на катастрофу, а промовляє мовою, яка по завершенні жеврітиме на іншому березі травми» [3, с. 92]. Знаковими працями, у яких дослідження травми органічно пов'язане з літературним дискурсом, також є «Травма та виживання в сучасній художній літературі» (2002) Л. Вікрой, «Травматична фантастика» (2004) Е. Вайхед, «Травматичний реалізм» (2000) М. Ротберга. Л. Вікрой у праці «Травма та виживання в сучасній художній літературі», де тексти про травму трактуються як свідчення, що представляють історію та відновлюють забуті спогади, говорить про наративні стратегії передачі травми в літературному творі. Праця Майкла Ротберга «Травматичний реалізм» прикметна тим, що автор доєднує до аналізу культурологічні дослідження, його підхід до наративної стратегії в художньому творі виразно перегукується із міркуваннями Фрейда про різні етапи зцілення, серед яких – траур, а також

працею Еріка Сантнера про два типи репрезентації травми («Історія по той бік насолоди: Роздуми про репрезентацію травми» (2000)).

Дослідження травми продовжує розвиватися та адаптувати основоположний постструктурний підхід, а також «включати нові перспективи постколоніалізму, феміністської теорії, етнічних досліджень, екокритики в науці, яка вивчає значення травми літературі та суспільстві» [2, с. 10]. Серед досліджень, у яких увага скерована до культурного контексту досвіду травми, а також стратегій, що допомагають розповісти в художній літературі про травму, – також праці Ірен Віссер «Деколонізація. Травма. Теорія: Ретроспектива і перспективи. Людство» (2015) і «Травма в не-західному контексті» (2018), Е. Сантнера «Історія по той бік принципу насолоди: Роздуми про репрезентацію травми» (2009). Із Сантнерівським «нарративом скорботи» резонує «феномен горя», випрацюваний у дослідженні британського аналітика Олександра Еткінда «Криве горе: пам'ять про непохованих» (2013).

У наші дні продовжується активне засвоєння методології студій травми постколоніальними дослідженнями. Адже, на думку Сема Дюранта, «постколоніальний нарратив, структурований напруженням між пам'яттю про минуле та обіцянкою майбутнього звільнення, неминуче виконує функцію скорботи» [5, с. 1].

У нашому дослідженні використано міждисциплінарний підхід, за якого критика травми поєднана із постколоніальною критикою, що передбачає зв'язок аналізованого художнього тексту з конкретним історичними подіями, травматичними для цілої нації. Теоретичною основою нашої статті є дослідження травми в літературознавстві, зокрема теорія травми Кеті Карут, її міркування про колективну травму у праці «Травма, розповідь, історія» («історія як травма ніколи не є просто власною», «історія – це саме те, як ми були причетні до травм один одного» [4, с. 24], та міркування про літературу як «такі нарративи, у яких історія травми не обмежується вказівкою на катастрофу, а промовляє мовою, яка по завершенні жеврітиме на іншому березі травми» («Література на згарищі історії» (2013)) [3, с. 92], а також ідея свідка, заміщення автором «голосу Іншого», розгорнута у працях Шошанни Фелман («Сліпота закону та її форми, або Свідчення невидимого» (2002) «Суд над невідомим: Суди і травми ХХ століття» (2002).

Як методологічну основу для аналізу тексту Марії Матіос використано і працю А. Уайтхед «Травматична фантастика» («Trauma Fiction» 2004), де йдеться про способи репрезентації травми в літературі, зокрема й шляхом застосування певних технік оповіді, зокрема повторення, місця пам'яті, ширяючий голос у розповіді, фрагментарність. Під повторенням Уайтхед має на увазі колообіг певних образів, пов'язаних із травмою у формі спогадів. Такі повторювані образи представлені в сюжеті, мові, образах, місцях пам'яті. Дослідник виокремив ще одну техніку –

інтертекстуальність (не тільки зовнішні посилання з інших текстів чи письменників, – посилання з минулого у формі спогадів і спогадів). В аналізованому романі Марії Матіос така техніка інтертекстуальності використовується на всіх рівнях поезики твору – на тематичному, сюжетному, композиційному, образному.

Обраний для дослідження твір письменниці вирізняється особливою композицією, специфічною нарративною структурою завдяки включенню в художню тканину особистого травматичного досвіду самої авторки. «Мама» – то реальний «вихід з мовчання» [11] й нарративна практика подолання репресивної дії травми, він прикметний як силою емоційно-образного складника, так і жанровою специфікою (авторська дефініція «драма на шість дій») та архітектонікою. Спільною темою тут об'єднано шість окремих частин, дві з яких становлять кільцеве обрамлення й розгортаються за музичним принципом композиції ліризованої прози. Фабульна ж частина реалізується як історії п'ятерох матерів, не тільки різних за соціальним статусом, часом травми-втрати, відкритістю їх внутрішнього світу для читача, але й об'єднаних саме травмою втрати найдорожчого – синів.

