

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

**ОБРАЗНА СИСТЕМА КОРЕЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ПРО ВІЙНУ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «Магістр»
здобувачки другого рівня вищої освіти
2 року навчання (денна форма)
Галузь знань – 03 Гуманітарні науки,
Спеціальність 035.066 Філологія (східні мови
та літератури (переклад включно),
перша – корейська),
ОПП «Корейська мова і література та
переклад, англійська мова»
Шевченко Інни Юріївни

Науковий керівник: асист. Налімова
Анастасія Олександрівна

«Допущено до захисту»

Протокол засідання кафедри мов і літератур

Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

Протокол №14 від 30 квітня 2025 р.

Завідувач кафедри _____ д.філол.н., доц. Ісаєва Н. С.

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| АНОТАЦІЯ | 3 |
| ВСТУП | 8 |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ У ПОВІЗІІ | 14 |
| 1.1 Історичні уявлення про образ у філософії мистецтва..... | 15 |
| 1.2 Образна система як компонент структури художнього твору..... | 20 |
| 1.3 Класифікація образних систем..... | 22 |
| 1.4 Функції образної системи у поетичному творі..... | 27 |
| 1.5 Культурно-національна специфіка образної системи..... | 31 |
| Висновки до Розділу 1..... | 34 |
| РОЗДІЛ 2. ТЕНДЕНЦІІ ЗОБРАЖЕННЯ ВІЙНИ У ЛІТЕРАТУРІ | 36 |
| 2.1 Метафізичне й героїчне висвітлення війни в античній літературі..... | 36 |
| 2.2 Сакральне осмислення війни у добу Середньовіччя..... | 41 |
| 2.3 Травматичне переживання війни у літературі доби світових воєн..... | 44 |
| 2.4 Національна та особистісна пам'ять про війну в українській поезії..... | 48 |
| 2.5 Традиція і переосмислення досвіду війни в корейській літературі ХХ століття..... | 50 |
| Висновки до Розділу 2..... | 53 |
| РОЗДІЛ 3. ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ КОРЕЙСЬКОЇ ПОВІЗІІ ПРО ВІЙНУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ | 55 |
| 3.1 Образна система юнацької поезії про війну..... | 56 |
| 3.1.1 Образ матері..... | 57 |
| 3.1.2 Прапор як символ боротьби, саможертвності й надії..... | 58 |
| 3.1.3 Поле бою як символ руйнації та надії: образ Пекмаго..... | 59 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 3.1.4 | Очікування, туга за рідними: сестра, родина, дім..... | 60 |
| 3.1.5 | Мрія про возз'єднання батьківщини: образ «Того дня»..... | 61 |
| 3.1.6 | Бідність і праця простих людей..... | 63 |
| 3.1.7 | Природа як уособлення емоцій і минулого..... | 64 |
| 3.2 | Образна система гуманістичної поезії Гу Сана..... | 66 |
| 3.2.1 | Фізичні образи руїни..... | 66 |
| 3.2.2 | Дитячі образи у просторі руїни..... | 68 |
| 3.2.3 | Образ повії..... | 70 |
| 3.2.4 | Образи духовного відродження з руїни..... | 72 |
| 3.2.5 | Образи знесиленої Батьківщини..... | 76 |
| 3.3 | Образна система Ю Чіхвана..... | 78 |
| 3.3.1 | Образ солдата..... | 79 |
| 3.3.2 | Образ смерті та страждання..... | 81 |
| 3.3.3 | Образи природи..... | 83 |
| 3.3.4 | Образи марності війни..... | 84 |
| 3.4 | Спроба інтегративної класифікації образної системи корейської поезії про війну..... | 86 |
| 3.4.1 | Об'єктний рівень..... | 88 |
| 3.4.2 | Суб'єктний рівень..... | 93 |
| 3.4.3 | Виразальний рівень..... | 98 |
| | Висновки до Розділу 3..... | 102 |
| | ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ | 105 |
| | СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 108 |

Анотація. У кваліфікаційній роботі досліджено образну систему корейської поезії про війну другої половини ХХ століття як особливий засіб репрезентації культурної травми та історичної пам'яті. Актуальність теми зумовлена як сучасним контекстом російсько-української війни, що стимулює зацікавлення поетичним осмисленням воєнного досвіду, так і відносною недостатністю студій з корейської воєнної літератури в українському науковому дискурсі. У центрі уваги — художній образ як структурна одиниця літературного твору, здатна акумулювати індивідуальний та колективний досвід через символічні й емоційно-психологічні механізми впливу.

Об'єктом дослідження виступає корейська поезія воєнної тематики другої половини ХХ століття, предметом — образна система цих текстів: її семантична організація, функціональне навантаження та естетичні особливості. Мета полягає у виявленні особливостей поетичної образності в контексті війни та її ролі у формуванні наративу травматичного досвіду. Завдання включають аналіз теоретичних підходів до поняття художнього образу, класифікацію воєнних образів, виявлення ключових мотивів і символів, зіставлення стратегій зображення війни в поезії різних авторів (Ю Чіхван, Гу Сан, Кім Намджо та ін.), а також вивчення впливу образної мови на сприйняття тексту читачем.

Робота базується на аналізі оригінальних корейських поетичних текстів, значну частину з яких було перекладено в межах цього дослідження. Методологічну основу становлять поетологічний, структурно-семантичний, компаративний та герменевтичний підходи, що дозволяють поєднати філологічний аналіз із ширшим культурологічним контекстом. У структурі роботи виокремлено вступ, три розділи з висновками, загальні підсумки, список використаних джерел.

У результаті встановлено, що корейська воєнна поезія другої половини ХХ століття формує складну образну систему, в якій поєднуються стійкі мотиви і поетичні фігури, що виконують не лише естетичну, але й культурну, комеморативну функції. Поетичні образи в текстах воєнної доби постають як

засоби трансляції екзистенційного досвіду та духовної стійкості. Новизна дослідження полягає у спробі системного опису функціонування образної системи у малодослідженому сегменті східноазійської літератури. Практичне значення полягає в можливості використання отриманих результатів у курсах літературознавства, сходознавства та перекладознавства.

Ключові слова: корейська поезія, художній образ, війна, образна система, символіка, травма, література Східної Азії.

***Abstract.** The qualification thesis examines the system of imagery in Korean war poetry of the second half of the 20th century as a specific means of representing cultural trauma and historical memory. The relevance of the topic is conditioned both by the current context of the Russian-Ukrainian war, which stimulates interest in the poetic comprehension of war experience, and by the relative lack of studies on Korean war literature in Ukrainian academic discourse. The focus is placed on the artistic image as a structural unit of a literary work, capable of accumulating individual and collective experience through symbolic and emotionally-psychological mechanisms of influence.*

The object of the study is Korean war poetry of the second half of the 20th century; the subject is the system of imagery in these texts: its semantic organization, functional load, and aesthetic features. The aim is to identify the peculiarities of poetic imagery in the context of war and its role in shaping the narrative of traumatic experience. The tasks include analyzing theoretical approaches to the concept of artistic image, classifying war-related images, identifying key motifs and symbols, comparing strategies of representing war in the poetry of various authors (Yu Chi-hwan, Ku Sang, Kim Nam-jo, and others), and examining the influence of figurative language on the reader's perception.

The research is based on the analysis of original Korean poetic texts, a significant portion of which was translated within the framework of this study. The methodological foundation includes poetic, structural-semantic, comparative, and hermeneutic approaches, allowing a combination of philological analysis with a

broader cultural context. The structure of the thesis comprises an introduction, three chapters with conclusions, general findings, and a list of sources used.

As a result, it was established that Korean war poetry of the second half of the 20th century forms a complex system of imagery, in which stable motifs and poetic figures converge to fulfill not only aesthetic, but also cultural and commemorative functions. Poetic images in wartime texts serve as means of transmitting existential experience and spiritual resilience. The novelty of the study lies in the attempt to systematically describe the functioning of the system of imagery in an under-researched segment of East Asian literature. The practical significance lies in the possibility of applying the obtained results in courses on literary studies, East Asian studies, and translation studies.

Keywords: *Korean poetry, artistic image, war, system of imagery, symbolism, trauma, East Asian literature.*

<국문초록>

이 학위논문은 20세기 후반 한국 전쟁 시의 이미지 체계를 문화적 트라우마와 역사적 기억을 재현하는 구체적인 수단으로 고찰한다. 이 주제의 중요성은 전쟁 경험의 시적 이해에 대한 관심을 촉진하는 현재의 러시아-우크라이나 전쟁 상황과 우크라이나 학계에서 한국 전쟁 문학에 대한 연구가 상대적으로 부족하다는 사실에 기인한다. 본 연구는 상징적 및 감정-심리적 영향 메커니즘을 통해 개인적·집단적 경험을 추적할 수 있는 문학 작품의 구조적 단위로서의 예술적 이미지를 중심으로 한다.

연구 대상은 20세기 후반 한국의 전쟁 시이며, 연구 주제는 해당 시의 이미지 체계로, 그 의미적 조직, 기능적 역할, 그리고 미적 특성을 분석한다. 본 연구의 목적은 전쟁이라는 맥락에서 시적 이미지의 특성과 그것이 트라우마 경험의 서사 형성에 수행하는 역할을 규명하는 데 있다. 주요 과제로는 예술적 이미지 개념에 대한 이론적 접근 분석, 전쟁 관련 이미지 분류, 주요 모티프 및 상징의 규명, 다양한 시인의 전쟁 재현 전략 비교(유치환, 구상, 김남조 등), 그리고 독자의 텍스트 수용에 대한 비유적 언어의 영향 분석 등이 포함된다.

연구는 원문 한국 전쟁 시 분석을 기반으로 하며, 이 중 상당수는 본 연구 과정에서 번역되었다. 시학적, 구조-의미적, 비교문학적, 해석학적 접근을 아우르는 방법론을 통해 문헌학적 분석과 더 넓은 문화적 맥락을 결합하였다. 논문의 구성은 서론, 세 개의 본론 장과 각 장의 결론, 종합적 결론 및 참고문헌 목록으로 이루어져 있다.

연구 결과, 20세기 후반의 한국 전쟁 시는 미적 기능뿐 아니라 문화적·기억적 기능을 수행하는 고정된 모티프와 시적 형상들이 융합된 복합적인 이미지 체계를 형성하고 있음이 밝혀졌다. 전쟁 시기의 시적 이미지는 실존적 경험과 정신적 회복력을 전달하는 수단으로 기능한다. 본 연구의 새로움은 동아시아 문학의 덜 연구된 영역에서 이미지 체계의 기능을 체계적으로 기술하려는 시도에 있다. 실용적 의의는 문학 연구, 동아시아학, 번역학 관련 강좌에 연구 결과를 적용할 수 있다는 점에 있다.

주요어: 한국 시, 예술적 이미지, 전쟁, 이미지 체계, 상징성, 트라우마, 동아시아 문학

ВСТУП

Актуальність наукового дослідження. Задовго до появи офіційної історіографії, архівів і мас-медіа, література виступала одним із основних інструментів збереження пам'яті. Через поезію, епічні твори, народні пісні та хроніки суспільства зберігали й передавали наступним поколінням свій важкий та невимовний досвід — передусім досвід війни — не тільки як фіксацію події, але як емоцію і простір для збагнення страждань, смерті та національної ідентичності. У міру розширення географії та зростання інтенсивності збройних конфліктів літературні твори виразніше підтверджують свою новонабуту роль, ставши не тільки свідченням історії, але й відображенням та переосмисленням міжпоколінної травми. Образна та символічна мова сприяє довготривалому враженню, оскільки звертається до уяви, чуттєвості та ідентифікації читача.

У контексті новітньої історії, зокрема російсько-української війни, література знову постає як місце, де пам'ять чинить спротив забуттю, а слово оживає як знаряддя боротьби з руйнацією. Актуальність цього виміру була підкреслена ще до початку повномасштабного вторгнення під час 27-го Львівського міжнародного BookForum, зокрема в межах публічної дискусії «Війна VS Література», де йшлося про роль художнього слова в умовах збройного конфлікту. Зокрема, за словами Владислава Якушева, таке прослідковується здебільшого у художніх текстах, які відіграють ключову роль у поінформованості мультикультурної та різновікової аудиторії, у формуванні історичної пам'яті та колективної ідентичності. У свою чергу авторка блогу книг про війну Ганна Скоріна зазначає, що кількість книжок, присвячених боротьбі, значно зросла, включно з творами цивільних авторів, які пережили окупацію, та письменників, що виражають свою реакцію на війну [Форум Видавців 2020].

Після початку повномасштабного вторгнення у 2022 році значення літератури, зокрема поезії, значно зросло, адже саме вона виявилася здатною швидко реагувати на події, фіксувати реальність через метафори, символи й

образи. Сучасні воєнні вірші стають сферою, де індивідуальне висловлення перетворюється на засіб колективного осмислення воєнного впливу разом із наслідками на суспільство і людську долю. Образність у поезії надає подіям символічного виміру: втрачений дім, зруйнована школа, згоріле поле – все це не лише факти, а концентровані коди культурної травми. Саме через символи й образи література формує своєрідну мову болю, пам'яті та надії, яка працює і на рівні свідчення, і на рівні емоційного включення спільноти.

Письменниця Вікторія Амеліна зауважує, що «після трагедії не потрібно слів — усі слова скочуються у вирву», і це висловлює один із ключових парадоксів воєнної літератури: мовчання як частина письма, поезія як спроба заговорити там, де неможливо говорити [Корнієнко 2022]. У цьому мовному вакуумі поетичне слово набуває надзвичайної ваги — воно не лише щось означає, а ніби проживає наш досвід.

За спостереженням Олени Маленко, сьогодні літературі відведено особливу роль — психоемоційно впливати на сферу нашої підсвідомості [Маленко 2016]. Дедалі частіше вона виконує терапевтичну, консолідуючу та репрезентативну функції, стаючи відповіддю на суспільний запит не лише на правду, а й на її гідне художнє осмислення. Особливо це стосується поезії, яка через стислість і чуттєвість спроможна створювати глибокі образи із сильним меметичним потенціалом — здатністю закарбуватися у масовій свідомості.

З огляду на це, на нашу думку, видається доцільним звернутися до вивчення того, як війна фігурує в художньому слові — які образи постають, які стратегії вираження обирають автори, як через поезію передається досвід травми. Це допоможе краще зрозуміти універсальні механізми культурного опрацювання війни, що надзвичайно релевантно для українського читача та дослідника в наш час. Тож, актуальність звернення до літератури про війну обумовлена насамперед сучасними історичними обставинами.

Принагідно, вважаємо необхідним наголосити, що не менш актуально буде звернутися до досвіду літератур інших держав, які, подібно до України, опинилися в умовах затяжного збройного конфлікту та опрацьовували війну як

травматичну культурну подію. Показовим прикладом постає ситуація Республіки Кореї, яка після Корейської війни 1950–1953 років зіткнулася з тривалим розділенням країни, постійною військовою загрозою та необхідністю культурного і національного відновлення після виснажливого японського колоніального панування на півострові.

У цьому контексті заслуговує на увагу дослідження Ю.О. Могилко, яка у своїй дисертації «Національна специфіка корейської дитячої літератури ХХ століття» аналізує вплив Корейської війни та поділу Кореї на розвиток дитячої літератури. Зокрема, у статті «Корейська дитяча література після Корейської війни та розділення Кореї» дослідниця розглядає, як ці історичні події відобразилися в тематичному та жанровому розмаїтті дитячих творів, підкреслюючи їхню роль у формуванні національної ідентичності та культурної пам'яті [Могилко 2019].

Наукова зацікавленість темою Корейської війни в літературі проявилася у низці ґрунтовних досліджень, як в самій Кореї, так і в західному академічному середовищі. Зокрема, Со Джіmun у праці «Remembering the Forgotten War: The Korean War Through Literature and Art» розглядає різні художні форми — поезію, прозу та образотворче мистецтво — як канали репрезентації пам'яті про війну [Suh 2002]. Шейла Мійосі Ягер у монографії «Brothers at War: The Unending Conflict in Korea» аналізує не лише історичні, а й культурні наративи, зосереджуючись на тому, як війна постає як тривала ідентифікаційна травма [Jager 2013]. В. Д. Ергарт, дослідник і поет, у збірці «Retrieving Bones» порушує тему поетичної репрезентації війни як досвіду солдата, що балансує між пам'яттю й мовчанням [Ehrhart & Jason 1999]. Чхве Донмі у своїй збірці «DMZ Colony» застосовує експериментальні поетичні форми для передачі трансгенераційної травми та політичного контексту розділення [Choi 2020]. Дослідження Хван Сугьон [Hwang 2016] зосереджується на долі цивільного населення та репрезентації жорстокості конфлікту в літературному дискурсі. У свою чергу, Брюс Камінгс у серії праць, присвячених причинам війни та її

тривалим наслідкам, звертається до інтерпретації війни як події з глибокими культурними розломами [Cumings 1981, 1990].

Попри те, що тема війни в корейській поезії, зокрема періоду Корейської війни 1950–1953 років, уже була багаторазово досліджена в самій Республіці Корея та представлена в зарубіжному науковому середовищі, вона досі залишається недостатньо розглянутою в україномовному академічному просторі. Дотепер українські наукові розвідки зосереджувалися переважно на загальних аспектах корейської культури або, наприклад, на репрезентації жіночих образів у новітній корейській прозі. Натомість поетичні твори, що тематизують досвід війни, зокрема їхня образна система, досі не стали предметом цілісного дослідження. Такий стан речей позначає існування суттєвої дослідницької порожнечі, заповнення якої дозволить розширити уявлення про глобальні поетичні стратегії фіксації травматичного досвіду та символічного опрацювання війни.

Тому, представлена робота зосереджується на корейській поезії про війну другої половини ХХ століття як на **об'єкті** вивчення, оскільки, ще раз зауважимо, тема зображення війни в корейській літературі майже не репрезентована в українському академічному дискурсі.

Предметом дослідження обрано образну систему корейської поезії про війну другої половини ХХ століття, зокрема її структурно-семантичні компоненти, стилістичні особливості та роль у репрезентації травматичного досвіду в межах літературного тексту.

Мета даної роботи полягає у аналізі образної системи корейської поезії про війну другої половини ХХ століття з метою визначення її семантичних, естетичних та стилістичних особливостей, а також виявлення ролі образності у поетичному осмисленні війни як історичного та екзистенційного досвіду.

Відповідно до мети, **завдання** нашої розвідки зводяться до наступного:

1. Окреслити теоретичні засади функціонування образної системи у художньому творі.
2. Проаналізувати історичну еволюцію образу війни у світовій літературі.

3. Дослідити ключові образи у трьох поетичних напрямках, що репрезентують різні стратегії осмислення війни: юнацька лірика, поезія Гу Сана та творчість Ю Чіхвана.
4. Застосувати власну класифікацію образів до аналізу поетичних творів.
5. Обґрунтувати роль поетичного образу як інструмента формування культурної пам'яті і морального спротиву.

Матеріалом дослідження слугував корпус корейських поетичних текстів, пов'язаних з воєнною тематикою другої половини ХХ століття. Основу аналізу становлять оригінальні вірші, а також їхні переклади у нашому виконанні.

З теоретичної точки зору, по-перше, результати даного дослідження поглиблюють уявлення про поетичні механізми репрезентації війни в літературі, зокрема в контексті корейської літературної традиції. По-друге, робота вносить вклад у вивчення образної системи, символіки й стилістичних особливостей воєнної поезії, що дозволяє розширити компаративістські перспективи сучасного літературознавства.

На практичному рівні, оприлюднення результатів дослідження сприятиме збагаченню україномовного академічного дискурсу прикладами із далекосхідноазійської літературної традиції, що актуалізує потребу в розширенні горизонту гуманітарної освіти. Матеріали дослідження можуть бути використані у викладанні курсів з історії літератури. Також вони можуть стати основою для створення навчально-методичних матеріалів і аналітичних оглядів у галузі сходознавства, літературознавчої компаративістики, перекладознавства.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що вперше на українському академічному матеріалі здійснено спробу систематизувати групи образів та виявити їхню роль у корейськомовному поетичному осмисленні війни.

Результати дослідження було **апробовано** під час участі в Міжнародній науково-практичній конференції «Наукові читання пам'яті загиблих сходознавців», що відбулася 10 травня 2024 року на базі Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Основні положення були

викладені в тезах, опублікованих у збірнику матеріалів конференції. Також дослідження було представлено на II Міжнародній науково-практичній конференції «Наукові читання пам'яті загиблих сходознавців», яка відбулася 8 травня 2025 року.

Структура наукової роботи складається з анотації, вступу, двох розділів з висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 117 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ У ПОЕЗІЇ

Художній твір — це не лише засіб відображення дійсності, а й особлива форма пізнання світу, що поєднує в собі емоційне, інтелектуальне та естетичне осмислення буття. Його цінність визначається не лише змістом, а й тим, як цей зміст організовано, пережито і передано через системи образів, символів та асоціацій. Саме завдяки цьому твір набуває багатшаровості, яка полягає у здатності одночасно функціонувати на кількох рівнях сприйняття: сюжетному (оповідь про дійсне чи вигадане, подієвий розвиток), емоційному (передача станів, психологічного напруження, травматичного досвіду, постпам'яті), філософсько-узагальнюючому (осмислення універсальних тем, таких як життя й смерть, комеморація). У цьому аспекті саме художній образ, як одиниця образної системи, виступає основним засобом втілення цієї багатовимірності.

Звернімося до положень, викладених у Філософському енциклопедичному словнику під редакцією В. І. Шинкарука [Шинкарук 2002, с. 702], де поняття художнього образу розглядається в межах ширшого категоріального апарату естетики. Згідно з цим джерелом, художній образ належить до категорій гносеології мистецтва — поряд із мімезисом, художньою формою, змістом та ідеєю — і відображає не лише спосіб естетичного відтворення дійсності, а й специфіку її духовного освоєння.

Визначальною особливістю естетичних категорій, серед яких художній образ посідає центральне місце, є їх оцінна природа та історична мінливість, що прямо пов'язано з антропологічним характером художньої свідомості. Художній образ постає як узагальнена форма осягнення світу, що ґрунтується на взаємодії раціонального й чуттєвого, індивідуального досвіду та колективного культурного надбання. Він формує одну з ключових ланок у структурі естетичного сприйняття, через яку мистецтво не лише відображає дійсність, але й трансформує її в систему символів і значень. Як зауважують укладачі словника, категорії естетики — зокрема й художній образ — не є застиглими сутностями, а змінюються під впливом еволюції художніх практик, соціального

досвіду та загальнокультурних ціннісних орієнтацій [Шинкарук 2002, с. 274-275].

Саме тому вивчення художнього образу передбачає звернення як до його внутрішньої структури, так і до соціокультурного контексту його функціонування.

1.1. Історичні уявлення про образ у філософії мистецтва

Поняття художнього образу посідає центральне місце в естетиці та теорії мистецтва, адже є універсальною категорією художньої діяльності як просторових, так і часових видів мистецтва, й водночас синтезуючою формою художньої свідомості. Як зазначає Т. Орлова, художній образ є не лише структурною одиницею мистецького твору, а й цілісним утіленням його змісту, яке виявляється на різних рівнях — від окремого елемента до узагальненого концепту всього твору [Шинкарук 2002, с. 702]. Образ виконує функцію перетворення чуттєвого в естетично значуще, забезпечуючи мистецтву статус однієї з найвищих форм духовного освоєння буття.

За спостереженням В. Л. Скуратівського, саме через образ реалізується уся амплітуда зусиль митця, адже він є тим елементом, що формує цілісність художнього твору незалежно від його матеріального або нематеріального характеру [Скуратівський 2022]. Образ виконує об'єднувальну функцію — він поєднує естетичне, смислове й емоційне у творах літератури, музики, живопису, архітектури та інших форм мистецтва.

Попри те, що сам термін «художній образ» став предметом теоретичного осмислення лише у пізні історичні періоди, і за весь час єдиного підходу до визначення поняття «художній образ» у науковій традиції не було вироблено, витоки цього поняття сягають античної філософії. Уже в Платона можна знайти осмислення образів як ейдосів (від грец. εἶδος — вигляд, образ, сутність) — ідеальних утворень, що існують поза матеріальним світом [Шинкарук 2002, с. 702]. У «Поетиці» Аристотеля знаходимо уявлення про образ як спосіб відтворення дійсності в літературі та театрі. Вже тоді образ трактувався як

своєрідне «записування буття», на відміну від наукового поняття, що фіксує лише фрагменти реальності [Білоус 2011, с. 12].

За спостереженнями Катерини Гнатенко, перші спроби осмислення природи словесного мистецтва на теренах України сягають початкового періоду розвитку вітчизняної літератури. Уже в «Ізборнику» Святослава 1073 року міститься уривок із поезики болгарського письменника Георгія Хуровського під назвою «Про образи», де представлено тлумачення й визначення двадцяти семи образотворчих понять [Гнатенко 2016, с. 61].

Один із найвпливовіших мислителів Тома Аквінський, як і Арістотель, розглядав літературу як мистецтво відтворення, що не створює нових форм, а лише перетворює вже наявні відповідно до ідеї прекрасного. Образ у літературі, згідно з його уявленнями, є естетичною репрезентацією досконалого, навіть якщо зображуваний об'єкт у реальності є недосконалим чи потворним [Білоус 2011, с. 26].

Новий імпульс до осмислення цієї категорії дали філософи XVIII–XIX століть, насамперед німецькі романтики, які наголошували на феноменологічному багатстві художнього образу і його відмінності від раціонального мислення. Проте термін у його сучасному естетичному значенні увів Г. В. Ф. Гегель, який трактував художній образ як форму втілення абсолютної ідеї в індивідуальній свідомості.

У своїй філософській системі Гегель подає образ не як пасивне відображення дійсності, а як активну, внутрішню форму, що виникає внаслідок діяльності інтелігенції — розумово-духовної здатності суб'єкта. За Гегелем, образ є результатом процесу «пригадування» (*recollection*), у якому первинна інтуїція, що ще має конкретну прив'язаність до простору й часу, перетворюється на внутрішньо сформовану одиницю змісту, універсалізовану за своєю формою. Такий образ не зникає у своїй абстрактності, навпаки — він зберігає конкретність інтуїтивного досвіду, але набуває внутрішнього виміру: існує в особливому просторі й часі суб'єкта. Як зазначає Гегель, саме створення та збереження образів продукує умови для існування несвідомого, відкриваючи

внутрішній простір, де зберігаються універсалізовані форми чуттєвого досвіду [Griffin, с. 2-10]. Цей процес є необхідною умовою для формування репрезентації, пам'яті, уяви та мислення. Відтак художній образ у гегелівському сенсі є не похідним від інтуїції, а навпаки — таким, що постає як основа для її осмислення і впізнавання.

У концепції І. Канта образ розглядається як поєднання чуттєвого й раціонального уявлення про предмет, що виникає в процесі пізнавальної діяльності та є результатом роботи емпіричної продуктивної уяви. Натомість В. фон Гумбольдт підкреслював, що слова, виступаючи знаками предметів, не лише формують їх образи, а й зберігають приховані зв'язки між різними предметами [Приходько 2016, с. 3].

Протягом епохи класицизму поняття образу було суттєво обмежене домінуванням аристотелівського принципу мімесису, тобто наслідування природи або авторитетних зразків. Лише з початку ХІХ століття художній образ починає сприйматися як більш автономна категорія: він або об'єктивно відтворює зовнішній світ, або стає засобом виявлення суб'єктивних переживань митця. Цей процес, зокрема, вилився у появу реалістичного роману, який охопив як західноєвропейський, так і слов'янський літературний простір.

В українському контексті художній образ формувався під значним впливом фольклору та народної традиції, що особливо виразно виявилось в добу «харківських романтиків» і досягло піку в творчості Тараса Шевченка. Його образність, за словами Скуратівського, є унікальною не лише в українській, а й у світовій літературі завдяки поєднанню національного, філософського та глибоко особистісного виміру. Відтак саме «народне» виявилось домінантою українського образотворення протягом тривалого історичного періоду [Скуратівський 2022].

Значний внесок у вивчення художнього образу в літературознавстві зробив у ХІХ столітті О. Потебня. На його думку, художній образ є засобом вираження внутрішнього світу митця, багатозначним феноменом, який не має сталого змісту, а постає символом, у який читач вкладає власне суб'єктивне

бачення. Відповідно до концепції О. Потебні, слово у поетичному тексті виконує функцію образу, що об'єднує особистий досвід автора і читача у спільному акті художнього пізнання. Потебня розглядає два основні способи ставлення до поетичного образу: перший — трактування образу як засобу пояснення, за якого використовуються лише окремі риси образу, тоді як інші відкидаються; другий — повне перенесення образу у значення, що може відбуватися у двох варіантах: або ми приписуємо глибше розуміння самому поетові, підносячи його на вищий рівень сприйняття, або самі піднімаємося до рівня поета, сприймаючи його твір як рівноправне одкровення [Потебня 1905, с. 238].

У подальшому, особливо у ХХ столітті, розуміння художнього образу зазнало суттєвих трансформацій: воно вийшло за межі міметичного (відображального) принципу і стало сприйматися як засіб творчого моделювання реальності, що не дублює буття, а переосмислює його.

Нідерландський філософ культури, історик та теоретик мистецтва Йоган Гейзінга запропонував оригінальне трактування природи літературної творчості як особливої форми гри. Згідно з міркуваннями дослідника, поезія — це насамперед гра образами: «Що ж робить поетична мова з образами? Вона ними грається». Власне, образ у цьому контексті постає не як застигла фігура репрезентації, а як рухливий, багатозначний елемент, що набуває сенсу лише в динаміці стилістичного розташування, у поєднанні з іншими образами, в емоційній напрузі, натяку чи загадці. За спостереженням Гейзінги, мистецтво в цілому функціонує в ігровій сфері, де панують механізми натхнення, піднесення й розрядки, а тому й літературні образи варто осмислювати як елементи умовної гри, що моделюють уявний світ [Білоус 2011, с. 31].

Окремо варто звернутися до міркувань корейської дослідниці Хан Чонсун, яка у своїй магістерській роботі «Дослідження методів навчання поезії через формування образів» приділяє особливу увагу уточненню поняття образу в поезії та його зв'язку із уявою. У контексті сучасного корейського літературознавства, де художній образ розглядається не лише як стилістичний

засіб, а як фундаментальна одиниця поетичного мислення й комунікації, сформовано кілька специфічних підходів до його визначення. Далі розглянемо поняття образу, запропоновані в цій традиції [한정순 2007, ст. 11].

По-перше, образ у літературі трактується як чуттєве уявлення, що виникає у свідомості реципієнта через мовну стимуляцію сенсорних відчуттів. Це не просто відтворення конкретного предмета або ситуації, а спроба залучити читача до певного досвіду сприйняття — зорового, слухового, тактильного чи навіть нюхового чи смакового. Таке розуміння образу передбачає, що художній текст не повідомляє інформацію прямо, а активізує механізми уяви, які дозволяють читачеві «відчути» описуване. По-друге, під образом може матися на увазі визначена візуальна сцена або окрема деталь, яка постає як автономна естетична одиниця в межах тексту. У цьому випадку образ не зводиться до передачі сенсорних характеристик, а функціонує як специфічна «рамка бачення», що структурує простір поетичного висловлювання. Образ-сцена має здатність концентрувати увагу, організовувати композиційний центр твору та задавати внутрішню кінетику сприйняття. По-третє, образ у поезії може означати фігуральне або метафоричне перенесення, де зв'язок між об'єктами або явищами встановлюється на основі уявної асоціації, а не фактичної подібності. У цьому значенні образ сприяє переосмисленню реальності через створення нових смислових зв'язків. Метафори, порівняння, символи та алегорії у поетичному тексті утворюють мережу образних співвідношень, яка значною мірою визначає ідейно-емоційну структуру твору. Отож, у сучасній корейській традиції поняття образу в літературі не обмежується лише візуальною репрезентацією чи прикрасою тексту, а розглядається як активна форма взаємодії між мовою, уявою та емоційним досвідом читача.

Отож, можемо розмірковувати, що у поетичному тексті образ функціонує не як копія зовнішньої реальності, а як форма, що відображає внутрішній світ суб'єкта, здатного впізнавати, інтерпретувати та трансформувати досвід у межах універсальних категорій. Це розуміння особливо важливе для дослідження поезії як жанру, в якому духовне, уявне та чуттєве поєднуються у

єдиній образній системі — структурі, що одночасно репрезентує індивідуальний досвід і втілює загальнолюдське пізнання.

1.2 Образна система як компонент структури художнього твору

Після розгляду еволюції поняття художнього образу в історії естетичної думки доцільно перейти до виокремлення принципів його організації в межах художнього твору. У цьому контексті особливого значення набуває поняття образної системи, що унаочнює способи взаємодії окремих образів, їхню внутрішню структурованість та роль у створенні цілісного смислового простору тексту.

До художнього твору застосовуються такі поняття, як «система образів» і «образний лад». Це підкреслює взаємопов'язаність та наявність внутрішнього злагодженого порядку між образами, необхідного для забезпечення цілісності та гармонійності художнього явища. Один яскравий образ сам собою ще не надає твору довершеності або художньої переконливості. Лише завдяки наявності повноцінного образного ладу, емоційної і смислової взаємодії між елементами твору виникає естетична напруга, що й формує цілісне естетичне враження [Білоус 2011, с. 64-65].

Тож логічно дійти висновку, що образна система — це цілісна взаємодія та організація окремих художніх образів у тексті, які створюють особливий смисловий простір твору. Вона формується не шляхом механічного накопичення окремих образів, а через їхню взаємодію, повторюваність мотивів, варіативність образних ліній, символічні зв'язки та опозиції. Така структура відображає не лише змістову наповненість твору, а й стильову своєрідність автора, його світоглядні установки та ціннісні орієнтації [Головченко 2012].

На відміну від одиничного образу, який функціонує на рівні мікротексту (в межах окремої строфи, речення чи образної метафори), образна система має макроструктурний характер. Вона охоплює весь твір або навіть творчість певного автора загалом. Окремі образи в межах системи втрачають самодостатність і набувають смислу тільки у взаємодії з іншими компонентами — мотивами, символами, темами, що формують розгалужену мережу

поетичного висловлювання. Водночас, образна система не є жорстко закодованою структурою — вона допускає відкритість, варіативність, можливість множинного прочитання.

Саме завдяки системній організації образів реалізується багатосаровість художнього твору: інтегруються сюжетні, емоційні та філософські компоненти в єдине естетичне утворення, і читач спроможний не лише сприйняти окремі мотиви, а й інтерпретувати загальний настрій, світоглядну позицію митця, ідейну спрямованість та стилістичну своєрідність поетичного твору.

Структура художнього твору репрезентує багаторівневу ієрархію, у межах якої ключову роль відіграє образна система. Вона забезпечує смислову єдність твору, поєднуючи окремі художні елементи в цілісну художню реальність. Серед базових рівнів структурування мистецького тексту виокремлюють послідовність: виражальний елемент – художній елемент – образ [Щербань 2010, с. 67]. На вищих щаблях цієї ієрархії відбувається інтеграція образів у ширші композиційно-смислові цілісності, що можуть бути інтерпретовані як художні міфи.

Образна система у цьому контексті виступає організуючим принципом структури твору, що здійснює інтеграцію окремих елементів на основі спільних тематичних, символічних і просторово-предметних параметрів. Серед основних складників образної системи варто виокремити наступні позиції.

Тематичне ядро як центр образної системи об'єднує художні елементи навколо домінантної ідеї або групи ідей. Воно формує смислові осі твору, зумовлюючи художню організацію образів. У поетичному дискурсі такими ядрами можуть виступати теми війни, самотності, природи, пам'яті, любові або втрати.

Повторювані мотиви та символи утворюють внутрішній ритм і смислову мережу тексту. Мотиви (наприклад, дощу, крові, дороги, голосу, темряви) забезпечують ритмічну єдність, тоді як символи сприяють багатосаровій інтерпретації твору, концентруючи навколо себе концептуальні смисли.

Просторова, тілесна та предметна образність наповнює твір матеріально-образним змістом. Просторова образність локалізує художню подію (село, фронт, місто, внутрішній світ), тілесна образність акцентує на фізичних і психоемоційних вимірах існування людини (руки, голос, рана, дихання), а предметна образність надає символічного значення речам і матеріальним деталям (ніж, камінь, хліб, двері).

Функціонування образної системи ґрунтується на універсальному механізмі символізації, що діє на всіх рівнях побудови художнього тексту. Завдяки цьому механізму окремі виражальні засоби трансформуються у носії художнього змісту, що формує цілісні образи, а згодом — об'єднання образів у композиційні структури.

На вищому рівні образна система структурується у вигляді художнього міфу, який синтезує окремі образи в єдину хронотипну реальність, створюючи смислове поле твору. Міфопоетична свідомість поєднує міфологічне уявлення і відповідний йому художній образ, формуючи текст за своїми законами — від його сюжетно-композиційної організації до системи образів і мотивів. У цьому аспекті художній міф розглядається як вища форма інтеграції образної системи, що реалізує глибинну інтенцію твору до відображення універсальних цінностей і смислів [Кобзар 2010, с. 138].

Отже, образна система не лише організує смисловий простір художнього твору, але й виконує функцію його структурної та семантичної інтеграції, забезпечуючи єдність змісту та форми в межах цілісної мистецької реальності.

1.3 Класифікація образних систем

Розмаїття художніх образів у літературному творі вимагає ретельної класифікації, яка дозволяє краще осягнути їхню природу, функціональне навантаження та місце у художній структурі. У цьому підпункті буде представлено основні типологічні підходи до розгляду образів, що охоплюють їх об'єктні, суб'єктні та формальні характеристики.

Як зазначає Борис Іванюк, у літературознавстві художній образ розглядається як категорія гносеології — завершений і знаково виражений

результат художнього пізнання світу. Зміст образу постає як наслідок резонансної взаємодії суб'єкта та об'єкта пізнання: з одного боку, суб'єкт прагне відтворити об'єктивні риси явища, що забезпечує міметичну обґрунтованість образу; з іншого — у змісті художнього образу розкривається і персоніфікована спрямованість суб'єкта. Повноцінного становлення зміст набуває через форму, яка, втілюючись у матеріалі твору, надає йому конкретної характерності. Втім, згідно з літературознавцем художній образ загалом має три іпостасі: об'єктну (онтологічну), суб'єктну (гносеологічну) та виразну (феноменологічну). З огляду на це, класифікація образів у літературному творі може бути умовно упорядкована у три основні напрями [Іванюк 2001, с. 378]:

- 1) об'єктна типологія, що охоплює образи, пов'язані з відображенням різних складових узагальненого людського досвіду (Бог, природа, людина, час, простір, історія, думка, емоція, річ тощо);
- 2) суб'єктна типологія, яка включає образи автора, оповідача, ліричного героя, а також жанрово-родові образи;
- 3) типологія за формою вираження, що охоплює словесні, метафоричні, сюжетні, композиційні образи.