Важливу роль у композиції всього твору, об'єднуючи історії з життя кількох героїнь у різних часових площинах, розгортаючи хронотоп роману-драми до вимірів вічності, виконує авторська присвята, мікрокомпозиція якої базується на градації: *«Пам'яті мого єдиного сина Назарія, пам'яті всіх синів, кого не дочекалися їхні матері, а також бездонній силі материнської любові і страждання»* [12, с. 5]. Авторська жанрова дефініція («драма на шість дій») акцентує трагічне як внутрішній конфлікт між почуттям болю, безповоротності втрати, й байдужістю суспільства та вимушеністю травмованого жити серед тих, хто не зазнав втрати й не може зрозуміти глибини травми. Потреба вирішення цього конфлікту стає об'єднуючим началом різних (у тому числі й за сюжетністю, її розгорнутістю) історій: від глибоко інтимної сповіді у першій новелі – «Мама Марія», означеної жанрово як «Відео з малої батьківщини Марії Матіос із музикою її сина Назара», – до свого роду епілогу, «Пієти», що звучить вічним реквіємом Материнській втраті.

Такий перегук обрамлення усієї книги із безсмертним твором Мікеланджело, акцентований композиційно у першій новелі й в останньому фрагменті – поезії у прозі – трансформує власне пережиття травматичного досвіду в катарсис. Перша новела-драма в архітектоніці роману становить своєрідний вступ. Сюжетність тут розгортається подібно до композиції музичних творів реквієму, плачу. Нарративна організація тексту формується як внутрішній монолог, що іноді трансформується у потік свідомості. Монолог цей, що буквально пульсує болем втрати й немеркнучої любові Матері, розгортається у вимірах земних і вимірах вічності – від могильної плити, де поховано її сина, – до високої небесної

блакиті. Локус цвинтаря («Сюди я ходила би босою, щоб менше шпор-татись. Із потужним ліхтариком серед білого дня – розігнати темінь» [12, с. 13]), як і хронотоп дороги до цвинтаря («Такої чорної і твердої дороги немає більше ніде, як дорога матері до Сина» [12, с. 15]) – це простір пам'яті, елемент «мнемотехніки», «просторовості пам'яті» (П'єр Нора). Минуле «вгризається» в життя матері перформативністю пам'яті, її «мнемотичними позначками»: образом свічки, Білого Голуба (в християнській традиції – символ душі), що прилітає на синову могилу, своєю ходою «*теревальцем*» нагадує матері «*точно так, як чеберяв Ти, коли брався ходити*». Композиційно це структурування «місця пам'яті» (маємо на увазі щось більше, ніж цвинтар) подано як сплески кардіограми болю – коли голуб дає торкнутися себе, «*я знов перестаю дихати. (...) і знов судинки й капіляри тріскають – чи то в голові, чи в серці – і я вкотре чую їхній скрип*» [12, с. 15].

У материному монолозі розгортається і уявний діалог із Сином – його інтонації, відтінки голосу, модуляції тембру: то усього кілька слів, то голос, що «*щільно і звідусюди обгортає мене так, ніби намагається обняти і пожаліти*».

Навіть композиція вступної новели позначена перформативністю пам'яті: вона нагадує хрест (тіло – дух, могила – небо), на якому розп'яте материнське серце. З останніх сил чіпляється мати поглядом за небесну блакить: там, у небі, вона шукає бодай якогось знаку, що Син почув її монолог. І своєрідною кульмінацією стає образ хмарки, що лине до Матері у блакиті. Мінливі фігури-образи, – «*то ягнятко, то пташка*», то профіль хлопця, що грає на сопілку, знову ведуть до кульмінаційного сплеску: «*Б'юся головою об стовбур дерева: Боже, допоможи мені побачити Сина! Ти ж є любов, Боже!!! Не скупися на радість для матері хоч коло Його портрета! У небі – знову та сама хмара з профілем молодій людині із задертим чубом і сопілкою в руках. Син мені грає на сопілці. (...) Мелодія сопілки невловна – так дрижить повітря від повіву вітру. Але вітру немає. Є мелодія, нечутна для інших*» [12, с. 19]. Мінливість, невловимість образу, імітація звуків створюють контраст до фізично акцентованого почуття.