При цьому, як підкреслює дослідник, межі між цими розрядами художніх образів є рухливими і не завжди чіткими навіть на теоретичному рівні: окремий образ може одночасно мати риси кількох типів. Наприклад, жанр може виступати і як суб'єктний образ, і як форма вираження, а образ резонера у драматичному творі поєднує об'єктні та суб'єктні характеристики.

Окрім образів, що існують синхронно у структурі одного твору, літературознавство розглядає також образи діахронічного характеру — такі, що виявляють сталість або розвиток у межах літературного процесу. До таких образів належать традиційні, національні, наскрізні, архетипічні, типові образи, а також образи літературних епох, напрямів, течій і шкіл.

У результаті художній образ у концепції Б. Іванюка постає як складна багаторівнева структура, що має онтологічний, гносеологічний і

феноменологічний виміри, забезпечуючи цілісність творчого осмислення світу у літературному творі.

Особливу увагу до цього питання звертає Олена Пітерська, яка класифікує художні образи у літературі ґрунтовно на кількох провідних критеріях. Зокрема, образи розподіляються за історичною епохою (античні, середньовічні, ренесансні); ідейно-художнім напрямом і стилем (барокові, класицистичні, романтичні, реалістичні, модерністські, постмодерністські); філософською орієнтацією (гуманістичні, просвітницькі, екзистенціалістські); предметом зображення (образи людей, тварин, предметів, почуттів, настроїв).

Разом із тим, художні образи класифікуються за особливостями сприйняття (пластичні — життєподібні; непластичні — образи запахів, думок); за композиційною функцією (образи оповідача, розповідача-наратора, персонажів); за рівнем соціально-історичної значущості (традиційні, оригінальні, стереотипні); а також за архетипністю (образи-символи природи; вічні образи; архетипні персонажі — мати, сирота, трікстер; архетипні образи автора) [Пітерська 2020].

Відповідно до концепції О. Пітерської, художній образ у літературі являє собою багатокомпонентну систему, що поєднує естетичні, ідейно-філософські та культурологічні виміри, а його класифікація сприяє глибшому розумінню структури художнього твору та особливостей авторського світосприйняття

У виданні Perrine's Literature: Structure, Sound and Sense за редакції Грега Джонсона та Томаса Р. Арпа образність у поезії трактується як своєрідна інтелектуальна фотографія, що дозволяє читачеві не лише сприймати зміст твору, а й переживати його на рівні чуттєвих вражень. Справжнє значення поетичного тексту, за спостереженнями авторів, виявляється у загальному емоційно-естетичному ефекті, який він справляє на реципієнта. У межах свого дослідження Джонсон і Арп виокремлюють сім основних типів образності:

- 1) візуальна образність (visual imagery) — апелює до зорового сприйняття, описуючи кольори, форми, розміри та фізичні характеристики предметів;

- 2) аудіальна образність (auditory imagery) — передає звукові враження, зокрема шум, скрип, крик, мелодію, що дає змогу «чути» події твору;
- 3) тактильна образність (tactile imagery) — відтворює фізичні відчуття дотику: м'якість, твердість, тепло або холод;
- 4) ольфакторна образність (olfactory imagery) — апелює до нюхових відчуттів, викликаючи в уяві запахи, як приємні, так і неприємні;
- 5) густаторна образність (gustatory imagery) — пов'язана зі смаковими відчуттями: солодким, кислим, гірким або солоним;
- 6) органічна образність (organic imagery) — передає внутрішні фізіологічні стани людини: біль, втому, голод, спрагу, емоційне збудження або дискомфорт;
- 7) кінестетична образність (kinesthetic imagery) — описує відчуття руху, фізичної активності та зміни положення тіла [Johnson 2017].

Таким чином, класифікація образності, запропонована Г. Джонсоном і Т. Арпом та підтримана іншими науковцями, охоплює основні виміри чуттєвого досвіду, що дозволяє цілісніше розкрити механізми емоційного залучення читача у художню реальність поетичного тексту. Подібного підходу дотримується також Дж. А. Каддон у праці *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, де виділяються такі основні типи образності: візуальна, слухова, тактильна, нюхова, смакова, кінестетична й абстрактна (інтелектуальна), що узгоджується із загальноприйнятою типологією образного мислення у літературі [Cuddon 1999, с. 413].

Поетичний текст є особливою формою художнього відображення дійсності, де чуттєво-психологічне сприйняття має першочергове значення. Як свідчать численні дослідження, зокрема аналіз творчості англomовних поетів, проведений вищезгаданим Й. Пауделем, образність пронизує всю поетичну тканину, забезпечуючи передачу емоційного змісту і тематичної глибини твору. Автор підкреслює, що вивчення типів образності допомагає читачам глибше осягнути поетичне послання, адже найчастіше у віршах використовуються візуальні, аудіальні, тактильні, кінестетичні та органічні образи, тоді як

ольфакторні та густаторні зустрічаються рідше. Провідну роль відіграє візуальна образність, яка дозволяє створювати контрасти, підкреслювати стани й настрої персонажів або ситуацій [Imagery in Poetry: An Assessment of Poems in Compulsory English Course of Class Twelve in Nepal ст48-54].

Подібну класифікацію образів пропонує й професор Петро Білоус, який серед основних типів художніх образів за конкретно-чуттєвим сприйняттям також виокремлює зорові («Онде балочка весела, в ній хороші, красні села...» (Леся Українка)), слухові («День і ніч дощі холодні б'ють об вікна...» (І.Франко)), тактильні («Вечір. Дощ осінній. Під ногами слизько» (Д.Павличко)), смакові («Гіркий мій хліб, тяжка моя печаль» (І.Драч)) та нюхові («Бо так майбутнім дихає минуле, немов суниця на губах гірчить...» (І. Драч)) образи. Білоус наголошує, що поетичний текст зітканий із міні-образів, що виражають миттєві враження, настрої, думки й почуття, а ці образи виникають спонтанно в творчій уяві поета через метафоризацію, символізацію, перебільшення чи інші тропи. Вони поєднуються у масштабніші образні системи, які розкривають естетичне й філософське бачення автора.

У цей же спосіб, П. Білоус зауважує, що існують інакші підходи до групування поетичних образів [Білоус 2011, с. 95-99].

Одним із них є поділ за предметом зображення. Зокрема, виділяються образи-картини природи (пейзажі), наприклад: «Зеленим вогнем береза, як свічка, у полі горить» (Д. Павличко); «Узлісся наче повите ніжним зеленим серпанком» (Леся Українка). До образів речей можна віднести такі приклади: «Правда, на козакові шапка-бирка...» (дума "Козак Голота"); опис монети у творі В. Винниченка. Окремо розглядаються образи емоцій, зокрема тривоги, роздратування, захоплення, бадьорості, смутку й спогаду, які широко представлені у творчості М. Коцюбинського, П. Тичини, В. Кобилянської. Крім того, важливу групу становлять поетичні мікрообрази, що передають миттєві настрої, внутрішні стани або символічні асоціації, як-от: «І небо невмите, і заспанхвилі» (Т. Шевченко); «Осінній плач, осінній спів посеред літа золотого» (Леся Українка); «Слова — полова, але огонь в одежі слова — безсмертна,

чудотворна фея, правдива іскра Прометея» (І. Франко); «Коливалося флейтами там, де сонце зайшло» (П. Тичина); «З журбою радість обнялась» (О. Олесь); «Засміявся мак червоний» (Д. Загул); «Хмар осипаються крила, падають зграї безсило, укривають озера і землю» (М. Йогансен); «В день такий на землі розцвітає весна і тремтить від солодкої муки» (В. Сосюра); «Минають дні одноманітні, скрипучі, як тяжке ярмо» (М. Рильський).

Узагальнений огляд понять та критеріїв розмежування типів образів представляє і узбецька науковиця Н. Х. Алімова, класифікуючи на живі образи (люди, тварини, рослини, міфологічні істоти), просторові образи (художні уявлення про простір — образ-ландшафт, образ-локус, образ-топос), матеріальні образи (пов'язані з неживими речами — образ-річ, образ-інтер'єр, образ-екстер'єр) та поліоб'єктні образи (складні структури з кількома об'єктами — образ країни, хронотоп, образ світу, картина світу) [Alimova 2025, с. 27].

Поетичні образи можуть також класифікуватися за ступенем оригінальності: вони бувають традиційними (з фольклорним або національним підґрунтям), стереотипними або оригінальними. Саме оригінальні образи, як підкреслює літературна критика, найяскравіше виражають творчу індивідуальність митця та викликають у читача глибокі естетичні переживання.

Отже, класифікація образних систем у поетичному творі є багатовимірною і охоплює об'єктні, суб'єктні та формальні характеристики, що розкривають різні аспекти художнього пізнання світу. Зокрема, аналіз підходів Б. Іванюка, О. Пітерської, а також зарубіжних дослідників дозволяє встановити широку типологію образності за її змістовими, жанрово-стильовими й сенсорними ознаками. У підсумку, системне розмежування типів художніх образів сприяє глибшому розумінню їхньої ролі у побудові цілісної художньої реальності літературного твору.

1.4. Функції образної системи у поетичному творі

Функції образності мають вирішальне значення для реципієнтів, оскільки істотно поглиблюють їхнє сприйняття художнього твору. Насамперед, йдеться про активацію сенсорного й емоційного залучення читача, змушуючи його не

лише інтелектуально осмислювати текст, а й проживати його на рівні відчуттів. Як наслідок, образність не лише забезпечує виразність і емоційну насиченість тексту, але й виконує низку когнітивних та естетичних завдань, що поглиблюють сприйняття художнього твору. Аналіз основних функцій образності дає змогу краще зрозуміти її роль у структурі й смисловій організації літературного тексту.

За твердженням О. Щербань: «Художній образ, як відомо, має найрізноманітніші функції – не лише суто естетичні, але й ціннісно-смислові, комунікативні, психоемоційні, соціально-регулятивні, ідеологічні, виховні й т. ін.» [Щербань 2010, с. 65]. Можна обґрунтовано стверджувати, що художній образ виконує естетичну функцію, оскільки забезпечує чуттєво-емоційне освоєння реальності; ціннісно-смислову функцію, передаючи загальнолюдські та культурно зумовлені ідеї; комунікативну функцію, встановлюючи зв'язок між автором і читачем через символічні форми; психо-емоційну функцію, трансформуючи звичні емоції у сферу духовних почуттів. Крім того, він реалізує соціально-регулятивну функцію, формуючи суспільні ідеали, ідеологічну функцію, впливаючи на масову свідомість, а також виховну функцію, сприяючи моральному й емоційному розвитку особистості через переживання сутнісних смислів буття.

Особливу увагу привертає загальнокультурна функція образу, що, за спостереженнями А.К. Шевченка, полягає у його здатності продукувати нові думки та впливати на реципієнта через потрапляння до «силового поля» образно-символічної системи твору [Шевченко 1989, с. 125]. Така взаємодія спричиняє переживання реципієнтом нових життєвих ситуацій, трансформуючи його саморозуміння, а також розуміння різних аспектів об'єктивної реальності, що в остаточному варіанті може призводити до переосмислення власного світовідношення. Подібне трактування функції художнього образу ґрунтується на його сприйнятті як символічної реальності, яка несе не тільки естетичний, а й надестетичний екзистенціальний смисл, що має потенціал глибокої особистісної трансформації. Таким чином, художній образ виступає не лише як

структурна одиниця твору, але й як носій функції символізації окремих художніх елементів та емоційний корелят, здатний забезпечувати позитивне подолання звичних життєвих емоцій.

Далі звернімося до зарубіжних підходів до цієї проблематики.

На підставі розглянутої класифікації, функція образності у літературі полягає у створенні життєподібного, графічного відтворення сцени, смаку, запаху, дотику, руху або емоції. Завдяки образності письменник здатен активувати сенсорні органи читача, що забезпечує чітке й деталізоване сприйняття описаного. Водночас образність стимулює уяву, допомагаючи читачам візуалізувати персонажів і події, сприяючи глибшому зануренню у художній світ твору. Використання художніх засобів, таких як метафора, порівняння, уособлення чи ономапопея, також виконує естетичну функцію — прикрашає твір і підсилює його емоційний вплив.

Образність також створює емоційний зв'язок між твором і читачем. Британська професорка Лінді Міллер підкреслює, що основна роль образності полягає у викликанні емоційної реакції, передаванні почуттів і настрою автора. Завдяки образам читачі краще розуміють авторське ставлення до зображуваної дійсності, що поглиблює їхнє емоційне залучення [Miller 2001].

С. Р. Котхавале акцентує на тому, що образність є невіддільною складовою поетичної творчості. Вона надає тексту форму, зміст і життя, перетворюючи словесні конструкції на багатопланові смислові картини. Образність допомагає не лише у сприйнятті змісту, але й виконує декоративну функцію, збагачуючи текст естетичною привабливістю та впливаючи на його формальну структуру [Kothawale 2009].

Окрему увагу привертає функція «оживлення» тексту через образи, що переривають монотонність викладу й стимулюють зацікавлення аудиторії. Елізабет Дрю вказує на те, що образність виступає як засіб порушення регулярного ритму сприйняття, викликаючи пробудження уваги й підвищуючи інтерес до твору [Paudyal 2023, с. 122].

К. Дей Льюїс визначає три основні функції образності: свіжість, інтенсивність і евокативну силу. Свіжість дозволяє уникнути монотонності у процесі читання; інтенсивність змушує читача глибше концентруватися на образах; евокативна сила сприяє формуванню яскравих ментальних картин, що залишаються в пам'яті. Таким чином, образність є ефективним засобом як смислового, так і емоційного впливу на читача, забезпечуючи глибше засвоєння змісту художнього твору [Paudyal 2023, с. 122].

Як зазначено у роботах Ретнаянті та Хідаятулла за цитуванням Йограджа Пауделя, художня образність сприяє пробудженню у свідомості реципієнта асоціативних картин, допомагаючи «бачити, чути, відчувати та мислити» засобами мови. Спираючись на це, можна продовжити, що однією з основних функцій образності є стимулювання уяви та створення у свідомості читача ментальних картин. Завдяки цьому реципієнт не лише отримує інформацію, а й безпосередньо переживає художній образ, що сприяє глибшому емоційному залученню й формуванню особистого досвіду сприйняття твору. Образність виступає як стимулятор «свіжого досвіду», переданого через мову, який активізує почуття й уяву [Paudel 2021, с. 46].

Ще одна функція полягає у сприянні естетичному переживанню тексту. Вишукана мовна структура, використання символів і образів надають літературному твору художньої привабливості, що відрізняє його від прямих або наукових форм комунікації. У поезії, за гіпетезою Сібелле Сміт, образність допомагає одразу викликати в реципієнта цілісні уявлення й асоціації, пов'язані з описуваними явищами, часто через емоційно насичену лексику [Smith 1985].

Окрім цього, образність виконує комунікативну функцію: вона забезпечує опосередковану передачу смислів, які можуть бути складними для прямого вираження. Завдяки використанню образних засобів письменник передає нюансовані настрої, ідеї й емоції, що розкриваються не буквально, а через символічні й асоціативні структури [Paudel 2021].

На нашу думку, до переліку функцій образної системи у поетичному творі варто додати кілька аспектів, які хоча й не були безпосередньо артикульовані у

попередньому аналізі, проте є важливими для повнішого розуміння її ролі. По-перше, це пізнавальна функція, що полягає у залученні реципієнта до художнього осягнення світу через сенсорні образи й уяву. По-друге, слід виокремити мнемонічну (пам'яті) функцію, яка забезпечує фіксацію досвіду, подій і травматичних переживань у літературній пам'яті культури. По-третє, важливо звернути увагу на інтерпретативну функцію, що відкриває можливості для багатошарового осмислення змісту твору, залежно від читацької рецепції та авторської інтенції. Нарешті, доцільно додати структурно-стилістичну функцію, яка проявляється у формуванні індивідуального стилю й поетичної мови через добір і поєднання художніх засобів. Таким чином, функціональний потенціал образної системи є значно ширшим і охоплює як естетичний, так і когнітивний, емоційний, комунікативний та стилістичний рівні художньої комунікації.

Як ми спробували показати, функції образної системи у поетичному творі є надзвичайно багатогранними й охоплюють естетичний, емоційний, когнітивний, комунікативний і соціально-регулятивний аспекти впливу на реципієнта. Зокрема, образність не лише забезпечує чуттєво-емоційне переживання тексту, а й сприяє формуванню нових ціннісних орієнтирів та поглибленню індивідуального світосприйняття.

1.5 Культурно-національна специфіка образної системи

Образна система літератури, а особливо поезії, формується під впливом комплексу національно-культурних чинників. Оскільки у межах нашого дослідження ми розглядатимемо саме поетичну творчість, подальшу увагу буде зосереджено переважно на образній структурі поетичних текстів, хоча окремі теоретичні положення мають загальнокультурний характер і застосовні до мистецтва загалом.

Національна традиція визначається одним із провідних чинників формування образної системи, що задає не лише тематичний спектр, а й типову символіку, жанрові пріоритети та стилістичні прийоми. Згідно з позицією Оксани Забужко, кожна національна література виробляє власний набір

сміслових матриць і образних кліше, що з часом перетворюються на колективні архетипи [Забужко 2009].

Наприклад, у класичній корейській поезії (зокрема в жанрах сіджо та хянга) провідними мотивами виступають єднання з природою, гармонія внутрішнього світу людини з довкіллям, а також відчуття мінливості життя. Такі образи, як рисове поле, ріка, квітка сливи або сосна, втілюють не лише природний елемент, але й культурно зумовлену філософію споглядання та стійкості. Характерним прикладом слугує розвиток поетичної традиції в Кореї періоду чан-сіджо (XVII–XVIII ст.), де спостерігаються передумови до створення нової образної системи, орієнтованої на асоціативність і внутрішню складність. Зокрема, у творчості Чхве Намсона (1890–1957) формується прагнення відійти від жорстких формальних норм, властивих попереднім жанрам, і звернутися до політичної тематики та національного самовизначення. Збірки на кшталт «Із морських просторів до молодого покоління» (1908) і «Вірші про Тхебексан» демонструють зміщення акценту з культових та ліричних мотивів на осмислення історичних подій і визвольних прагнень народу. Інтенсивний розвиток культурного життя і просвітницький рух Кемугундон (계몽운동) сприяли формуванню нової образної системи, в якій поетичні символи набували виразно національного характеру, відображаючи боротьбу проти колоніального гніту [Могилко 2019, с. 51].

В українській поетичній традиції, своєю чергою, ключовими стають образи волі, землі, козацької слави, що мають глибокі історичні й емоційні нашарування — як у народних думках, так і в творчості Тараса Шевченка, де природа постає носієм національного духу («Рече та стогне Дніпр широкий...»).

Разом із національною традицією істотний вплив на формування образної системи справляє історична пам'ять і досвід колективної травми [Захарчук 2016, с. 218-219]. У поетичних текстах народів, які пережили війни, колонізацію, геноцид чи інші масштабні катастрофи, художні образи набувають глибоко травматичної природи, стаючи одночасно індивідуальними переживаннями й носіями колективного досвіду. У корейській поезії періоду

після визволення 1945 року, а особливо після Корейської війни (1950–1953), образи розорених полів, покинутих домівок, зруйнованих храмів стали універсальними символами втрати та туги за втраченим цілим [Choe, 2000]. Вірші таких авторів, як Кім Су-Йонг або Сін Кьоннім, часто будуються навколо образів спустошених сіл і самотніх доріг, що постають водночас і конкретною картиною війни, і метафорою глибокої національної рани. Для української поезії подібним чином характерні мотиви спустошення у творах, присвячених Голодомору, як у віршах Ліни Костенко («...і в полі маків чорний цвіт...») або в поемах Василя Стуса, де пустка та холод стають всеохопними символами політичного терору.