Тимчасовою розв'язкою в цьому трагічному дійстві є вихід травмованої втратою психіки матері в оніричний простір: у сновидінні ще можуть зустрітися дві душі для остаточного прощання.

Травма робить тіло не важливим – воно стає в'язницею: «*Бо я існую так, ніби з мене то витікає, то назад повільно вливається життя. Ніби коло самого берега мене колише морська хвиля. Чи гойдається під мною земля під час дуже далекого землетрусу*» [12, с. 15]. Вербальне вираження травми фіксує глибину болю на рівні фізіологічному («*альвеоли, що лопають*», «*кульова блискавка інфаркту*», «*серце ненадовго також муміфікується*», «*я живу з розірваними альвеолами легень, капіляри*

яких розлітаються на друзки, коли вже стільки часу намагаюся вдихнути і видихнути свій біль» [12, с. 12]. І хоча у вступній новелі питома вага фабульності незначна, потужна експресія – наче кардіограма пікових точок болю – стає рушійною силою сюжету. Наративна організація твору підпорядкована фіксації цих точок: коли серце завмирає, провалюється в безодню небуття і знову поривається до життя. Пам'ять тіла стає присутньою в «текстуальній» моделі світу. Світ новели сповнений знаків-символів, що промовляють. Так, доміантний в останньому фрагменті настроїв безпросвітної туги підкреслено образом неба, зтягнутого хмарами: «Хмари обважніли дощовою водою. Вони незрушно нависають над землею, не розсуваючись і не рухаючись» [12, с. 21]. Та кілька вітальних образів усе ж дають надію на зцілення: під лісом кує зозуля, до ніг жінки «ластиться прибудний котик».

Сила любові, що допомагає прорватися крізь безпросвітність болю, трансформує індивідуальний травматичний досвід у пам'ять про всіх матерів, що пережили травму втрати, індивідуальне страждання виростає до величі страждань Богородиці. Так плакала колись під хрестом найвеличніша з Матерів. Проговорюючи, вихлюпуючи власний біль, авторка наративізує біль української Матері, тому закономірно, що її «шестикнижжя» присвячене темі травми саме материнської втрати.

Другий розділ твору – «Мама Веронця» – у композиції усього твору виконує роль зав'язки, а власне дія розгортається в наступній новелі – «Мама Михайлина». Ця новела про травму, що кровоточить упродовж багатьох десятиліть. Тобто, індивідуальна травма набуває змісту колективної, більше того – витісненої із колективної пам'яті, репресованої. Веронця – мати, що втратила сина в АТО. Біль молодшої стає пусковим механізмом, що ламає ту печать, за якою мама Михайлина замурувала горе від втрати єдиного сина, закатованого енкаведистами. Трагізм, безвихідь, вагота горя й фізичне його відлуння (материнське горе не лікує час!) увиразнюється й заключним акордом: стан Веронці – то стан зміненої свідомості, він ідентичний тому, в якому вона була, коли на подвір'я зайшов голова сільради повідомити про смерть її сина.

Хронотоп новели «Мама Михайлина» розширюється й охоплює, як вказує авторка на титульній сторінці, відтинок «в часі між 1952 і 2015 роками». Світ твору – виразно полярний, однак це не тільки полюси життя і смерті: це ще й полюси світла й темряви, світу людського й демонічного, людяного й виродкового. Полярність виявляється в композиційних елементах, наративній стратегії, в лексичному забарвленні діалогів між офіцером-енкаведистом та матір'ю закатованого хлопця. Світло й темрява виявляються на лексичному рівні в контрасті брудної лайки московита, «зіпрілого аж до смороду» від знущань, якими катує Михайлину, і світлом неймовірно болючої ніжності, що тримає серце жінки на

цьому світі спогадами-спалахами підсвідомості про її пізнього одинака. Тому основним композиційним прийомом стає в новелі контраст.

Хронотоп твору змодельований для передачі фізичного відчуття болю як шлях на Голгофу, однак уже не сина, а матері: до того страшно-го місця, де побачить скалічене тіло свого одинака. Цей страдницький шлях займає у книзі усього дві сторінки, однак час, наповнений катуваннями й страхом побачити-таки свою дитину мертвою, страхом, що душить жінку фізично, як і руки її ката, так виразно матеріалізується, ніби лягає на плечі могильними брилами. Якась доля хвилини, коли мати дивиться на безпомічне тіло юнака, розгортається у цілу низку спогадів-спалахів. І цей плін спогадів сприймається уже як потік підсвідомого, у ньому – тепло любові, ніжності. Він протистоїть темряві, що ось-ось, здається, поглине всю землю. Брутальна лайка, фізична сила, застосовані офіцером, що вимагає, аби мати впізнала сина, виривають Михайлину з того рятівного світу. Катування фізичне, помножене на моральне, стає нестерпним – наростання фізичного страждання доведене до межі: *«Якби хто дав їй хоч крапельку водички... хоч одну сльозичку... лиш аби несолену... бо язик перекрив її горло... розпухлий язик став упоперек горла, мов колода...»* [12, с. 44]. Не випадково авторка робить акцент на удушші, неможливості говорити. Цей стан на все життя увійде в її тіло, і тільки двічі – у лісі й на подвір'ї у Веронці – прорветься горловий спазм. Коли ж кат нагинає матір зовсім близько, так, що вона бачить, як із рани на тілі сина розпливається кров, Михайлина втрачає свідомість. Але кат не дає матері вмерти – йому потрібно, щоб жінка впізнала сина. Тоді він вигубить, вивезе в Сибір ціле село.

Наративна стратегія цього епізоду – контрастно двопланова: реалії страшного, чорного світу, в якому енкаведист добиває жінку, і світ рятівних спогадів-марень, куди втікає-провалюється психіка жінки. І тільки материнська любов дає їй силу кинути в обличчя ката: *«Не мій! Не мі-і-і-й!»*. Коли жінку відпустили, якась сила жене її напівпритомне тіло до лісу. Рефреном лунає її надсадний крик: *«Не мі-і-і-й!»*. І фізичний, і психічний стан матері, що божеволіє з болю, знаходить вираження в елементах поезики експресіонізму: *«Здається, то від її надсадного крику, що розриває голосові зв'язки і гортань, і легені, з верхів'я дерев падають старі пташині гнізда із задавненими яйцями, і розбиті на льоту, сипляться додолю жовтим смердючим дощем»* [12, с. 50]. Біль травми опредмечується в крикові, яким жінка наповнює ліс. Її крик рветься до неба, однак і небо зазнало жахливої трансформації: *«там, де має сяяти бездонна височінь, відбиваються якісь потворні привиди, (...) і всі – з обличчям її ката»* [12, с. 52].

Психічний і фізичний стан жінки передається прагненням стати малою аж настільки, щоб запастися в землю – її сухе, змучене тіло припадає до зіпрілого листа: *«Вона хоче запастися в землю і шукає в ній*

*шпаринку, куди могла би вміститися разом зі своїм болем» [12, с. 55]. Однак «кардіограма» наративу знову дає сплеск: серце повертається до життя із шаленим болем. Використання трансформованого паралелізму, що стає метафорою, підкреслює її стан: «Шепчуть сухі губи... та де там шепчуть – шелестять у шерхлий буковий листочок» [12, с. 55]. Важливу роль у моделюванні композиції цього фрагменту також відіграє контраст: шепіт контрастує із криком у попередньому й у наступному фрагментах. Основним принципом побудови внутрішнього монологу-потoku свідомості героїні, завдяки чому відтворюється глибина переживання нею болю, стає також використання градації. Травма виривається, «виходить з мовчання» – від тихого шепоту-голосіння «мій...мій» – до схлипування-завивання: «Отак би вме-е-рти... І щоб закопа-а-а-ли коло нього... Щоб укрила його собо-о-о-о-ю... зігріл-а-а-а...».*

Коли стихає найгостріший біль, жінці здається, що серце завмерло в її грудях. Миттєво зринає спогад, що був страшним провіщенням – отак, як її серце, учора зупинився маятник у годинникові. Михайлина боялася того маятника, його цокання викликало у жінки жахливу асоціацію – «гучно цокав годинник, як бувало цокала гадина, гріючись в теплому попелі в печі» [12, 2023, с. 57]. Зауважимо, що символізм образів, метафори й порівняння, в яких закодоване відчуття лиха, виразно наповнюють текстуальну модель світу пам'яттю тіла.

У романі Марії Матіос фізіологічний стан глибокої травми часто передається метафорами й порівняннями («береться лід попід грудьми і ріже під колінами»; «аж хустка не витримує болю: падає під ноги»; «як устекла вовчиця»; «вона біжить, розтинаючи горло повітрям, мов шаблею», «безпросвітна чорна пелена зтягує очі і тягне донизу»; сусід-яструбок «безжально обтирає словами ніж об її серце», під ногами яструбка «так гучно тріщить гілля, як хрускають поламані кістки»; «її крик розриває ліс, як гранатою»). Як наголошує дослідниця С. Жигун, «процес метафоризації є частиною формування наративу про травму» [10, с. 58]. Саме ці художні засоби (метафора й порівняння) розкривають спонтанну тілесну експресію травмованого, розгортають смислову тканину вчинку.