Не менш важливим чинником у формуванні національної специфіки образної системи є значення символів, притаманних певній культурі.

У своїй розвідці О.Л. Даскалюк приділяє увагу тому, як символи у ролі мовних засобів впливу мають глибоко вкорінене культурне значення і розкриваються лише в межах певної етнічної традиції [Даскалюк 2024]. Авторка наводить приклади, що ілюструють, як одні й ті самі образи можуть сприйматися по-різному залежно від культурного контексту: зокрема, образ рушника для українців має значення захисту, родинного зв'язку й оберега, тоді як у литовській традиції той самий образ більше асоціюється з аграрними обрядами та магічними практиками. Подібним чином символічне число «чотири» чи образ «четвертої ночі» в українській культурі набувають асоціацій із трагічними подіями ХХ століття, зокрема радянськими репресіями та Другою світовою війною, тоді як для представників інших культур ці образи можуть мати значення стабільності чи універсальної циклічності часу. На сході «чотири» асоціюється із смертю через омонімію між вимовою числа чотири (사, са) та ієрогліфом смерті (死), що призводить до уникання цієї цифри у нумерації кімнат, поверхів, супутників тощо. Водночас у давньокорейській культурі число «4» мало й позитивне значення: у концепції чотирьох божеств (사신, сашін) — Чонгуня, Пекхо, Чучжака та Хьонму, що символізують чотири сторони світу, а також у структурі столиці Сеулу із системою чотирьох міських воріт. Як

зазначає професор Кім Хан, негативна конотація числа «4» в Кореї посилилася лише в період японської колонізації, тоді як традиційно це число асоціювалося з гармонією простору й завершеністю [최혜정 2024].

О. Даскалюк резюмує, що повноцінний вплив символу на свідомість і підсвідомість реципієнта можливий лише за умови знання його культурного коду, що особливо важливо для аналізу перекладної поезії та міжкультурної комунікації загалом.

Подібної думки дотримується і Едвард Саїд у своїй *magnum opus* «Орієнталізм», наголошуючи, що потреба у міжкультурному читанні символів постає як одна з ключових умов глибокого розуміння тексту. Без знання культурних кодів сторонній читач ризикує зчитати образи поверхово або навіть помилково. Академік далі відзначає, розуміння тексту можливе лише через занурення у культурний простір, у якому цей текст виник [Saïd 1978].

Здійснений огляд дає підстави дійти висновку, що знання культурно-національної специфіки образної системи вимагає від дослідника чутливості до національної традиції, усвідомлення про колективні травми, урахування особливостей мовної структури та уважного прочитання культурних символів.

Висновки до Розділу 1.

У першому розділі було розглянуто теоретичні засади дослідження образної системи у поезії.

Проаналізовано еволюцію поняття художнього образу в історії філософської та естетичної думки — від античних уявлень про ейдоси й мімезис до сучасних концепцій образу як автономної форми мислення і моделювання реальності. Зазначено, що художній образ, за своєю природою, об'єднує чуттєве і раціональне, індивідуальний досвід митця і колективне культурне надбання, забезпечуючи багаторівневе сприйняття художнього твору.

Окрему увагу приділено поняттю образної системи як цілісної організації образів у межах художнього тексту. Показано, що саме завдяки взаємодії

образів, повторюваності мотивів, символічним зв'язкам і композиційній структурі утворюється смисловий простір твору.

У процесі також було узагальнено типологію образних систем, що охоплює об'єктні, суб'єктні й формальні характеристики художніх образів. Виявлено, що функції образної системи виходять за межі естетичного впливу, охоплюючи когнітивну, комунікативну, емоційну, ціннісно-смислову та соціально-регулятивну сфери.

Підкреслено роль культурно-національної специфіки у формуванні образних систем.

Таким чином, у межах першого розділу було обґрунтовано, що образна система є не лише естетичною формою організації тексту, але й універсальним механізмом духовного освоєння світу, який забезпечує зв'язок між індивідуальним і колективним досвідом, між емоційним переживанням і концептуальним осмисленням реальності.

РОЗДІЛ 2. ТЕНДЕНЦІЇ ЗОБРАЖЕННЯ ВІЙНИ У ЛІТЕРАТУРІ

Література та війна мають складний і багатошаровий характер взаємодії, при якому кожна з них істотно впливає на іншу, збагачуючи й трансформуючи її. Війна не лише залишає глибокий слід у літературі, але й часто стає чинником формування її змісту та формальних особливостей. Письменники, що пережили воєнні події, використовують власний досвід як основу для художнього осмислення — через безпосередні оповіді або шляхом символічного переосмислення війни як метафори ширших соціальних, моральних чи екзистенційних проблем. У періоди збройних конфліктів література набуває особливої ролі: вона передає світові свідчення про подвиги й страждання як військових, так і цивільних осіб. Військові романи, мемуари, поетичні твори дають змогу відчувати фізичні та емоційні виміри війни, включаючи жорстокість боїв, переживання втрат і наслідки психологічних травм. Водночас література у воєнний час часто використовується як засіб ідеологічного впливу, спрямованого на формування суспільної думки або легітимацію політичних наративів. Історичний досвід свідчить, що державні та військові інституції активно залучали літературні твори для мобілізації підтримки власної політики та дискредитації супротивників.

У межах цього розділу буде розглянуто загальні тенденції зображення війни в літературі, особливості відображення військової тематики в поезії як жанрі, типові мотиви й образи, характерні для воєнної поезії, а також основні елементи символіки війни. Окрема увага буде приділена культурно-національним особливостям інтерпретації образу війни в літературній традиції різних народів.

2.1. Метафізичне й героїчне висвітлення війни в античній літературі

Від найдавніших часів війна стала однією з центральних тем світової літератури, виконуючи окрім художньої, і філософсько-світоглядну функцію. У традиції античного світу вона розглядається як метафізичний акт — досвід, що змінює не лише перебіг історії, а й саму природу людини.

Як зазначає Кетрін Севідж Бросман, епічна поезія, драма й історична оповідь епохи греків, римлян та єврейських літописців вже черпали натхнення у війні, адже за Гераклітом «війна — це цар усього» [Brosman, 1992, с. 85–86].

Троянський цикл, і зокрема гомерівська "Іліада", став фундаментальним джерелом формування уявлень про війну в європейській культурній пам'яті — через міф, поезію, літописну реконструкцію, а згодом і через морально-філософське осмислення. У ньому війна репрезентується не лише як історичне зіткнення, а як культурна метафора, що визначає етичні моделі поведінки, суспільну ієрархію й героїчний ідеал. У грецькій традиції зіткнення сил розумілось як культурно-органічна частина життя полісу, що визначала норми поведінки, чесноти громадян і суспільну ієрархію [Chan 2011, с. 1–3]. Центральною образною домінантою, насамперед у гомерівському епосі, постає ідея війни як шляху до здобуття честі й вічної слави, що часто переважає над приватними інтересами чи родинним щастям. Головний герой Ахіллес постає втіленням цього ідеалу: свідомий вибір короткого, але героїчного життя свідчить про перевагу обов'язку над тривалим існуванням [Howlader 2020, с. 13–15].

Продовжимо розгляд, звернувшись до зазначеного вище найвпливовішого джерела формування образу війни в західній традиції — «Ілліади». Як зазначає Ф. Летублон, збройний конфлікт в поемі має своєрідний тетралізований характер: він сприймається як видовищне дійство через розвинені візуальні образи — рухи, погляди, тілесні описи — які стають носіями емоційного та філософського змісту [Letoublon 2018, с. 1–5]. Образи зброї, тілесних страждань, зважування долі (терези Зевса), божественне втручання та символічні акти, як-от скіпетр Ахіллеса, кинутий на землю, що уособлює розрив із владною ієрархією, підкреслюють уявлення давніх греків про долю як вищу силу, що керує перебігом подій на полі бою, та утверджують фатальну приреченість людського життя у війні. Це в свою чергу формує складну образну систему.

Окреме місце займає образ жінки як трофею війни. Хрісеїда і Брісеїда не лише символізують здобич, але водночас стають приводом до глибокого соціального конфлікту [Howlader 2020, с. 13]. У свою чергу чоловічі образи Ахіллеса, Агамемнона, Гектора та Паріса втілюють внутрішнє зіткнення між індивідуальною честю, обов'язком перед колективом і власними емоційними потребами, що й спричиняє трагізм їхніх рішень у контексті війни.

Інший пласт образної системи відкривається через концепт воєнного ландшафту. Як доводять М. Макінс та співавтори, у «Іліаді» війна відбувається у взаємодії з простором: річка Скамандр оживає як божество, що вступає в боротьбу з Ахіллом, протестуючи проти сплюндрування [Makins 2021, с. 7]. Руйнування природи набуває апокаліптичного характеру, як-от у сцені, де Гефест спалює навколишній ландшафт: деталі знищення дерев, квітів, риб стають елементами образу втрати космічної рівноваги [Makins 2021, с. 8–9]. Таким чином, природа не є фоном, а активним суб'єктом конфлікту — вона страждає, реагує, вступає у діалог із воїном.

Інша дослідниця Елізабет Мінчін звертає увагу на те, що гомерівський пейзаж — це не просто фон, а «розумова карта», яку поет ретельно вибудовує за допомогою локативної (топографічної) та нелокативної (чуттєво-емоційної) інформації [Minchin 2016, с. 27–28, с. 33–34]. Простір між стінами Трої і кораблями ахейців сповнений значущих орієнтирів — курганів, дерев, броду, сторожових постів, які виконують функцію наративних вузлів і водночас є «сигналами пам'яті» для оповідача. Битва не зводиться до абстрактного уявлення, а зображує реальність крові, болю, страждання, про яку свідчить кожен рядок: герої падають у куряву, волочаться по землі, їхнє тіло розтерте, простір насичений криком, брязкотом зброї, звуками коней і смертей. Зображення бойової рутини доповнюється елементами мирного життя, що надає ще більшої емоційної глибини. Окремі порівняння вводять образи з аграрного побуту — жінки біля джерел, праця на полі, молоко в пушах, — що підкреслюють знищення світу, який міг би існувати без війни [Minchin 2016, с. 35–36]. Ці «вікна» до мирного життя ще більше загострюють трагізм війни як

руйнівної сили. Найбільш концентровано ця ідея втілюється в описі щита Ахіллеса, де парадоксально поєднуються сцени битв і сцени родючого сільського життя.

Згодом така міфологічна традиція почала поступатися місцем більш історичному осмисленню війни: у творах Геродота та Фукидіда війна вже зображується як наслідок політичних інтриг, амбіцій, реальних економічних і соціальних чинників [Chan 2011, с. 92–98].

До числа монументальних епічних творів, що втілюють воєнне мислення, належить і «Махабгарата» — репрезентативний текст індійської традиції. На відміну від гомерівського епосу, що акцентує на зовнішньому героїзмі, «Махабгарата» тяжіє до інтерналізації, тобто зосередженні на внутрішньому конфлікті героя, насамперед Арджуни, який перед битвою на Курукшетрі переживає кризу обов'язку (дхарми) [Howlader 2020, с. 17–18]. Образи персонажів, від етичних архетипів (Драупаді, Дурйодгана) до уособлення божественної волі (Крішна), підкреслюють сакральну вагу війни. Водночас цей епос не ідеалізує війну: сцени кровопролиття і туги після перемоги засвідчують амбівалентне ставлення до насильства [Howlader 2020, с. 21–22].

Образ жінки також набуває символічної ваги: Драупаді, як і Брісеїда в «Іліаді», стає причиною війни, але з ширшим — соціальним і космічним — підтекстом [Howlader 2020, с. 15–16]. Образи зброї, колісниць, крові й неба в обох епосах функціонують як символи істини, що відкривається у воєнному катарсисі.

Ю. Аманова підкреслює, як антична література відображала водночас міфологічне мислення і історичну реальність: війни описувалися як битви богів і героїв, які символізували боротьбу добра і зла, гордість та падіння [Аманова 2024, с. 63–64]. Міфологічні образи поєднували розважальну, пізнавальну і морально-навчальну функції. Разом із тим антична література не нехтувала історичною реальністю: в творах зберігаються елементи правдивого опису військових дій, тактики та наслідків конфліктів.

У давньокитайській культурі війна сприймалась передусім як небажане, трагічне й вимушене явище, що слугувало обороні території, а не засобом розширення впливу чи збагачення. Це фундаментальне уявлення сформувалося під впливом географічної та соціокультурної специфіки: аграрне суспільство із достатніми ресурсами не мало внутрішньої потреби у завойовницьких війнах [Chen 2024, с. 174]. Натомість війна трактується як аморальний вчинок, допустимий лише у разі зовнішньої загрози. Саме тому в «Книзі пісень» домінує риторика захисної війни та глибокого співчуття до воїна, позбавленого індивідуальної слави.

Образи війни у збірці поезій поділяються на кілька ключових жанрових типів. По-перше, це гімни імперії, що утверджують правомірність державного устрою й сакралізують військову мобілізацію як засіб стабілізації влади [Chen 2024, с. 175]. По-друге, численні вірші передають ностальгію й тугу за домом, де образ війни поєднаний із болем розлуки, зокрема через постійну загрозу смерті та фізичне виснаження. По-третє, в текстах звучить мотив страждання простолюду — реквізиція, податки, голод і смерть на війні змальовані як зворотний бік служіння державі. Нарешті, у деяких поезіях з'являється мотив героїчної готовності до оборони — але ця героїка завжди колективна, скерована не на здобуття особистої слави, а на захист родини й батьківщини.

Ключовим є те, що Книга пісень утверджує концепт моральної вищості захисту над агресією, а сам образ воїна — це селянин або підданий, що зобов'язаний виконати наказ, попри страх і біль. У цьому — глибинна відмінність від грецького героїчного ідеалу. У давньокитайській традиції формується культура оборонної війни й колективного патріотизму, заснована на конфуціанському уявленні про обов'язок перед імперією, народом і родом. Такий тип воєнного мислення, як вказує дослідниця, зумовив тривале збереження антивоєнного світогляду в китайській культурі — з його наголосом на стабільності, мирі, гармонії та нейтралізації зовнішніх конфліктів через дипломатію або культурну перевагу [Chen 2024, с. 176].

Стисло підсумовуючи, бачимо, ще в античні часи сформувалися ключові парадигми відображення війни в літературі як-от міфологізація війни через образи богів, героїв і сакральних битв, алегоризація військових конфліктів як боротьби між фундаментальними моральними категоріями, віддзеркалення реальної історичної дійсності через опис тактики, політики, особистих драм, формування наративів пам'яті, які закладали моделі розуміння героїзму, страждання та честі. Ці засади будуть розвиватися і трансформуватися у наступних епохах.

2.2 Сакральне осмислення війни у добу Середньовіччя

У середньовічній літературі війна вже набуває нових сенсів. Раніше згадана Кетрін Севідж Бросман помічає, що у великих корпусах середньовічної літератури — скандинавських сагах, французьких чи німецьких епосах — війна стала «центральною, а інколи єдиною темою» творчості [Brosman 1992, с. 85]. Хоча в деяких творах, як-от у французькому Романі про Александра (XII ст.), ще помітні античні впливи, основна маса середньовічної воєнної літератури є автохтонною, тобто виросла з реального воєнного досвіду тодішніх європейських народів.

У середньовічній літературі війна постає в багатьох іпостасях: як боротьба за віру у хрестових походах, як шляхетне служіння сюзерену у лицарських романах, як простір для випробування честі, мужності й вірності. Лицарська доблесть, відданість коханій дамі, боротьба за праведну справу стали стрижневими цінностями воєнної етики того часу. Середньовічна література не зводиться до описування війни, а й до формування ідеали поведінки, закріплюючи стандарти воїнської честі та колективної пам'яті про великі діяння.

Юрій Ковбасенко відзначив, що середньовічна література виникла на перехресті трьох основних джерел: усної народної творчості, християнської традиції та античної культурної спадщини [Ковбасенко 2014, с. 5]. Особливого розвитку набув героїчний епос, який відіграв вагомий роль у формуванні національної самосвідомості європейських народів.

Яскраво репрезентує героїчний наратив «Пісня про Роланда» (*La Chanson de Roland*), що зображує битву франкського ар'єргарду з басками й маврами у Ронсевальській ущелині 778 року. У цій літературній спадщині війна постає не лише як зіткнення військових сил, але й як священна боротьба за віру, честь і вірність сеньйору, яка рівнозначна патріотизму. Поступово з розвитком феодального суспільства постає новий образ — лицаря, який, окрім вояки, є і культурною особистістю, вихованою у традиціях куртуазної культури. Лицарський роман і лицарська лірика розвивають теми честі, вірності, кохання, де війна служить випробуванням доблесті та моральних чеснот [Ковбасенко, с. 10].

До прикладу, цей же Роланд, постать графа та святого воїна, загинув у бою, не скориставшись можливістю врятуватися. Його дії, хоч і гіперболізовані, мають символічну силу. Відмова просити допомоги, стійкість до останнього подиху, молитва перед смертю — усе це перетворює його смерть на акт героїчного самозречення в ім'я васального обов'язку [Коломієць 2015, с. 322]. Таким чином, образ Роланда виконує двоїсту функцію: він є символом мужності та водночас моральним попередженням. Згідно з О. Киричок, сцена «піднесення до райського “Божого воїнства”» графа Роланда свідчить про перетворення битви на духовний акт, у якому смерть освячується [Киричок, 2002, с. 13].

У ґрунтовному дослідженні Карла Райхля «*Heroic Epic Poetry in the Middle Ages*» (2010) «Пісня про Роланда» порівнюється з іншими зразками європейського епосу — «Пісня про Гільдебранда», «Беовульф», «Пісня про мого Сіда». Автор підкреслює, що в середньовічному епосі війна постає не просто як історична подія, а як міфопоетичний акт, у якому втілюється колективна етика спільноти. Війна — це простір перевірки честі, вірності, доблесті, а героїчна смерть — форма жертвності за вищі цінності [Reichl, 2010, с. 58].

Особливо чітко це простежується у «Пісні про Роланда», де війна репрезентується як хрестовий похід, а опозиція «християни / сарацини» набуває

політичного та релігійного звучання. Роланд зображений як символ непохитної вірності, але також як образ трагічної гордині — його відмова затрубити в ріг стає емблематичним жестом самовпевненості, який коштує життя всьому загонові. Смерть героя постає як кульмінаційний «епічний момент», в якому поєднуються особиста доблесть і духовна віра [Reichl, 2010, p. 71].

Зіставлення з «Піснею про мого Сіда» показує варіативність моделі: якщо у «Роланді» герой вмирає за віру, то в «Сіді» війна подається як шлях реабілітації честі, боротьба вигнанця за відновлення імені. Мотив помсти перетворюється на сюжет справедливості, а меч — на символ правового порядку [Reichl, 2010, p. 73].

Усі ці аспекти, як підкреслює Голик (2020), формують сакралізовану модель воєнної дійсності у літературі Середньовіччя. Образи воїна, ворога, зброї, жертвності та Божого провидіння структурують наративи так, щоб війна не сприймалась лише як насильство, а як духовне випробування та акт віри [Голик, 2020].

Подібна міфопоетична функція війни виявляється і в германському «Пісні про Гільдебранда» — одному з найдавніших зразків епічної поезії. Карл Райхль акцентує, що символічним ядром цього твору є конфлікт між обов'язком і родинним зв'язком, оскільки герой Гільдебранд змушений вступити в бій із власним сином. Такий сюжетний мотив є глибоко архаїчним і простежується також у «Шахнаме» (бій Рустама і Сухраба), ірландських сагах, давньоруських билинах. Райхль тлумачить цю битву як випробування воєнного коду честі, у якому обов'язок відповісти на виклик має пріоритет над родинним почуттям [Reichl, 2010, p. 57]. Таким чином, війна постає як етичне поле, у якому конфлікт між цінностями вірності, честі й милосердя вирішується на користь героїчного самозречення.