У фінальному фрагменті новели «Мама Михайлина» важливе емоційно-смислове навантаження припадає на пестливі слова – так у спаленій, здається, вщент тяжким горем материнській душі тоненько обзивається ніжність: на тому місці, де був колись колгоспний скотомогильник, де зарили і її сина, «покладе на землю, як горобчиківі, мацюську склянку з водичкою, накриту кусником свіжого хлібчика. Може, заспокоюєна в небесах синова душка прилетить на це місце (...) обвіяти своїми крильцями маму, якщо люди і нелюди зробили так, що сирота мама не має де прихилитися до хреста на його могилі... та й хрест не має де

*звести... хіба що втомлену від ріпаку земельку потайки обтиче дрібними – в мізинний палець – хрестиками з дубового дерева» [12, с. 50].*

Однак перформативність пам'яті, її соціальне структурування за умов довгої доби радянського мороку для таких, як мама Михайлина, була неможлива. Адже навіть просторовість пам'яті у тих умовах була табуйована – кати не залишали матерям могил для оплакування синів. Веронця має могилу сина, має де плакати, де поставити свічку. Михайлина ж іде на сільський цвинтар і ставить свічки лише на могилах молодих хлопців – *«дідам же свічок умисне ніколи не світить, (...) серед них (...) є не один такий, що колись давно край лісу слухав виття не одної осиротілої мамі-вовчиці» [12, с. 60].*

Фінальний «акорд» новели, із вжитим узагальненим образом «осиротілих мамів», звучить як відлуння того далекого пострілу, що продовжує звучати у материнських серцях – *«Вона – не прощає»*. Ця новела – і нагадування, і застереження. Пам'ять вимагає очищення. Травма – очищення і покаювання, того очищення, яке ще не пройшла наша земля. Дослідниця О. Пухонська, описуючи «культуру рани» в сучасній українській літературі, наголошує: *«Художній твір виконує функцію культурної терапії...»*, що, *«власне, і є чи не найдієвішим механізмом культури рани» [14, с. 8].*

Продовженням історії страдницької долі Матері уже в наші дні є новела «Мама Сидонія». З усіх п'ятьох творів, що складають «драму на шість дій», сюжет цього найбільш подієвий; фабула твору розгортається чітко в хронологічному порядку. В основі ж сюжету простежується модель «ходіння Богородиці по муках». Епічна розлогість перших частин твору вміщує розповідь про життя сільської медсестри Сидонії, її нелегкі будні, про те, як важко було жінці одній виховувати сина, про нещасливе синове кохання, що руйнує хлопцеві душу, штовхає лагідного й працьовитого Віталіка до горілки. Та муки Сидонії тільки починаються: у 2014 її син вирушає добровольцем на Донбас.

Марія Матіос піднімає у творі низку актуальних для нашого сьогодення проблем: і ставлення держави до добровольців, і до матерів та рідних полеглих і зниклих безвісти, і до бійців із ПТРС. Її героїня оббиває пороги воєнкома, однак не може дізнатися більше, ніж «зник безвісти». І тільки звернення в поліцію дає результат: за якийсь час жінці приносять об'ємний конверт, в якому чимало сторінок із незрозумілими матері обрахунками, термінами. Однак серце Матері вже знає, що в тому конверті: *«Тримала нерозпечатаний конверт, як, мабуть, солдати тримають гранату з витягнутою чекою: боялася не те що зрушити з місця – дихнути» [12, с. 131].* Новела має кілька кульмінаційних моментів, та цей епізод силою напруги стає центральною кульмінаційною вершиною: жінка, *«наче в невагомості»*, зсувається на підлогу. Опис психічного стану Сидонії «на межі» як велетенської гойдалки, фізичне відчуття нудоти, – свідомість не може сприйняти висновок експертизи про те, що *«міто-*

тип» кісток «невстановленої чоловічої особи» співпадає з її «мітотипом» – передає процес роздвоєння, деструкції свідомості: «*Букви воруються, як живі потвори*». Бажання позбутися цього жаху спонукає жінку до спроби самогубства: «*Це був кінець усьому і кінець її життя. Тутель, з якого немає виходу і де відсутнє світло*» [12, с. 143].

Травма втрати тісно пов'язана з простором, з «структурованою соціально» (Коннертон) «пам'яттю тіла». Темі «просторовості пам'яті та її соціального структурування» присвячене дослідження П. Нора «Місця пам'яті». У романі Марії Матіос детально описане і одне з реальних «місць пам'яті» – кладовище з найбільшим похованням тимчасово невіданих загиблих учасників АТО. «Місце пам'яті», де панує непам'ять: «*Сотнями чорних птахів всілися (...) могили*. «*І скільки не глянь – невідані... невідані... лише пронумеровані*». Єдина пам'ять для них – «*розрослий кущ калини з кривавими ягодами*». Традиційний образ-символ калини – пролітої крові, що ще в давні часи на нашій землі мав саме таке символічне наповнення, набуває під пером авторки нових конотацій: він палахкотить свічкою пам'яті. Рішення Сидонії не тривожити прах сина, залишити його серед таких, як і він – це також данина пам'яті померлих: він наче належить тій спільноті й посмертно. Натомість жінка з далекого буковинського села довгими вечорами й ночами вишиває рушники, щоб двічі на рік приїхати до синові могили і бодай так вшанувати тих, хто невіданий, до кого ніхто не приходить. Жінці здається, що тепло її рук переливається в шиття, відтак перейде з рушника на хрест, «*а з хреста іде в землю*» – аж до сина і до тих, кого не шукають. Її вишиття – це також мова, мати в такий спосіб виговорює свій біль і свою любов: невідані почуття стають на полотні барвистими квітами, орнаментом-символами, що дають вихід із травми.

Сидонія – Мама, що зуміла знайти силу жити для інших. Для тих, кому потрібна допомога: для п'ятьох пацієнтів психлікарні із ПТРС, хто був під Ілловайськом, Мар'їнкою, Дебальцево. Вона стає для них також мамою, лікує їх травми, і таким чином заповнює власне серце любов'ю: «*Вона відчула себе одночасно їхнім сторожем, і таємним охоронцем, і сестрою-жалібницею, і мамою*» [12, с. 193]. Авторка стверджує: біль не проминає, але травма лікується. Любов'ю. І на згарищі проростає новий паросток.

Героїня новели «Мама Мамая» – жінка, яка ніколи фізично не ставала матір'ю, однак у ній жива та брость материнства, що, не реалізована в дитині, проситься у світ, аби стати матір'ю усього живого. Майже уся коротенька новела – то монолог старої Іленки із котом Мамаєм. «Людино», «хлопче», «шельмо» – у коротких «апеляціях» до kota жінка жартома картає його, що не хоче «їсти борщик», розказує сільські новини, тішитися ним.

В архітектоніці «драми на шість дій» (підкреслимо авторську дефініцію твору) «Пієта» становить заключний «акорд», створюючи разом із вступною новелою «Мама Марія» «дугу вольтової напруги» завдяки виразній алюзії до «Оплакування Христа» Мікеланджело Буонаротті. І звернення авторки до увічненої у мarmorі постаті страждаючої Богоматері замикає коло високої напруги, трансформує її в Любов, відтак – у Вічність. Тут звучить заклик-засторога оберігати Матір, що зазнала травми втрати: *«Скорбота матері безмежна.../ Вона поза часом і осудом»*. Травма ця опредмечується знаком-маркером – *«траурна хустина»*. І нарратив «Пієти» лунає як замовляння-захист: *«Ні шурхотом подошов / Ні диханням / Ні словом / Ні поглядом у спину»*. Травма прагне «вийти з мовчання» – прийом градації вдало передає напругу: *«Тоді мені хочеться на всі сторони світу / кричати / шепотіти / хрипіти»* [12, с. 282].

Авторка крізь безодню епох апелює до Вічного – материнської любові, що силою своєю спроможна здолати міцні лещата травми й посвятитися служінню ідеалу Добра.

У літературознавчій розвідці «Писати війну» дослідниця Ганна Улюра зауважує, що *«...травма – це не тоді й не те, що спричиняє нам біль. Травма – це те, що з болем, який ми пережили, зробить потім наша свідомість, а згодом – наша пам'ять»* [15, с. 13]. Кожна із героїнь твору Марії Матіос носить свою травму. Кожна живе із нею чи проживає її по-своєму. Травма – багатолика, але за цією маскою залишається єдина страшна сутність рани. І щоб загоїти рану, треба її «почути», «оплакати» й відпустити.

**Висновки.** Зроблений аналіз дає можливість констатувати: ідейно-образні та жанрово-композиційні рівні поетики твору Марії Матіос «Мами» підпорядковані розкриттю проблеми травми втрати, текстуалізації травми як пам'яті не тільки про злочини сьогодення, але й про за давнені рани, реалізації ідеї перепроживання «катастрофічного досвіду» як усієї нації, так і кожного травмованого. Наративна стратегія подолання репресивної дії травми, обрана авторкою, виявилась у жанрово-композиційній специфіці твору (наявність драматичного компоненту в побудові діалогів і монологів, тому за рівнем емоційної напруги ми вважаємо цей твір романом-драмою), тілесній експресії персонажів.