В англосаксонській поемі «Беовульф» війна набуває міфологічного і християнського виміру. Головний герой Беовульф веде бій не з людьми, а з чудовиськами — Гренделем, його матір'ю та драконом. Ці битви є символами боротьби з первісним злом, з хаосом, що загрожує порядку й цінностям

спільноти. Тут герой виступає як захисник не лише народу, а й сакрального ладу. Перемога здобувається не просто фізичною силою, а завдяки Божому заступництву, що вписує образ героя в християнський контекст [Reichl, 2010, р. 63]. Смерть Беовульфа в останній битві символізує жертву заради миру й порядку, а тому, подібно до Роланда, трансформується у ритуал героїчного переходу в інший, сакральний вимір.

Таким чином, обидва твори — германського та англосаксонського епосів — поряд із «Піснею про Роланда» формують архетип героїчного воїна, для якого війна є не обмежується фізичним протистоянням, а також є моральним актом. Герої борються не за себе, а за цінності: честь, віру, порядок, відданість. Усі вони помирають — але їхня смерть має символічне значення як межа між земним та сакральним світом.

Образ війни у середньовічній літературі залишив тривалий слід у культурній пам'яті Європи. Гейлі Клакстон зазначає, саме середньовічний кодекс лицарської честі — захист слабких, вірність правителю, боротьба за справедливість — став основою для подальших культурних уявлень про війну [Claxton 2015, с. 1–2]. Війна у середньовічних текстах була не лише фактом історичної реальності, а насамперед випробуванням моральної стійкості й духовної чистоти. Від хрестових походів до лицарських романів боротьба подавалася через призму сакральної місії: війна як священний обов'язок захисту істинної віри, честі, любові й честі жінок.

Таким чином, у літературі Середньовіччя війна була осмислена не лише як сукупність битв і збройних сутичок, але і як важлива складова духовного самоствердження, соціальної структури та культурної ідентичності європейських народів.

2.3 Травматичне переживання війни у літературі доби світових воєн

Із настанням Нового часу уявлення про війну в літературі починають змінюватися під впливом соціальних, політичних і науково-технічних трансформацій. У літературі ранньомодерної доби війна ще часто осмислюється через призму героїчного подвигу, релігійного обов'язку або служіння монархові.

Проте поступово посилюються критичні нотки, і війна все більше сприймається як джерело трагедії та моральних дилем, як вона психологічно впливає на людину [Brosman 1992, с. 86]. Особливо це стає помітним у зв'язку з масштабними конфліктами ХХ століття, передусім Першою світовою війною, яка стала переломною точкою у літературному сприйнятті війни — від романтизації до трагічного реалізму й екзистенційної рефлексії. Відтоді письменники та поети намагалися показати, чим ця війна відрізняється від попередніх — як у способах ведення бойових дій, так і в способі сприйняття її мети. Широкого поширення набула «окопна поезія», в якій війна розкривається через досвід звичайного солдата, зображуючи бруд позицій, масштабне застосування та наслідки хімічної зброї, гори трупів, окопи, наповнені щурами, та відчай на передовій [Sharma 2002, с. 2].

Відомою репрезентацією цих жахів є вірш Вілфреда Оуена «*Dulce Et Decorum Est*», у якому іронічно обігрується латинський афоризм Горація *Dulce et decorum est pro patria mori* («Солодко і почесно померти за батьківщину»). У цьому творі Оуен, спираючись на особистий травматичний досвід фронту, рішуче заперечує пафос жертвовності, деконструюючи ідею сакралізованої самопожертви. У його баченні війна постає не як «почесне поле героїзму», а як простір безглузлого страждання, де релігія, націоналізм і віра в цивілізацію втрачають свою моральну силу [Bloom 2002, с. 15].

Ту саму тенденцію продовжує проза «втраченого покоління» [Краснощок, 2020, с. 249-252]. У романі Еріха Марії Ремарка «На Західному фронті без змін» війна постає як тотальна фізична та духовна катастрофа. Автор прямо зазначає: «Книга ця — ані звинувачення, ані сповідь. Це тільки спроба розповісти про покоління людей, що їх занапастила війна». У центрі твору — семеро юнаків, яких війна духовно спустошує, позбавляє віри у цивілізацію, культуру, сенс освіти. Сцени фронтового життя зруйнували усталені уявлення про моральність та гуманність: «Яке ж усе брехливе й нікчемне, коли тисячолітня цивілізація не змогла запобігти тому, щоб пролилися ці річки крові».

Екзистенційну глибину зображення війни доповнює Ернст Юнгер у творі «В сталевих грозах». З одного боку, він описує сп'яніння боєм, із жорстокістю як засобом виживання; з іншого — наводить епізод, у якому герой, дивлячись на світлину родини ворога, несподівано вирішує зберегти йому життя. Це розкриває розвоєність образу війни: як поля самознищення, так і місця, де ще можливе співчуття.

Анрі Барбюс у романах «Вогонь» і «Ясність» формує ще більш радикальний антивоєнний наратив. У центрі його уваги — відчуження солдата від офіційної ідеології та сприйняття війни як соціального абсурду. Ворогом стає не «інший солдат», а сама система, що змусила людей вбивати собі подібних. Барбюс підкреслює, що справжня ненависть спрямована не на ворога в окопі навпроти, а на тих, хто розв'язав війну.

Важливу роль у цій традиції відіграє також американський письменник Ернест Хемінгвей, який у романі «Прощавай, зброє!» поєднує військовий досвід з особистою історією кохання. У його зображенні війна змальовується безглузлим й нелюдським явищем, а особиста втеча героя від фронту постає як вибір на користь життя. Протиставлення любові та смерті, духовності та абсурду створює потужний антимілітаристський посил, що підкреслює кризу гуманістичних ідеалів.

Особливого значення набуває документалізм, що виявляється в прагненні відобразити реальні події через призму особистого переживання. Наприклад, у творах Джеймса Джонса «Віднині і повік» та Імре Кертеса «Знедолені» війна постає як масштабна гуманітарна трагедія, а не як етап героїчного піднесення. В обох випадках автори використовують власну біографічну пам'ять як джерело літературного осмислення катастрофи ХХ століття. Для Кертеса досвід концтаборів став основою не лише для відтворення жахів Голокосту, а й для філософських роздумів про сенс життя, гідність і межі людяності. Його герой, через наївність підлітка, сприймає табірну дійсність без пафосу, поступово доходячи до трагічного розуміння світу як простору, де зло маскується під норму. У романі Джонса війна постає як внутрішньо розщеплений досвід, де

герої змушені існувати в армії, зараженій расизмом, жорстокістю й фашистськими практиками. Відсутність героїчного ідеалу, емоційна спустошеність і критика воєнної машини перетворюють «Віднині і повік» на засіб деміфологізації американського воєнного дискурсу. В обох творах війна — це не поле слави, а місце, де зникає межа між жертвою і катом, між правдою й пропагандою [Барань 2020, с. 434–436].

Продовжимо розгляд на прикладі повоєнної американської літератури Другої світової війни, де у збройному протистоянні простежується концептуальний злам у висвітленні — від традиційного героїчного нарративу до моделі екзистенційної руйнації та абсурду. Якщо в ранніх романах, таких як «Голі і мертві» Нормана Мейлера чи «Тонка червона лінія» Джеймса Джонса, війна ще осмислюється як випробування витривалості, мужності та моральної сили, то в текстах постмодернізму, зокрема «Пастка-22» Джозефа Геллера та «Бійня номер п'ять» Курта Воннегута, вона постає як хаотична й безглузда реальність, керована не логікою чи цінностями, а бюрократією, страхом і випадковістю. У таких творах війна втрачає статус сакрального обов'язку й перетворюється на символ відчуження, морального паралічу та історичної байдужості. Особливо виразним є образ фронтового абсурду у Воннегута: його герой переживає травму бомбардування Дрездена, не маючи змоги логічно її осмислити — «немає нічого розумного, що можна сказати про бійню» [Hölbling 2009, с. 218]. Водночас значна частина американської воєнної прози цього періоду артикулює досвід маргіналізованих спільнот — афроамериканців, жінок, представників корінних народів. Їхні тексти («Якщо він кричить — відпусти його» Честера Гаймса, «Пішли на війну» Мардж Пірсі, «Церемонія» Леслі Мармон Сілко) висвітлюють подвійний тягар війни: зовнішній — як участь у бойових діях, і внутрішній — як боротьбу за людську гідність у державі, що заперечує їхні права [Hölbling 2009, с. 216–217].

З огляду на викладене, у літературі новітнього часу війна постає як джерело фізичних і моральних травм, як простір втрати віри в традиційні

ідеали, як випробування людяності в екстремальних обставинах, як тема пам'яті та рефлексії над історією.

2.4 Національна та особистісна пам'ять про війну в українській поезії

Російсько-українська війна, що триває з 2014 року й донині, стала не лише одним із ключових геополітичних викликів, але й глибоко вплинула на формування нових сенсів у гуманітарному дискурсі, зокрема в художній літературі. Як слушно зазначає Тетяна Урись, десятиліття воєнних дій в Україні зумовили посилення мілітарного вектора української художньої свідомості, що спричинило розширення ідейно-тематичного спектру творів та утворення нової проблематики — від осмислення травми до утвердження національної ідентичності [Урись, 2023, р. 246]. Війна увійшла в літературу не лише як подія чи історичне тло, а як екзистенційний і культурний виклик, що змінює саму природу художнього слова.

Як доводить дослідження Анни Савчук, широке відображення воєнних дій у сучасній українській літературі має низку характерних рис [Савчук 2020]. По-перше, у новітніх творах переважає прагнення до документалізму. Багато авторів — учасники чи свідки подій — демонструють перевагу документального підходу над белетристикою, емоційність над нейтральністю, а правду досвіду над фікцією, використовуючи форму щоденникових записів, спогадів, художньо-документальних наративів. Зокрема, у творчості Бориса Гуменюка домінує поєднання лаконічності форми з емоційною насиченістю змісту, що дозволяє передати безпосередні враження від війни. По-друге, важливою тенденцією є психологізація образу війни: сучасні автори звертають увагу на травматичний досвід особистості, зміну світосприйняття людини під впливом бойових дій. У романі Юлії Ілюхи «Східний синдром» війна осмислюється через призму посттравматичних переживань солдата після повернення з фронту. По-третє, спостерігається поява так званої «жіночої воєнної прози», де події зображуються через особисті переживання жінок — волонтерок, матерів, учасниць бойових дій. У романах Світлани Талан («Оголений нерв», «Повернутися дощем») особлива увага приділяється драмі

внутрішнього розриву в суспільстві: конфлікт між мешканцями міст, які опинилися по різні боки війни. По-четверте, твори про сучасну війну тяжіють до відкритого фіналу, що відображає незавершеність історичних подій та відсутність чітких відповідей. Нарешті, характерною рисою є поєднання реалістичних описів із символічними образами: війна часто постає як випробування нації, метафора руйнування та відродження водночас.

Дослідниця Н. Герасименко погоджується з тим, що в сучасній прозі акцентується не на естетизації війни, а на її осмисленні через гуманістичні ідеали — прагнення зберегти гідність, пам'ять, національну ідентичність. Одним словом, сучасна українська література про російсько-українську війну формує багатовимірний образ війни, в якому переплітаються елементи документальності, психологізму, особистого свідчення і філософського осмислення трагедії сучасності.

Показовим прикладом художньої рефлексії над війною є роман «Доця» Тамари Горіха Зерня. У ньому авторка вибудовує складну систему образів, що поєднує документальний реалізм, тілесну травматичність і філософську метафорику. Одним із провідних мотивів виступає гібридна локальна ідентичність Донбасу, яка відчувається як поле напруги між «своїм» і «чужим». Головна героїня, Ельф, постає в ролі символу жіночої жертвовності, сміливості та внутрішнього проростання, а її тілесні реакції (нудота, втрата свідомості, відчуження) формують семантику травми. У романі активно функціонує символіка вогню — як руйнівної стихії й одночасно каталізатора очищення. Авторка поєднує експеренційність нараторського досвіду з публіцистичними інвективами, створюючи ефект особистої сповіді та морального спротиву. «Доця» постає й полем етичного самозаглиблення та засобом ідентифікації, де навіть приватний біль набуває узагальнюючої сили [Гребенюк 2022, с. 82–84].

Втім, як було попередньо зазначено, в українському літературному процесі з'являються нові голоси — військові, волонтери, капелани, які перетворюють фронтові спогади на засіб самоосмислення, національного спротиву та морального виховання [Шелюх 2022]. У цьому контексті

ключовими образами стають фігури захисника, побратима, жертви, ворога, а провідними мотивами — жертвність, обов'язок, гідність, зрада, братерство й втрата.

На цьому тлі постають нові стратегії мовного оформлення героїчної тематики, в яких провідну роль відіграють символічно насичені образи, метафори й неологізми, що виникають на ґрунті реальних подій війни. Як зазначає Тетяна Космеда, сучасний воєнний дискурс продукує моделі героїки, у яких фігури захисників, волонтерів, медиків чи навіть тварин — як-от пес Патрон або коза-партизанка — набувають статусу культурних і семіотичних знаків [Космеда 2024, с. 132–135]. Визначальні для цього дискурсу прецедентні імена — «кіборги», «Привид Києва», «янголи Азовсталі» — функціонують як метафори незламності й моральної вищості. Не менш промовистими є й географічні назви — Бахмут, Ірпінь, Бородянка, що перетворюються на топоси стійкості й колективної пам'яті. Усі ці елементи об'єднує бінарна опозиція світло/тьма, яка структурує моральну карту війни: захисник як воїн світла протистоїть агресору як носієві темряви.

Отже, у мові й літературі війна відображається через сюжет, конфлікт та ціннісно марковану образну систему, покликану укріпити уявлення про добро, справедливість і національну єдність. Сучасна українська література фіксує не лише зовнішні події війни, а й формує нову моральну карту світу, у якій актуалізуються принципи гідності, відповідальності та солідарності. Через документалізм, травматичну чуттєвість, фольклорну символіку й прецедентні імена воєнний наратив перетворюється на засіб культурної пам'яті та духовного опору.

2.5 Традиція і переосмислення досвіду війни в корейській літературі ХХ століття

Від західного досвіду осмислення воєнних трагедій маємо звернутися до літературної спадщини Сходу, зокрема Кореї, де проблема війни також знайшла глибоке художнє відображення у традиційних текстах.

У своїй праці «Історія корейської традиційної літератури (до XX ст.)» А. Ф. Троцевич окреслює еволюцію образу війни в традиційній літературі Кореї як частину космічного і морального порядку. Уже в період Трьох держав і Сілла війна в епічних переказах про Тангуна чи Чумона постає як природна складова переходу від хаосу до гармонії, де герой уособлює відновлення справедливості. У добу Корьо (X–XIV ст.) військові конфлікти в хроніках Самгук сагі та Самгук юса зображуються як випробування легітимності влади та спроби зберегти порядок у суспільстві. В епоху Чосон (1392–1910) ця тема набуває ще більшого розмаїття: офіційна історіографія акцентує на моральних якостях правителів під час воєн, тоді як неофіційна проза, зокрема жанру яса, відтворює страждання мирного населення та колективну травму. Варто відзначити, що традиційна корейська література уникає культу насильства. Позитивний герой не завжди є воїном, але обов'язково уособлює носія моральної чистоти, покликаного відновити гармонію [Троцевич 2004].

Особливості зображення війни у модерній корейській літературі детально аналізує і Теодор Гьюз у своїй статті «Korean Literature across Colonial Modernity and Cold War» [Hughes 2011]. Японська колонізація та період Холодної війни спричинили не лише тематичні зміни в літературі, а й призвели до трансформації самої літературної культури. Війна, як зазначає професор, у південнокорейських текстах постає переважно через призму моральної, психологічної та ідентичнісної кризи, а не як тріумф фізичного протистояння. Літературна пам'ять про війну формувалася як рефлексія над внутрішніми травмами суспільства, втратою зв'язку з традицією та розривом історичної тяглості. Водночас у північнокорейських творах домінував героїчний наратив про народну боротьбу, що свідчить про ідеологічну поляризацію підходів до теми війни.

Інший американський вчений Брюс Фултон підкреслює, що лише небагато письменників безпосередньо описують воєнні дії, тоді як основна частина творів зосереджується на переживанні руйнування, втрати та внутрішньої кризи особистості й суспільства. Наприклад, у творах Хвана

Сунвона («Mountains», «Life», «Drizzle») показано не самі бої, а спроби людей вижити ворожому середовищі та наслідки психологічного шоку. Поряд із цим література про військові табори й післявоєнні реалії — так звані "camptown stories" — відображає моральний хаос, спричинений війною та присутністю іноземних військ.

У прозі Пак Вансо, образ війни постає не лише як індивідуальна травма, а як глибоко вкорінений елемент колективної пам'яті, яка формується в умовах ідеологічного тиску, замовчування та цензури. Як показує Лі Пхьонджон, художній наратив Пак Вансо репрезентує антиідеологічну опозицію до офіційного дискурсу, зосереджуючись на тому, як репресивна пам'ять післявоєнного періоду (зокрема антикомунистичної диктатури) витісняла особисту правду та перекручувала досвід війни [이평전 2013, с. 870–875]. У її творах часто фігурує образ понівеченого тіла, що виступає місцем пам'яті, в якому війна «осідає» як фізичний і психологічний шрам. Важливими мотивами є втрата близьких, провина живого, репресоване батьківське минуле, а також внутрішній конфлікт між замовчуванням і правом на свідчення. Авторка постійно повертається до теми втраченої «справжньої» ідентичності, яку намагається відновити через осмислення образу «рідного дому» як простору довоєнної цілісності.

У дослідженні Нам Кітхека акцент зроблено на тому, як Корейська війна стала фундаментальним чинником формування регіональної ідентичності в літературі провінції Ганвондо. На відміну від центрального канону, тут війна репрезентується через мотив ізоляції, травми та збереження людяності в умовах розірваного соціального простору [남기택 2010, с. 68–70]. Характерними є образи зруйнованих міст, спустошених пейзажів і «мовчазного героя», який не веде відкритої боротьби, а виживає, зберігаючи внутрішню стійкість. У поезії простежується домінування чистої лірики, в якій війна стає не епічним подвигом, а фоном для роздумів про крихкість існування. Часто використовуються символи природи — гори, вітер, нічний дощ — як контрапункти до людських страждань. Мотив колективного болю та незримого

фронту, що проходить через душу, стає ключовим у відтворенні війни як екзистенційного досвіду. Унікальність регіонального контексту полягає в переплетенні антивоєнного пафосу з глибоким зв'язком із місцем, що формує локальну версію загальнонаціональної пам'яті.

Кім Сондона та Йом Інсу у своїх прозових творах образ війни зосереджений не на бойових діях, а на травмі масових страт цивільного населення в часи Корейської війни згідно із дослідженням Хон Унгі. Ключовими мотивами є вигнання, тиша, порушена пам'ять, а символами — кров, земля, мовчання і зникле ім'я. Література для цих авторів стає «єдиним простором озвучування забороненого» і способом опрацювання колективної травми [홍웅기 2023, p. 285].

Отже, в корейській літературі війна трансформується з елемента космічного й морального порядку (у традиційних текстах) у символ травми, втрати й кризи ідентичності в модерній прозі. Замість героїв на перший план виходять теми мовчання, вигнання та внутрішньої боротьби, а література стає способом говорити про пережите й зберігати людяність.