Метою розгорнути часопросторові рамки травми від життя окремого індивіда до часів травмованості цілих поколінь детермінована фрагментарність композиції твору. Цій функції підпорядковане й кільцеве обрамлення: перша новела (свого роду інтродукція), побудована за принципами композиції ліризованої прози, поєднуючись із заключним фрагментом – поезією у прозі, становить «вольтову дугу» високої емоційної напруги. Важливу роль у композиційній цілісності роману-драми, ідейно-тематичній єдності усіх його частин відіграє також і авторська присвята, мікрокомпозиція якої базується на градації.

Основним композиційним прийомом в романі, використаним авторкою для розкриття теми материнської втрати як у період визвольної боротьби УПА проти московських загарбників, так і в сучасній війні, розв'язаній проти України росією, є контраст, що виявляється в композиційних елементах, нарративній стратегії, в лексичному забарвленні діалогів, часто – градації. Контраст є і основним принципом побудови внутрішнього монологу-потoku свідомості героїнь, завдяки чому відтворюється глибина переживання болю. Аналіз психологічного моделювання образної системи твору виявляє розкриття травми шляхом використання елементів поезики експресіонізму («Мама Михайлина»), оніризму («Мама Марія»), акцентування стану зміненої свідомості, удушся, контрасту крику й шепоту. Художній світ роману Марії Матіос сповнений і знаків-символів. Глибина травмованості передається також завдяки психологічно навантаженим метафорам і порівнянням, в яких закодоване відчуття лиха. Символізм таких образів-знаків виразно наповнює текстуальну модель світу в романі пам'яттю тіла, вони розкривають спонтанну тілесну експресію травмованого, розгортають смислову тканину вчинку.

Рецептивні горизонти художнього твору передбачають активну взаємодію з читачем: адже автор завжди на останніх сторінках, «відчужуючись» від тексту, у фінальному образі вибудованого ним світу пропонує читачеві діалог. «Пієта», коротка фінальна частина твору Марії Матіос, – то замовляння-захист усіх матерів, що пережили травму втрати. То магічне слово, що з крику про біль трансформується у пам'ять.

Роман Марії Матіос – це «особливий тип свідчення» (Ш. Фелман) про злочини, вчинені проти українців у минулому столітті й сьогодні. І голос автора як «голос Іншого» долає безмовність травми, свідчить і «промовляє мовою, яка по завершенні жеврітиме на іншому березі травми» (К. Карут), навіть «на згарищах історії» вимагатиме справедливості. У романі М. Матіос виразно прочитується концепція провідної стратегії для літератури-свідчення, за якої автор заміщує своїм голосом голос Іншого – «Свідок несвідомо дає свідчення власним тілом» (Ш. Фелман). І «тіло автора», його голос стає «тілом і голосом Іншого» – у випадку твору Матіос – голосами й тілами Матерів, що зазнали жахливої травми втрати найдорожчого. Ця мова болю й катарсису «виразно жеврітиме» у сприйнятті тексту читачем, покоління якого успадкувало невитішені травми...

Піднявши у творі низку актуальних проблем (непокараність злочину проти борців УПА, ставлення держави і суспільства до добровольців, до матерів та рідних полеглих і зниклих безвісти в АТО, і до бійців із ПТРС), авторка проводить ідею необхідності осмислення історичних і сьогоденних «катастрофічних досвідів», долання травмованості як окремо взятої людини, так і всієї нації шляхом пізнання правди і служіння ідеї Добра.

До перспектив дослідження належить аналіз студії травми (зокрема колективної) в інших творах Марії Матіос.

### *Література*

1. Arizti B. (2011). In *The Splintered Glass: Facets of Trauma in the Post-Colony and Beyond*. Amsterdam and New York: Rodopi.
2. Balaev Michelle. 2012. *The Nature of Trauma in American Novels*. Northwestern University Press.
3. Caruth C. *Literature in the Ashes of History*. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013. – 144 p.
4. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
5. Durrant S. *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J.M. Coetzee, Wilson Harris and Toni Morrison*. – Albany: SUNY, 2004. P. 1.
6. Felman S. *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. – Cambridge: Harvard University Press, 2002. – 272 p.
7. Felman Shoshana and Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
8. Visser Irene 2011, 'Trauma theory and postcolonial literary studies', *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 47, no. 3, pp. 270-282.
9. Голобородько Я. Соціумний інтер'єр чи психологічний дизайн? (художні дилеми Марії Матос) / Я. Голобородько // *Слово і час*. – 2008. – №12. – С. 81-85.
10. Жигун С. (2023). «Ноїв ковчег» Галини Гордасевич: як метафора маркує травму. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)*. №21, 2023. Київський університет імені Бориса Грінченка. С. 57.
11. Матіос М. (2023). *Мами. Драма на шість дій*. Видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». 283 с.
12. Матусяк А. (2020). *Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою*. А. Бондар (Пер.). Львів: Піраміда. 308 с.
13. Пухонська О. *Літературний вимір пам'яті: монографія*. Київ: Академвидав, 2018. 304 с.
14. Пухонська О. (2020). *Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі*. Брустури: Дискурс. 288 с.
15. Улюра Г. (2023). *Писати війну*. Київ: Темпора, 320 с.

---

---

**GENRE AND COMPOSITIONAL FEATURES OF THE  
REPRESENTATION OF PHYSICAL AND MENTAL TRAUMA  
IN MARIA MATIOS' NOVEL "MOMS"**

**Nataliia Maftyn**

*Vasyl Stefanyk Carpathian National University;  
76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenko St., 57  
e-mail: [nataliia.maftyn@cnu.edu.ua](mailto:nataliia.maftyn@cnu.edu.ua)*

*The article explores the latest work of the contemporary Ukrainian writer Maria Matios – «Moms». The objective of the study is to examine how, through narrative strategy realized in compositional mastery and in the specificity of artistic imagery of the work, the author transforms her own traumatic experience into the discovery of therapeutic possibilities.*

*To achieve the set purpose, the authors resorted to the methodology of trauma studies, developed in the works by P. Ricoeur, T. Bilchevsky, G. Agamben, D. La Capri, P. Sztompka, D. Alexander, H. Arendt, K. Erikson, K. Karut, and Sh. Felman. They also employed various interpretative methodologies, including psychoanalysis, hermeneutics, receptive aesthetics, interpretative, and structural approaches.*

*The work of the writer chosen for the study is distinguished by a special composition, a specific narrative structure due to the inclusion of the author's personal traumatic experience in the artistic fabric. «Moms» is a real «way of breaking the silence» (A. Matusiak) and a narrative practice of overcoming the repressive effects of trauma; it is notable for its emotional and figurative component, as well as for its genre specificity (the author's definition of «drama in six acts») and architectonics. The common theme here unites six separate parts, two of which form a circular frame and unfold according to the musical principle of lyrical prose composition. The plot is realized in the stories of five mothers, not only different in social status, time of trauma-loss, and openness of their inner world to the reader, but also united by the trauma of losing their dearest ones – their sons.*

*The specificity of the composition of the work lies primarily in the fact that each part of it – a separate short story – has its own structure of a completely independent, complete literary text, while the architectonics of the entire work is characterized by an orientation towards enhancing the emotional and figurative, lyricized component combined with the plot. Each of the short stories has its own time and space frame (while in «Mom Veronka» it is limited to one day, the chronotope of the short story «Mom Mykhailyna» covers the period «between 1952 to 2015»). Moreover, certain fragments of one novel have their own specific model of chronotope (the climactic episode in «Mom Mykhailyna» clearly resembles the «The Way to Calvary»; «Mom Sidonia» contains an allusion to the «Virgin's walk in agony»). The time-*

*space framework of the whole novel unfolds in the final chord via the allusion to Michelangelo's «Pietà» to the dimensions of eternity. The space of memory in Maria Matios's work is marked with «mnemonic marks»: the locus of the cemetery, the image of a candle, the White Dove, a viburnum bush, and towels on the crosses of unmarked graves.*

*The main compositional technique in the novel used by the author to reveal the theme of maternal loss both during the Ukrainian Insurgent Army's liberation struggle against the moscow invaders and in the current war waged against Ukraine by russia is contrast, which is manifested in compositional elements, narrative strategy, and the lexical coloring of dialogues. Contrast also serves as the main principle of developing the internal monologue-stream of consciousness of the protagonists, which reproduces the depth of the pain experience. The analysis of the psychological modeling of the work's figurative system reveals the disclosure of trauma through the use of elements of expressionist poetics («Mom Mykhailyna»), onirism («Mom Maria»), emphasizing the state of altered consciousness, suffocation, and the contrast between screaming and whispering. The artistic world of Maria Matios's novel is also full of speaking signs and symbols.*

**Keywords:** *Maria Matios, contemporary Ukrainian literature, trauma of maternal loss, narrative, artistic and imagery system, architectonics, metaphor, Drama novel «Moms», body expression, iconotropism.*