Висновки до Розділу 2.

Упродовж аналізу виявлено, що тема війни в літературі функціонує як багатоаспектний культурний феномен, що трансформується відповідно до історичних, філософських і соціальних змін. У добу античності війна репрезентується як метафізичне випробування, що формує героїчний архетип і визначає етичні засади людського буття. Грецький епос і міфологія розглядають війну як природний порядок речей, а героїчна смерть набуває сакрального сенсу. Водночас у давньокитайській традиції війна сприймається переважно як вимушений і трагічний акт, що допускається лише задля оборони миру, гармонії та імперського порядку.

Середньовічна література осмислює війну крізь призму сакрального обов'язку, рицарської честі та вірності, де образ воїна структурує уявлення про соціальну і духовну ієрархію. Війна постає як поле духовного випробування, а

літературні наративи цього періоду поєднують епічний пафос із християнським символізмом.

Починаючи з епохи світових воєн, література акцентує на темі фізичної та моральної травми, деміфологізує героїзм і фіксує досвід особистої втрати, страху, відчуження. Змінюється оптика оповіді — замість героїчних подвигів домінують емоції солдата, безглуздя насилля, дегуманізація фронту та розпад моральних координат. Поезія й проза втраченого покоління, твори Еріха Марії Ремарка, Вілфреда Оуена, Курта Воннегута чи Джеймса Джонса демонструють кризу гуманістичних ідеалів ХХ століття.

Сучасна українська література акцентує на темах національної ідентичності, культурної пам'яті, посттравматичного досвіду та внутрішнього спротиву. Воєнні події постають не лише як історична дійсність, а як етичне випробування та фактор особистісного перетворення. Художній наратив тяжіє до документалізму, публіцистичної інтонації, фольклорних символів і прецедентних імен, формуючи образи новітнього героїзму.

У корейській літературі ХХ століття війна репрезентується передусім як досвід колективної травми, втрати, внутрішнього розколу. Твори Хвана Сунвона, Пак Вансо, Кіма Сондона зосереджені на мовчанні, болю, антипам'яті та спробі зберегти людську гідність в умовах історичних катастроф. Війна постає як незавершений досвід, що вимагає рефлексії та переосмислення.

Загалом, простежується еволюція від епічного й сакрального зображення війни до інтимного, травматичного і гуманістичного прочитання. Література перетворюється на інструмент осмислення катастрофічного досвіду, збереження пам'яті та морального опору.

РОЗДІЛ 3. ДОСЛІДЖЕННЯ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ КОРЕЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ПРО ВІЙНУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Минуле століття відіграло полярну роль для корейського народу – населення Корейського півострову звільнилося від японського ярма, але опісля війна двох найбільших ідеологій того часу, зробила країну першою жертвою Холодної війни та розділила націю по обидві сторони 38-ї паралелі. Напруга між Північчю та Півднем зростала, відбувалися численні сутички у формі партизанської війни та прикордонного конфлікту, аж до поки Корейська народна армія не перетнула 38-му паралель, щоб вторгнутися на Південь (6.25 전쟁). Трагічна, руйнівна, виснажлива війна залишила Корейському півострову глибокі шрами. За оцінками джерел, у війні загинуло близько трьох мільйонів корейців, принаймні половина з яких були цивільними. Окрім фізичного знищення півострова та населення потужними бойовими діями, війна вразила корейську психіку тим, що це був конфлікт, у якому представники однієї етнічної групи вбивали одне одного.

Страшні події, що відбувалися протягом воєнних дій 1950-1953 років, та наслідки, що спіткали корейський народ, відбивалися темою та предметом у літературі, надаючи поетам можливість відобразити реальність війни, зафіксувавши її жорстокість, хаос і людські страждання. Через яскраві описи, образи та символіку письменники передавали внутрішній досвід бою, як внутрішнє, так і ландшафтне спустошення, емоційний вплив на себе, окремих людей і громадськість, занурювалися в глибини людського самопочуття, досліджуючи різні стани людей, серед яких страх, мужність, стійкість, втрати, спокута тощо [Шевченко 2024, с. 167].

Безумовно, завдяки роботі письменників поезія стала важливим інструментом для документування та збереження історії та пам'яті про війну. Втім, відчувається дефіцит поезії у корейській літературі воєнного часу, що зберіглася. Це можна пояснити важкими соціально-економічними кризами та умовами, що панували в корейському суспільстві під час та відразу після війни. Унаслідок масованих руйнувань інфраструктури, будинків і промислових

підприємств, особливо в містах, корейська економіка була зруйнована війною, промисловість, сільське господарство та торгівля серйозно постраждали, цивільне населення втратило засоби до існування, стикнулося із голодом, тому грамотні жителі мали небагато можливостей брати участь у споживанні та оцінці літературних доробків [Suh 2002]. Тим часом все ж можемо знайти деякі вірші, що були написані реальними учасниками бойових дій і лишилися читачам у спадок із бойовища, юнацьку поезію та поетичні форматів агітації та пропаганди, соціальних коментарів, що могли кидати виклик переважаючим наративам, критикувати політичні плани і виступати за мир, справедливість і права людини, мати силу формувати громадську думку. Надалі розглянемо це докладніше.

3.1 Образна система юнацької поезії про війну

З-поміж численних трансформацій, які спричинила Корейська війна у культурному просторі, особливо виразно постає процес становлення юнацької поезії як окремого явища. У цей період поетичне самовираження молоді не лише набуло нового сенсу, а й стало вагомим культурним маркером доби. Виданий у 1954 році збірник «한국소년시집 제1집» об'єднав тексти 48 молодих авторів, серед яких у майбутньому дванадцятьоро стали відомими літераторами, включно з такими іменами як Хван Донгю (황동규), Ма Чжонгі (마중기) та Лі Чжеха (이제하), що писали під час війни. Умовною платформою для розвитку юнацької літератури стала діяльність журналу «학원», який мав вагомий вплив, подібний до шкільних підручників, і запровадив літературний конкурс «학원 문학상», що отримав величезний відгук серед молоді [문선영 2012, с. 8–9]. Цей феномен показав, що юнацька творчість під час війни не обмежувалася аматорським рівнем, а стала підґрунтям для розвитку літературної сцени Кореї у післявоєнний період.

Важливо, що деякі молоді поети, як наприклад Сон Мьонхо (송명호), навіть описували події битви за 백마고지, хоч самі фізично у боях не брали участі через свій вік [문선영 2012, с. 13]. Це свідчить про те, що навіть без

прямого досвіду війни, юні автори намагалися осмислити та відтворити реальність конфлікту через поезію.

Загалом юнацька поезія воєнного часу характеризувалася не лише відображенням безпосередньої реальності війни, а й прагненням до відновлення миру та пошуком надії. Це виражалося у творах, що оспівували "потрібну» реальність — бажання миру і об'єднання країни [문선영 2012, с. 15–17]. Перейдімо до огляду образів, що структурують художній простір тексту та відображають специфіку авторського бачення війни.

3.1.1 Образ матері

Перший образ, який зчитуємо у корейській поезії про війну, є образ матері — символ безмежної любові, самопожертви й духовної стійкості. Він виявляється як у реалістичній площині, так і у символічній, духовній. На прикладі віршів Чон Донсу (정동수) та Хван Донгю (황동규) спостерігаємо різні підходи до репрезентації цієї постаті — через фізичну боротьбу за життя та через образ вселенської опіки. Мати у цих творах виступає не лише як особиста фігура, а як втілення самої нації, що через біль і втрати прагне зберегти людяність.

У вірші Чон Донсу «Мати» («어머니») розкрито образ жінки, яка, попри тяжкі випробування війни, проявляє героїзм у турботі про пораненого сина. Простий побутовий жест — приготування їжі й перехід через перевал — перетворюється на акт жертвності: *«Вона дістала зі скрині єдину шовкову хустку, змолола трохи рису, спакувала його разом із пельменями та коржками — і в спекотні літні дні перейшла через перевал»* («장농 속에 감추었던 / 단 하나 명주 수건에 / 많지도 않는 쌀을 빵아 // 백김이랑 송편이랑 / 고히 싸 들고 / 찌는 삼복에 고개를 넘었다»). Мати постає не пасивною жертвою обставин, а сильною особистістю, яка активно бореться за життя своєї дитини. Образ акцентує на стійкості й духовній чистоті, характерних для корейської культури.

Натомість у вірші Хван Донгю «Мати» («어머니») образ матері набуває більш метафізичного виміру. Її постать символічно ототожнюється з природою як джерелом безпеки й любові, материнські обійми асоціюються з горами,

струмками, нічним світлом. У момент єднання з нею у свідомості ліричного героя оживають картини зеленої гори та струмка: *«Коли я, немов дитина, пригортаюсь до материнських обіймів, у пам'яті постає зелена гора, облутана хмарами на краю даху, а звук струмка завмирає біля самого вуха»* («어린 아이 모양 어머니의 품에 안기울 때면 / 구름이 마루턱에 엮매인 청산이 떠 오르고 / 시냇물 소리 귀 밑에서 멈춘다»). Через образи природи передається ідея матері як вічного духовного притулку, що залишається з людиною навіть після втрати.

Узагальнюючи, у поезії про війну образ матері стає багатовимірним: він вбирає в себе реальну дію (подорож через війну у вірші Чон Донсу) і водночас перетворюється на символ світла, любові та пам'яті (у вірші Хван Донгю). Незважаючи на руйнівні обставини війни, материнська любов залишається нездоланною силою, яка підтримує життя й віру в людяність.

3.1.2 Прапор як символ боротьби, саможертвності й надії

Як символ не лише перемоги, а й духовної величі, спільного пориву та національної гідності постає і образ прапора (기, 깃발). Як зазначає науковець Мун Сонйон, вірші з подібними образами творять простір «очікуваної реальності» (당위적 현실) — ідеальної Кореї, заради якої варто боротися навіть попри руйнацію.

Чхве Сечжу (최세주) у однойменному вірші («깃발») уявляє прапор апофеозом саможертвності. Щоби побачити його знову в небі, потрібно було пройти через нищівні втрати: *«Кров, плоть і навіть кістки — усе спалене, поглинуте вогнем. І лише тепер, нарешті, високо в небі майорить прапор. Люди, що шукали, але не могли знайти його, сьогодні, нарешті, бачать, як він майорить у високому небі»* («피도 살도 뼈다귀마저 / 활활 불살러 집어 삼킨 뒤 / 이제야 하늘 높이 휘날리는 깃발 / 깃발이 깃발이 어디 있나 찾던 사람들 / 그들이 못 찾고 찾으려던 깃발이 / 오늘에사 휘날린다 드높은 하늘에»). Стяг у цьому тексті виступає вертикаллю, що протистоїть хаосу, стаючи ідеологічним і моральним центром для виснаженої нації у спустошеному світі — тільки після повної руйнації можна було віднайти нове піднесення.

Інше трактування пропонує Кім Донгі (김동기) у вірші «Прапор» («旗»). Тут знамено є не лише колективним знаком, а й внутрішнім стрижнем особистості: *«Хоча прапор розірваний вітром, хоча він зношений хуртовинами... коли я здіймаю прапор угору, прапор також здіймає мене»* («旗는 바람에 찢기고 / 눈보라에 헐리었어도 / 여기 내가 旗를 올리면 / 旗는 또 나를 올린다»). Підняття стягу стає актом самопіднесення героя, символом духовної сили та ідентичності, власне водночас підняттям самого життя. Полотнище тут не стільки зовнішній об'єкт, скільки внутрішнє переживання — жест самоствердження на тлі руйнування.

Відтак, у обох творах прапор постає потужним символом життєстійкості. Якщо у Чхве Сечжу він уособлює спільну перемогу над руйнацією, то у Кім Донгі прапор перетворюється на особистий символ внутрішньої сили.

3.1.3 Поле бою як символ руйнації та надії: образ Пекмаго

Поле битви постає не лише тлом подій, а простором граничного людського досвіду, де переплітаються смерть, героїзм, трагедія і надія. Навіть молоді автори, які не брали безпосередньої участі у бойових діях, через поетичну уяву творили символічні топоси національної пам'яті.

Одним із найвражаючіших прикладів такого осмислення є вірш Сон Мьонхо (송명호) «Битва за пагорб Пекмаго» («白馬高地»). Уже на початку тексту Пекмаго зображено як апокаліптичний простір, де руйнується не лише природа, а й самі божественні начала: *«Трава, каміння, навіть самі боги розчиняються у вирі століття. На цьому пагорбі черепів, на Пекмаго, сонце заходить»* («폴도 돌도 신명(神明)마저 녹아 흐르는 세기의 도가니 / 이 곳 해골이 덩구는 백마고지에 해가 저문다»). Пекмаго стає міфологізованим "котлом століття", де знищуються тіла, земля й навіть сам дух часу.

Поетичний простір формується через натуралістичні деталі — черепи, гниття, запах смерті — однак ці концентровані елементи не служать ефекту шоку, а конструюють трагедійну підставу для глибшого символічного змісту. Водночас Пекмаго не залишається лише місцем смерті: фінал вірша змінює тональність, вводячи мотив відродження через жертву — *«На розірваних твоїх*

грудях ми посіємо зерна квітів, ми посіємо їх...» («찢긴 네 가슴에 꽃씨를 뿌려라 / 꽃씨를 뿌리련다»)). Образ квіткового зерна стає точкою переходу від руїни до нового життя, перетворюючи зранену землю на джерело надії.

Хоча сюжетна дія не має чітко окресленого героя, у тексті присутній голос свідка — уявного або реального, який "сіє квіти" на місці трагедії. Це не герой-завойовник, а герой-оплакувач, чия місія полягає у перетворенні болю на чин любові та відродження.

Для читача текст створює ефект катарсису: через огиду та скорботу поступово народжується тихе, але стійке відчуття сподівання, тобто смерть дає нове підґрунтя для життя. Саме такі твори дозволяли юному поколінню після війни не просто пам'ятати катастрофу, а шукати можливість нового духовного життя.

Як наслідок, вірш Сон Мьонхо засвідчує не лише зусилля зафіксувати жах війни, а й спробу трансформувати цей досвід через морально-етичний вимір.

3.1.4 Очікування, туга за рідними: сестра, родина, дім

Туга за близькими, самотність і нескінченне очікування пронизують багато віршів воєнної доби. В умовах розлуки війна стає не лише фізичним випробуванням, а й випробуванням пам'яті, любові й віри у можливість повернення додому. Як зазначає Мун Соньон, подібні твори поєднують реалістичне відчуття втрати з емоційним спогляданням (감성적 응시), де війна постає як особистісна трагедія без прямого розв'язання, але з потребою вираження внутрішнього болю.

На рівні образної системи вірша «Гірський птах» («산새») авторства Ю Кьонхвана (유경환) центр емоційного простору вибудовується навколо образу сестри. Ліричний герой кличе її, однак навіть луна вже не відповідає: «Сестро — / Сестро— / але навіть луна / вже й не чекає на відповідь» («누우나 — / 누우나 — / 메아리는 아예 / 기다리지 않지만»). Тут відсутність не є лише фізичною — вона перетворюється на втрату зв'язку з минулим і світом. Незважаючи на мовчання, голос героя звучить, утверджуючи акт внутрішньої стійкості перед лицем екзистенційної самотності.

Однак герой не полишає надії, навіть коли усвідомлює, що навряд чи хтось його чекає: *«I хоч, напевно, / немає вже нікого, / хто чекає мене — / та серце, як і раніше, / все одно сподівається...»* («아무래도 그 누구 / 날 기다려 줄 사람 하나 없어도 / 행여나 / 또 있을 듯한 마음 / 그리움이 메이어 / 참는 마음 못하면»). Туга настільки сильна, що навіть у байдужому світі герой продовжує шукати ехо любові, вслухаючись у пісню гірського птаха, що стає символом зболілої надії.

Кім Чонвон (김중원) у вірші «Хризантеми цвітуть — а все одно...» («국화는 피어도») малює іншу варіацію втрати. Квіти, що розквітли біля схилу, підкреслюють емоційну дистанцію між героєм і втраченим домом: «Хризантеми, білі-білі, розцвіли вже за рогом будинку на схилі — а дім, рідний дім, такий далекий...» («국화꽃 / 하아얏게 피어도 / 고향은 멀어»). Тут спогад про дім не приносить розради; він фіксує непереборну відстань між теперішнім і тим, що було. У цей час природа тут виступає ніби мовчазним свідком нездійснених сподівань: хоч світ оновлюється, шлях до дому все ще закритий.

У доробку Пак Йончіна (박영진) «Зимова ніч» («겨울밤») родинна пам'ять постає як єдиний притулок серед зовнішнього холоду війни. У теплій кімнаті звучить мамин голос: *«А в кімнаті — / мамин голос, що розповідає казку... / У тому "колись, давним-давно...", / що зринає з її вуст, / заховано безмежну любов»* («방 안은 어머니 얘기 소리..... / “옛날.....” 하시는 그 음성에도 / 무한한 사랑이 숨어 있다»). Протиставлення затишку й лютого світу за межами дому увиразнює ідею пам'яті як внутрішньої фортеці, що дає сили вижити.

Звідси випливає, що різні образи у трьох віршах — сестра, дім, родина — утворюють єдиний тематичний комплекс втрати й пошуку. У кожному з них діє не зовнішній сюжет, а внутрішній рух героя: пошук через відчай, усвідомлення неповернення або спроба захистити пам'ять. Ці твори демонструють афективний вимір війни, де найголовнішими стають не політичні події, а емоційні зв'язки, що зберігають людину.

3.1.5 Мрія про возз'єднання батьківщини: образ «Того дня»

Ідея возз'єднання Батьківщини, прагнення до миру і нової епохи пронизує багато віршів, написаних у період війни. Цей мотив набув образної форми в метафорі «того дня» — обіцянки, до якої звертаються вірші Кім Міхьон (김미형) і Чжан Вольдана (장원달). Подібні тексти відображають етичний і колективний ідеал, створений у відповідь на досвід катастрофи. Образ «того дня» поєднує в собі елементи мрії, молитви і політичної програми — але найперше, це поезія надії.

Вірш Кім Міхьон «그날이» побудовано на домінуванні звернення до невидимого майбутнього. «Той день» — це не просто часова точка, а символічне утілення визволення, гармонії, об'єднання. Саме тому поетеса починає з болісного питання: *«О, возз'єднання Батьківщини! / Кажуть, що цей день прийде, / та коли ж він настане?»* («조국 통일이여 / 그 날이 오신다니 / 언제나 오시렵니까?»). Цей риторичний запит — не скарга, а голос молитви. Авторка говорить не лише від себе: її голос є колективним, від імені «нескінченних дитячих молитов» («О, дух миру, / чи чуєш ти голоси нескінченних дитячих молитов?» — «평화의 수호 신이여 들리나이까? / 수 없이 어린 마음이 외치는 소리를»), що символізують майбутнє нації. Візія злуки включає сонце, розквітлі обличчя, єдність, чисте повітря — все, що протистоїть страху, розлуці і війні.

Цей образ має не лише національне, а й екзистенційне значення: «той день» — це день, у якому люди знову стануть собою. Також, він несе у собі очищення: забуття всіх страждань минулого, побудову нового затишного світу на «новому повітрі і новій землі».

Чжан Вольдан у вірші «Коли настане той день» («그 날이 오면») розгортає образ у міфопоетичному ключі: *«О — коли настане той день, море шалено вибухне від радості. На кожній гірській вершині сильний подих відлунням заgrimить»* («오— 그 날 그 날이 오면 바다가 기뻐 미쳐나리라. / 산골마다 힘찬 숨결은 메아리되어 울리리라»). Радість визволення охоплює не лише людей, а й природу. Очікуваний день постає як акт вселенського оновлення, катарсису,

після якого «усе забудеться» (모든 것을 잊고). Світ перетворюється на нову землю і нову спільноту.

Ці тексти мають спільну рису відсутності персоніфікованого героя — промовляє колективний голос нації. Цей голос не є агітаційним: він сповнений болю, сумнівів, віри.

Як підкреслює Мун Сонйоль, поезія «того дня» не завершується твердженням: вона триває як молитва, надія, обіцянка. Читач або приєднується до цієї мрії, або відчуває її виклик, стаючи співучасником очікування. Саме через емоційну щирість такі вірші мають силу мобілізації без пропагандистської риторики.

3.1.6 Бідність і праця простих людей

На тлі великих тем війни, миру та розлуки вагоме місце в поезії 1950-х років посідають вірші, присвячені повсякденному існуванню: тяжкій праці селян, злиденності, дитячій праці, турботі про родину. Завдяки змалюванню буденності поезія виявляє глибинний гуманізм: справжня боротьба точиться не лише на фронтах, а й у полях, на вулицях, у хатинах.

Чхве Сунок (최순옥) у поезії «Та, що збирає колоски» («이삭 줍는 사람») бідність і праця набувають інтимного виміру, постаючи не абстрактною нужденністю, а конкретно щоденною боротьбою за їжу і виживання. Центральним образом змальовується мати, яка змушена працювати до темряви, збираючи залишки врожаю, щоби прогодувати свою дитину. Її внутрішній світ передано через турботу про сина: *«Мама думає про Чхольсу, який і сьогодні чекає її до темряви в задушливій кімнаті»* («오늘도 냉방에서 저물도록 엄마만을 / 기다리고 있을 철수를 생각한다»). Поля, на яких працює жінка, символізують простір руїни, але водночас і стійкості — навіть із залишків вона намагається створити життя.

Хо Ю (허유) у вірші «Солом'яна подушка» («짚베게») змальовує картину сільського життя, де праця і спочинок стають єдиним ритмом існування: *«Вдень, як віл, — на роботі, вночі — на солом'яній подушці, у сні»* («낮이면 소처럼 일을 하고 / 밤이면 짚베게를 베고 잔다»). Порівняння з волем не знецінює

людину, а навпаки, підкреслює її витривалість. Діти у цьому світі мріють не про багатство, а про прості речі: *«Наша мрія — їсти рисові тістечка, мрія дорослих — купити поле»* («우리들의 꿈은 찹쌀떡 먹는 것 / 어른들의 꿈은 논 사는 것»). У війні та бідності масштаби бажань зменшуються, але їхня сила зростає.

Героями обох віршів виступають прості люди — мати, дитина, селянин. Їхня боротьба — це не битва за славу, а щоденне виживання. Саме ця тиха, непомітна стійкість стає новим виміром героїзму, де праця прирівнюється до подвигу. Перемога у таких текстах — це не триумф над ворогом, а збереження людяності у нелюдських обставинах. Читач, зустрічаючись із цими образами, відчуває не патетику, а глибоку пошану до витримки й гідності простих людей.

Таким чином, у поезії Чхве Сунок і Хо Ю праця й бідність постають не як ознаки слабкості, а як вираз внутрішньої сили людей, здатних зберігати гідність навіть у найбільш несприятливих обставинах. А вижити у зруйнованому війною світі — означає здобути найбільшу перемогу.

3.1.7 Природа як уособлення емоцій і минулого

Природа у воєнній поезії часто набуває подвійної функції, уособлюючи роль і мовчазного свідка руйнації, і носія пам'яті про мирне життя. Та варто зазначити, що природа постає не тлом подій, а живою учасницею війни, яка продовжує існувати попри трагедії.

У вірші Сон Чжонхва (성중화) «Свято урожаю» («추석») передано спогади про традиційне корейське свято, що переносить читача у світ простого сільського життя. Пейзаж за будинком створює атмосферу повноти і гармонії: *«За будинком — і каштани росли, і хурма достигала»* («뒷 산에는 밤나무도 있고 / 감나무도 있었다»). Опис природи у вірші не є самоціллю: він оживлює пам'ять про довоєнну повсякденність. Особливо промовистим є епізод гри дітей: *«Ламаючи гілки з червоною хурмою, наповнюючи кишені каштанами так, що вони тріщали»* («붉은 감 가지를 꺾어 들고 / 쫓기 주머니가 터지도록 밤을 넣어 가지고»). Ці рядки передають відчуття радості й достатку, які не залежать від матеріальних благ, а народжуються з присутності природи і дитячої безпосередності. На сюжетному рівні у вірші майже нічого не відбувається —

діти граються, збирають плоди, дивляться на небо. Проте саме ця відсутність катастрофи і є актом спротиву війні: герой зберігає у собі світ, де життя залишається простим і справжнім.

Природа у вірші є не лише пам'яттю про минуле, а й обіцянкою майбутнього. Вона не знищена війною: навіть серед руйнувань діти пам'ятають дерева, плоди, свята. Мун Сонйон підкреслює, що у поезії цієї доби природа часто виявляє опосередковану емоційну реакцію — замість прямого вираження страху чи болю автори звертаються до образів природи, щоби передати втрату гармонії.

У тексті Сон Чжонхва природа не обмежується символом ностальгії. Вона виступає як активна пам'ять про кращі часи, що захищає цінності життя, навіть у найтяжчі моменти. Читач, співпереживаючи цим спогадам, згадує власні образи дитинства, відчуваючи спільність із втратою і прагненням зберегти зв'язок із землею як власною опрою, родом, простим життям.

На основі наведеного можна зробити припущення, що вірш «Свято урожаю» утверджує природу як носійку людської пам'яті та життєстійкості. Через образи каштанів, хурми та гри дітей поет відновлює внутрішню істину: навіть у часи руйнування пам'ять про просте щастя допомагає людині зберігати людяність.

Таким чином можна дійти висновку, що у юнацькій поезії часів Корейської війни сформувалася цілісна образна система, що репрезентує як індивідуальні переживання, так і колективні уявлення про війну, втрату й надію. Попри вік та брак безпосереднього бойового досвіду, молоді автори виявили здатність до глибокого осмислення реальності через багатовимірні поетичні образи. У їхніх текстах війна постає не лише як історична подія, а як морально-екзистенційне потрясіння, що сприяє формуванню нової мови висловлення травми. Вірші поєднують символіку національної боротьби (образ прапора, Пекмаго), інтимні мотиви втрати та туги (мати, сестра, дім), образи надії (возз'єднання країни, «той день») і гуманістичне осмислення буденності (праця, бідність, природа). Ці образи структурно пов'язані між собою,

утворюючи багаторівневий простір пам'яті та мрії, що поєднує особисте, родинне й національне.

3.2 Образна система гуманістичної поезії Гу Сана

З історико-культурної точки зору цілком виправданим є те, що часто літературна діяльність була тісно пов'язана із загальним політичним контекстом, що вимагав демонстрації лояльності до чинного режиму. Протягом військових подій, що почалися від 25 червня 1950 року, з'являлися письменницькі організації, до прикладу як «Blue Sky Group», «Army War Writers Group» та «Navy War Writers Group», що координували створення текстів, спрямованих на підвищення бойового духу, формування образу ідеального солдата та засудження ворога [De Wit 2013, с. 4–6]. У цих умовах частина авторів дійсно творила, виходячи з патріотичних переконань, однак для багатьох літературна діяльність стала засобом виживання або захисту в атмосфері підозр та можливих репресій.

Особливої уваги серед поетів заслуговує Гу Сан (구상), який уникав прямої агітації та долучення до офіційних пропагандистських організацій, однак у своїх публічних висловлюваннях легітимізував обмеження свободи митця заради вищого обов'язку — служіння батьківщині (перед свободою своїх «пер») [De Wit 2013, с. 10]. Його риторика підтримувала загальну атмосферу культурної мобілізації, а збірка «초토의 시» («Поезія випаленої землі», 1956) виявила його прагнення подолати трагедію війни через ідеї братерства та християнської любові, зосереджуючись на гуманістичних мотивах [곽효환 2019, с. 13–15].

Далі ми проаналізуємо образи, що головним чином зустрічаються у поезії вищезгаданого поета.

3.2.1 Фізичні образи руїни

Першою підгрупою образної системи збірки «Поезія випаленої землі» виставимо згадки про зруйнований фізичний простір — будинки, вулиці, дороги, огорожі, що безпосередньо фіксують наслідки війни на ландшафті повсякденного життя. Ці образи не несуть алегоричної надбудови, вони

функціонують як реалістичні фрагменти спостереження, що створюють матеріальний ґрунт для поетичного осмислення руїни.

Уже в першому вірші циклу постає панельний барак із «віконцем» замість скла: «У вікні хаккобана — дитячі обличчя, / немов соняшники, що згорають» («하꼬방 유리 딱지에 애새끼들 / 얼굴이 불타는 해바라기마냥 걸려 있다»). Тут же з'являється паркан, засипаний попелом, як буквальный слід знищеного дому: «На огорожі, засипаній попелом, / форзиція випустила бруньки» («젯더미가 소복한 울타리에 / 개나리가 망을 졌다»).

П'ятий вірш змальовує темні повоєнні вулиці як простір фанерних перегородок і порожніх провулків, де діти очікують клієнтів для жінок: «Темні провулки з фанерними перегородками» («板子幕 어둠 킁킁한 골목길에는») — це простір не лише моральної, а й буквальної розрухи, де відсутня архітектура приватності.

Прослідковуємо і образ післявоєнної інфраструктурної руїни з'являється у формі затоплених вулиць у шостому вірші: «Через потужну зливу дорога перетворилась на болото» («행길은 보또랑이 터진듯 흙탕물속을 가야만 했다»). Сцена розмитої вулиці символізує втрату напряму, шляху — буквального й екзистенційного.

Один із найсильніших фізичних образів руїни звучить у дев'ятому вірші, де герої сіють життя на згарищі: «І цієї весни, давай же знову / посіємо насіння життя / на згарищі» («폐허 위에다 / 이 봄에도, 우리 모다 / 목숨의 씨를 뿌리자»). Тут згарище (폐허) — центральна топографія збірки, у якій життя можливе не після руїни, а просто на її тлі.

Також у п'ятнадцятому вірші поет змальовує вулиці, де зникла будь-яка емоція: «На вулицях уже немає ні надії, ні відчаю — / тільки люди, які божеволіють день за днем» («거리엔 희망도 절망도 못하는 / 백성들이 나날이 환장해만 가고»). Це — місто, яке не відбудували й не зцілили.

Таким чином, фізичні образи руїни в «Поезії випаленої землі» не виконують функцію тла — вони повноцінні маркери війни, що дають читачеві змогу буквально відчувати на дотик і запах розпад матеріального світу. Саме

через такі деталі Гу Сан формує документальний, урбаністичний пласт поетичного свідчення, що контрастує з символічною глибиною інших віршів.

3.2.2 Дитячі образи у просторі руїни

Перший тематичний блок збірки «Поезія випаленої землі» (초토의 시, 1956) присвячений змалюванню простору повоєнної розрухи та моральної деструкції. Гу Сан реєструє не лише фізичні наслідки війни — попіл, руїни, злидні, — а й глибоке перетворення людських взаємин, загибель традиційного уявлення про дитинство, материнство, любов і гідність. У межах цього блоку особливе місце займають вірші «초토의 시 1», «초토의 시 2» і «초토의 시 5».

У «초토의 시 1» бачимо розгорнуту картину побутової і соціальної руїни: діти в панельному бараці, дівчинка-напівкровка з вибитим зубом, паркан із попелу. Становище безнадії передається через контраст: дитячі обличчя, схожі на соняшники, що виглядають з брудного вікна: *«У вікні хаккобана — дитячі обличчя, / немов соняшники, що згорають на сонці»* («하꼬방 유리 딱지에 애써끼들 / 얼굴이 불타는 해바라기마냥 걸려 있다»). Посеред гнітючої атмосфери несподівано з'являється образ крихкої надії — форзиція, яка проростає серед попелу: *«На огорожі, засипаній попелом, / форзиція випустила бруньки»* («젯덤이가 소복한 울타리에 / 개나리가 망울졌다»). Ще один потужний символ — дівчинка Чхені, що сміється без одного зуба, і тим самим уособлює вцілілу радість життя: *«У посмішці Чені не вистачає переднього зуба, / але в ній — жодної провини»* («체니(小女)의 미소엔 앞니가 빠져 / 죄 하나도 없다»).

У «초토의 시 2» проілюстровано, як ліричний герой опиняється в нічному потязі поруч із молодою втомленою жінкою й дитиною змішаного походження. Дитина нестримно плаче — мати знесилена, а герой, не витримуючи цього болю, витягує карамель, подаровану йому товаришем, і дає дитині: *Хлопчик, з очима темнішими за обсидіан, зхопив цукерку чорною ручкою та засунув її до рота»* («녀석은 흑요석보다도 더 짙은 눈을 껌벽이며 껌장손으로 냉큼 잡아채어 입에 넣드니»). Після цього хлопчик поступово заспокоюється, довірливо наближається до оповідача і зрештою засинає в нього на грудях: *«Тепер він навіть почав повзти до мене на коліна, усміхаючись білосніжними зубами, наче*

промінчик радості...і навіть хлопчик, який щойно так вередував, / тепер задоволено сопів у мене на грудях» («제법 으젓해지지 않는가 / 나의의 무릎으로 슬슬 기어오르며 이것만은 차돌같이 흰 이빨을 드러내어 웃어 반기는 것이다... 그렇게 날치던 애새끼 역시도 이제는 어지간히 흡족했던지 내 품에서 색색 코를 고는 것이 아닌가»).

Цей короткий епізод розгортається як поетичний акт співчуття, що відновлює людське в людині. Поруч із фізичним образом дитини передано й психологічний стан матері: вона засинає від втоми, а поет мовчки приймає відповідальність за обох. Тут немає патетики — є жест, дотик, теплота, через які здійснюється справжній гуманізм. Ця сцена символізує відродження етичного начала, яке можливе навіть у просторі повної розрухи.

У межах образної системи руїни, вибудованої в збірці, особливої ваги набуває вірш «*초토의 시 5*». Він структурований як три послідовні сцени, які демонструють глибоку соціальну деформацію повоєнного світу, передусім у поведінці дітей. Гу Сан не звинувачує цих дітей — натомість він показує, як війна змінила те, чим мали би бути дитинство, материнство, тілесність, сором.

У першій сцені хлопчики збираються навколо жінки, яка мала стосунки з американськими солдатами. Вони кричать, знущаються й кидають у неї каміння: «*“Янгальбо! Янгальбо!” — кричать діти, кидаючи її камінням...*» («*“양갈보! 양가르-보! 양가 보!” / 돌팔매를 하는 놈...*»). Це — відтворення карального ритуалу: діти переймають жорстоку логіку покарання з дорослого світу, не усвідомлюючи її природи. Вони діють за зразком, який війна й суспільство подали як єдиний.

У наступній сцені жінка, одягнена в яскравий одяг, проходить повз. Один хлопчик «із гумором» чіпляє їй табличку з ціною: «*Один із них підкрався і приліпив їй на спину цінник: “Всього — х тисяч вонів”...*» («*한 년석이 살살 뒤를 밟아 여인의 뒤통수에다 / “一金 ×천원야”라는 꼬리표를 재치있게 달아 붙친다*»). Ця сцена, на перший погляд комічна, оголює глибоку травму: діти не розрізняють іронії й приниження, вони засвоїли, що жіноче тіло — це товар, який можна

«позначити». Відбувається зміщення системи цінностей: інфантильна гра перетворюється на пародію економічної взаємодії.

Нарешті, у третій сцені діти вже не просто спостерігачі чи жартівники — вони стають учасниками нової соціальної реальності: самі приводять клієнтів до жінок: *«Діти, які скуштували смаку грошей, навчилися користатися цим жахливим світом по-своєму»* (*«지폐맛을 본 꼬마들은 이 참혹한 현실을 그들대로活用하게끔 되었다»*). Це — кульмінація процесу, що веде від наслідування до включення у систему. Так відбувається руйнування дитячої невинності не через фізичний акт, а через зміну функції: діти більше не вчаться співпереживати — вони вчаться «працювати».

Звідси випливає, що у «초토의 시 5» Гу Сан не просто показує аморальні сцени, а ретельно вибудовує поетичну модель суспільства, у якому війна змінила етичні підвалини з самого кореня. Його діти — не винні, а зламані: їхні жести — це тіні дорослого світу, в якому жінка з тілом — товар, чоловік — споживач, а дитина — функціональний посередник. Саме тому цей вірш, за словами Гвака Хьохвана, «демонструє руйнування традиційного уявлення про материнство та дитинство в його найбільш оголеному вигляді» [곽효환 2019, с. 25-26].

У ліричних текстах першого тематичного блоку збірки «Поезія випаленої землі» Гу Сан фіксує не лише фізичну руїну, а й деформацію базових людських цінностей — дитинства, материнства, гідності, сорому. Образи злидєнних дітей, пригноблених жінок, морально виснажених взаємин утворюють багатовимірну модель світу, в якому війна зруйнувала не лише простір, а й етику повсякдення.

3.2.3 Образ повії

Серед усіх образів у збірці «Поезія випаленої землі» немає більш неочікуваного і водночас глибокого за силою морального жесту, ніж образ повії, що постає у віршах «초토의 시 6» та «초토의 시 7». У цьому диптиху жінка «з маргінесу» не лише функціонує як побутовий персонаж, якого легко було б ототожнити з аморальністю або знеціненням, — навпаки, саме вона, позбавлена

голосу в публічному просторі, стає носійкою того людського, що вціліло в руїнах світу, і протистоїть деградації.

У тексті «초토의 시 6» простежується паралельність добра і зла. Вірш починається дощовим світанком. Поет і повія йдуть крізь залиту дощем вулицю, не маючи чіткої мети. Поетові думки хаотичні, філософські, безнадійні, він згадує Верлена, згадує Корею, розмірковує про життя: *«Міркуєш — і не розумієш нічого. Життя... хм. Куди вона взагалі йде за мною?»* («궁리를 짜면 찰수록 몰라진다. 인생은, 흥. 이 창녀는 어찌자고 따라 나섰을까»). Поет не розуміє — і не намагається зрозуміти. Він іронізує над реальністю, не бере на себе жодної моральної відповідальності. Повія поруч — але вона мовчить, діє без слів. Її доброта присутня, але не названа, не інтерпретована. Фінал вірша констатує розрив: *«Добро повії і зло поета розійшлися без жодного жалю — як нічна мрія. Паралельні лінії! Містичні паралельні лінії добра й зла!»* («시인의 악과 창녀의 선은 간밤 한자리 꿈의 미련도 없이 갈린다. 평행선! 선과 악의 신비한 평행선!»). На рівні структури вірш підпорядковується образу моральної нездатності, духовного паралічу: поет бачить доброту, але не може її прийняти, бо надто захищений іронією, інтелектом, війною.

Цей розрив стає основою для подальшої трансформації у вірші «초토의 시 7». Там повія повертається — але вже не як тіньова супутниця, а як суб'єкт етичного жесту. Поет приходить до борделю з другом-ветераном, що втратив ногу на війні. Всі проститунки не хочуть мати справу із людиною з інвалідністю, окрім однієї, яка вагаючись і ніяковіючи, звертається до друга: *«Той пан — з ампутованою ногою, так? Напевно, інші не приймуть його... Якщо влаштує, пане, я сама подбаю про нього...»* («저, 저손님 다리 하나 없으시죠. 아마 동무애들이 안받을거예요, 그, 그래서 선생님 형편이라면 제가 모시죠»). Цей рядок — найбільш оголений вияв доброти у всій збірці. Це — не релігійна мораль, не суспільне покаяння, а тиха, скромна, анонімна дія, в яку вкладено більше людяності, ніж у всі роздуми поета. Повія не говорить пафосно, не «рятує» чоловіка — вона просто не відвертається від нього. Як зазначає Гвак Хьохван, повія в цій сцені втілює не «співчуття до іншого», а

відновлення людяності там, де всі інші її вже не бачать [곽효환 2019, с. 25]. Поет не вміє зреагувати інакше, як ніяково пожартувавши: «*Так, так... тоді, може, я й сам ще одружусь...*» («그래, 그래 그래야 나도 새 장가 들지»). Цей рядок — спроба захиститися від сорому, від того, що в ньому немає тієї сили, яка є в повії. Вона здатна діяти — він лише реєструє. Врешті-решт, фінал вірша переносить нас у символічну площину. Поет виходить у темний двір борделю і справляє нужду. Але в цій дії — несподіване прозріння: «*Навіть у цій нітьмі, без блиску, є зірки і поезія*» («비록 광채는 없으나 별과 詩가 깃들여 있음을 다사하게 녀킨다»). Це — мить прозріння: не він, поет, не світ мистецтва чи релігії, а повія в цьому борделі — втілення того світла, яке не вмирає. Цей поворот ще посилюється згадкою про білу гіпсову статую Дитяти Ісуса, що висить у кімнаті повії, під вишивками із соснами й журавлями — символами довговічності й чистоти. Поет глузує: «*Це — обличчя твого сина? / Ти — теж Магдалина?*» («이건 네 아이 얼굴인가? / 너도 막달레나 이냐»). Його слова саркастичні, але за цим стоїть внутрішнє потрясіння: він упізнає в ній не образ гріха, а втілення турботи, не розкаяну блудницю, а нову святу, яка не виголошує проповідей, а просто діє, коли інші мовчать. Це християнство без церкви, акт благодаті без культу. Повія не кається — вона перетворює реальність своєю присутністю.

Отже, саме через образ повії поет покзаує, що символічне воскресіння не є абстракцією, не є релігійною догмою — воно втілюється в жестах турботи, в готовності залишитись із тим, від кого всі відмовились. У цій фігурі зливаються етика, тілесність і християнська символіка, відкриваючи нову парадигму людяності після катастрофи.

3.2.4 Образи духовного відродження з руїни

Другий тематичний блок збірки «Поезія випаленої землі» демонструє поетичне зусилля повернення до життя після війни — не у формі відновлення структур чи політичного оптимізму, а як пошук нової етичної опори, що виростає з досвіду руїни. Якщо в попередніх віршах Гу Сан фіксував граничну втрату — людяності, сорому, дитинства, — то у віршах цього блоку він досліджує можливість відродження морального світла всередині темряви.

Центральні мотиви тут — співчуття навіть до ворога, внутрішнє очищення, віра як духовний ковчег, насіння життя, що вижило на випаленій землі.

Поема «초토의 시 8» — найвідоміша, оскільки поет порушує радикально неочікувану та вкрай рідкісну для воєнної лірики тему — не оспівування вбивства, не героїка бою, а вшанування мертвого ворога після його смерті. Гу Сан не описує перемоги, не пише про славу. Він ставить оповідача на кладовище, серед трупів супротивника, і примушує себе дивитися. Цей погляд стає основою не для осуду чи виправдання, а для етичного прозріння, яке перевищує як ненависть, так і любов.

Від самого початку герой визнає: перед ним — ті, кого ще вчора він намагався вбити: *«Ох, душі, що лежите тут у ряд, / певно, ви не змогли навіть заплющити очей... / Нашими ж руками, що до вчора / натискали на курки, / ми зібрали ваші гнилі плоти й кістки»* («오호, 여기 줄지어 누웠는 녀들은 / 눈도 감지 못하였겠구나. / 어제까지 너희의 목숨을 겨눠 / 방아쇠를 당기던 우리의 그 손으로 / 썩어 문드러진 살덩이와 뼈를 추려...»). Але далі — різкий поворот. Ворог не знецінений, не сплюндрований. Його тіло вкладають у землю — лагідно, з тканинами, у затишному місці: *«...усе ж ми вибрали сонячне місце, акуратно викопали яму і прикрили вас тканиною...»* («그래도 양지 바른 두메를 골라 / 고이 파묻어 떼마저 입혔거니»). Цей момент важливий: рука, яка вчора вбивала, сьогодні хоронить.

Та найважливіша теза звучить у середині вірша: *«Смерть — дивніша, / ніж ненависть і навіть любов»* («죽음은 이렇듯 미움보다도 사랑보다도 / 더욱 신비로운 것이로다»). Тут смерть не риторичне завершення. Вона — місце єднання, де зникає ворожнеча. Поет бачить: у тиші кладовища, де немає вже битви, постає нова етика — не воєнна, а людська. У цій етиці ворог більше не ворог, а той, чия незавершена образа лягає в саме серце ліричного героя: *«Хоча ви й пов'язалися зі мною ненавистю за життя, / тепер — ваші неспокій / живе в моїй надії»* («살아서는 너희가 나와 / 미움으로 맺혔건만 / 이제는 오히려 너희의 / 풀지 못한 원한이 나의 / 바람 속에 깃들여 있도다»). Це — поворотна точка: ворог, що був зовнішнім, стає внутрішнім. Війна не завершується фронтом, вона

триває в психіці, в серці, в сумлінні. І саме через це поховання, через цей акт дотику, стає можливим очищення не політичне, а душевне.

Вірш завершується сценою тиші — простору між пострілами, у якому поет не витримує: *«Весняне небо — зовсім близько, / а хмари плывуть байдуже / на північ. / І коли долітає кілька вибухів, / я більше не витримую — / і ридаю перед цією могилою ненависті й милості»* («손에 닿을 듯한 봄 하늘에 / 구름은 무심히도 / 북으로 흘러 가고 / 어디서 울려오는 포성 몇 발 / 나는 그만 이 은원(恩怨)의 무덤 앞에 / 목놓아 버린다»). Це — катарсис, що народжується не через ідеологію чи перемогу, а через тілесне співпереживання чужої долі. Гу Сан не романтизує ворога, але робить його людиною, був людиною, що міг плакати, кохати, мріяти: *«Я не знаю, чи любив він свою маму, / чи мав кохану дівчину, / чи коли-небудь він співав під час весняного дощу...»* («그는 어머니를 사랑했는지 / 애인이라도 있었는지 / 봄비 속에서 노래라도 한 적이 있었는지...»).

Ритуал поховання стає актом етичного очищення — не показового, а внутрішнього. Проаналізована поема відкриває блок текстів, у яких Гу Сан наполегливо шукає відповідь на запитання: чи можливе відродження після війни — не як перемога, а як прощення?

Поет у наступному вірші «초토의 시 9» переносить увагу від могили до землі як джерела життя, описуючи дбайливе спостереження за ґрунтом, у якому, попри війну, залишилося насіння. Це не буквальный аграрний мотив, а символ віри в потенціал оновлення — те, що залишилось після випаленої та знищеної землі, може прорости знову, навіть всупереч очікуванням: *«Навіть якщо немає впевненості у майбутньому врожаї, — / це велике прагнення життя, / яке не зважиш на жодних вагах долі.»* («내일의 열매야 기약지도 않으련만 / 운명과는 저울할 수도 없는 / 목숨의 큰 바램»). Гу Сан наполягає: саме сівба, тобто дія, а не результат, є важливою. І навіть більше — вона має відбуватись із радістю, свідомо, віддано, попри знання про минулі поразки: *«Нумо із радістю й щирим серцем / посіємо зерна життя — по одній, / на могилах, / як свідчення нашого воскресіння.»* («우리의 부활을 증거하여 / 무덤 위에 필 / 알알의 목숨의 꽃씨를 / 즐겁히 정성드려 뿌리자»). У цій сівбі — не відбудова держави чи суспільства, а

відновлення гідності, тиха внутрішня згода жити далі й бути причетним до майбутнього, навіть у просторі, де були вбивства й руйнування.

Особливу вагу в площині цього вірша має образ перетворення простору згарища на поле, де можливий новий початок: *«І цієї весни, давай же знову / посіємо насіння життя / на згарищі»* («폐허 위에다 / 이 봄에도, 우리 모다 / 목숨의 씨를 뿌리자»). Це поетична відповідь на досвід повного руйнування: життя не триває автоматично, його треба побачити, визнати, підтримати.

Якщо сівба символізує дію, що зберігає гідність попри цілковиту знищеність, то у наступних текстах Гу Сан розгортає багатовимірну систему образів зцілення, які стають новими формами моральної стійкості.

У «초토의 시 10» темрява і світло постають не як абстрактні полюси, а як рухи всередині душі. Поет звертається до уявного співрозмовника (а отже — і до читача), кидаючи виклик поверхневому сприйняттю зневіри: *«Невже ти коли-небудь бачив світло, щоб так голосно кричати про темряву?»* («그래 그대는 밝은 빛을 보았습니까»). У поезії звучить заклик не втікати від мороку, а дивитися йому у вічі, усвідомити мінливу суть реальності: *«Погляньмо ж відверто, в обличчя — і світлу, і мороку. Поки темрява не розчиниться в самому світлі»* («그제사 정말 암흑이 두려워지고... 빛 속에서 어둠이 스러질 때까지»). Тут темрява — це не зло, а етап шляху до прозріння, і лише той, хто побачив темряву свідомо, може прийняти світло відповідально.

Далі, у наступному доробку «초토의 시 11» осмислюється мотив мирного прощання, вільного від докору й осуду. Поет промовляє: *«Я тебе проводжаю... Я тебе зустрічаю»* («나 너를 보내노라... 나 너를 맞노라»), описуючи глибоку емоційну розірваність як умову зустрічі з часом або долею. Взаємне прийняття — без звинувачень — стає символом етичної згоди жити далі без ненависті: *«Як ти не докоряєш мені, так і я не докоряю тобі»* («네가 나를 탓하지 않듯이 / 나도 너를 탓하지 않고»). Це перехід від спротиву до прийняття внутрішньої зрілості, що відкриває простір для зцілення.

Особливо експресивним є вірш «초토의 시 12», де тема відродження набуває відкрито духовного виміру. Це — молитовне звернення до «Тебе»

(імовірно, Бога), з проханням зберегти у світі, що тоне в «вогненній зливі», здатність бачити, чути й залишатися людиною: «*Нехай моя пісня буде Твоєю любов'ю*» («나의 노래는 당신의 사랑입니다»). Уперше в циклі з'являється образ Ноя і ковчега, тобто релігійного порятунку не в буквальному, а у внутрішньому сенсі: «*Нехай у цій зливі наближення / я сяду на ковчег Ноя*» («이제 닥아오는 불장마 속에서 / '노아'의 배를 타게 하옵소서»). Але навіть це спасіння не повинне відокремлювати поета від інших: він просить бути «разом з пелюстками ягнят, що осипаються» — з тими, хто слабкий, убитий, залишений.

Фінальний у цій лінії вірш «*초토의 시 13*» утверджує жест стояння, вкоріненості, що символізує повне примирення з буттям і зростання з руїни у парі з Іншим. Два суб'єкти — «я» і «ти» — постають, як дерева з глибоким корінням: «*Я стою перед тобою, / як і ти стоїш — назустріч*» («나 또한 여기 서 있노라 / 너를 우르러 / 나 너와 마주 서 있노라»). Любов не означає чуттєвість чи емоційну втіху — вона «*вже не знає поцілунків чи лоскоту*», натомість дарує «*територію любові, що вкорінюється у призначену долю*» («넉넉한 사랑의 터전 속에다 / 크낙한 순명의 뿌리를 박고서»). Це остаточний образ символічного воскресіння — не гучного, а спокійного стояння вдвох, у просторі, де знову можливі плоди.

Усі ці вірші — від землі, у якій захований ворог, до землі, яка дає врожай, запитання про темряву до образу ковчега, від поетичного прийняття часу до постаті, що стоїть на спільній землі — утворюють систему поетичних жестів внутрішнього воскресіння, де відродження проростає, як корінь крізь попіл.

3.2.5 Образи знесиленої Батьківщини

Помітну роль у завершальному блоці збірки посідає вірш «*초토의 시 15*», у якому корейський поет звертається до образу Батьківщини в момент її найбільшої вразливості — під час підписання перемир'я 27 липня 1953 року, що юридично завершило активну фазу Корейської війни, але не принесло миру. У цьому тексті Гу Сан фіксує не триумф нації, а її глибоку моральну й тілесну травму: країну, що стала жертвою геополітичної торгівлі, розірваною між Північчю й Півднем, між ворогами й «друзями ворогів».

Центральним образом постає Батьківщина як Шім Чхон — героїня класичного корейського роману, яка приносить себе в жертву задля порятунку сліпого батька. Гу Сан переосмислює цей архетип: у його вірші Корея — не героїчна, а безпомічна й приречена на мовчазне страждання, що повторюється в обрамленні: *«Батьківщино, така ж беззахисна, як Сим Чхон»* («조국아, 심청이마냥 불쌍하기만 한 너로구나»). Її ім'я викликає спазм у горлі поета: не пафос, а безсилля, з яким неможливо змиритися.

Далі Гу Сан формує одну з найгостріших політичних метафор усього циклу: Батьківщина — мов м'ясо на обробній дошці, яке шматують «різники епохи»: *«Різники століття, / шматують тебе, мов м'ясо на дошці»* («저기 모두 세기(世紀)의 백정들, / 도마 위에 오른 고기모양 너를 난도질하려는데»). Це — пряма алегорія на переговори у Пханмунджомі (판문점), де майбутнє країни вирішували не стільки самі корейці, скільки представники світових наддержав. Корея не суб'єкт історії, а тіло, на якому торгуються. Навіть небо — уособлення вищої справедливості — мовчить: *«Чому небо таке байдуже?»* («하늘은 왜 이다지도 무심만 하다더냐»).

Образ очерету, що хилиться й падає, надає Батьківщині рис самотнього й приреченого інтелекту: *«Ти — як очерет, що просто стоїть і думає, аж поки не падає»* («너는 오직 생각하며 쓰러져가는 갈대더냐»). Цей очерет — моральний символ, що поєднує в собі беззахисність і гідність, бо не чинить опору, але не зраджує себе. Навколо — вулиці, де навіть страждання вичерпалось, і єдиним виявом живого залишається ритмічний тупіт босоногих дітей, які ніби намагаються втримати життя в тілі країни: *«Лише голі й босі брати тупають ногами на північ — мов останній пульс Батьківщини»* («어리고 헐벗은 형제들만이 / 북으로 발을 구르는데»).

Фінальний образ — відсутність пісні, що могла б заспокоїти душі померлих. Навіть мертвим не залишилось голосу, навіть плач став неможливим. Це — найгостріший прояв знеособлення національного тіла: нема кому ні ридати, ні співати, ні прощати.

Усі ці образи разом формують поетичний портрет країни, яка після перемир'я не воскресає, а продовжує помирати — не фізично, а етично, духовно, політично. Перемир'я не зцілило її — воно тільки узаконило її розрив. Гу Сан не пропонує розв'язку — лише констатує катастрофу, у якій усе ще залишаються постаті-носії життя (діти, мовчазні жінки, поет), але сам голос Батьківщини звучить лише як відлуння страждання, і не має відповіді.

Отже, переглянуті образи поезії збірки «Поезія випаленої землі» авторства Гу Сана охоплюють фізичну руїну, моральну деформацію дитинства, етичне воскресіння через жест турботи (зокрема у фігурі повії), духовне відродження після війни та втілення національного болю в образі Батьківщини як беззахисного тіла. На відміну від агітаційної поезії, тексти Гу Сана не романтизують боротьбу, а фіксують людську вразливість у всіх її формах — тілесній, емоційній, духовній. Через багаточисельні метафори та конкретні деталі поет створює гуманістичну модель світу, в якій життя триває не всупереч смерті, а в тіні її постійної присутності.

3.3 Образна система Ю Чіхвана

Ю Чіхван (유치한, 1908-1967), один із помітних представників так званої «школи життєствердження» у корейській поезії, увійшов у літературний простір ще у 1930-х роках. Його творчість, яку він писав і під псевдонімом Чхонма (청마) охоплює понад десять поетичних збірок, у яких він торкається тем любові, природи, національної гідності та екзистенційного вибору. Проте п'ята збірка «Разом із піхотою» (보병과 더불어, 1951), написана після безпосередньої участі у Корейській війні як фронтового письменника (중군작가), стала чи не найменш дослідженою частиною його спадщини — і водночас найгострішим прикладом його етичної та естетичної трансформації.

Під час Північного наступу восени 1950 року Ю Чіхван приєднався до 23-го полку 3-ї дивізії Національної армії Республіки Корея як представник культурної делегації. Його маршрут охоплював від Похана до Вонсана — ключову лінію східного фронту. Протягом приблизно десяти днів він не просто супроводжував військо, а активно занотовував враження у віршах, які стали

основою першого розділу його збірки — 23 поезії під загальною назвою «Разом із піхотою — поетичні нотатки з північно-східного фронту» (步兵과 더불어—동북전선시초). До збірки також увійшло ще 11 віршів, написаних у той самий період, що відображають емоційний та соціальний контекст війни. Це одна з небагатьох поетичних праць, у якій весь корпус текстів присвячено саме фронтовому досвіду, засвідченому з позиції цивільного митця.

Унікальність збірки полягає не лише в хронологічній близькості до подій — вона була написана й опублікована ще до закінчення війни, — а й у тому, як автор долає очікування офіційного патріотичного дискурсу. Хоч Ю Чіхван і перебував у статусі представника культурної делегації, його вірші переважно не є інструментами пропаганди. Навпаки, поет свідомо дистанціюється від ідеологічних наративів, звертаючись до універсальних тем — страждання, смерті, пам'яті, співчуття. Через об'єктивацію образів, а не патетичне звеличення армії, він змальовує як біль втрати, так і людяність — незалежно від того, хто перед ним: друг чи ворог. Особливо помітним є його зворушливий гуманізм і спроба побачити в загибелі не героїзм, а трагедію, що виростає з абсурду війни [박덕규 2020].

Таким чином, ця збірка посідає важливе місце в історії корейської воєнної поезії, адже пропонує приклад того, як мистецтво може долати межі ідеологій і служити голосом людяності посеред катастроф, тому у межах цього підрозділу розглянемо чільну образну систему циклу збірки «Разом із піхотою» як поетичний засіб фіксації досвіду війни.

3.3.1 Образ солдата

Ю Чіхван формує у своїй збірці складний і суперечливий образ солдата — не лише учасника бойових дій, а насамперед людини, зануреної в екзистенційне випробування. Він послідовно уникає пафосу та ідеологічної героїки, натомість акцентуючи на тілесності, втомі, внутрішньому світлі та незахищеності. Це солдат, що не потребує оспівування — його гідність полягає в тихій присутності, у здатності мовчки нести свою долю до кінця.

Першим знаковим образом є узагальнений портрет солдата в поезії «Прекрасний солдат — у Часані». Автор передає атмосферу бою через звукові деталі («звук бронетехніки (병거)», «ляскання багнетів (총검)»), але вже у другій строфі зосереджується на зовнішності бійця: *«І хоч у тебе вицвіла уніформа, / і змарніле обличчя з'їло вітром і нуждою — / о, солдате, гордість навіть ворогів, втілення волі Батьківщини!»* («비록 용의(戎衣)는 낡고 / 풍모는 풍찬(風餐)에 야위었으되 / 오히려 원수에게도 자랑 높은 군병이여 / 조국의 의지여»). Солдат зображений як водночас знесилений і гідний. Його змучене тіло не заперечує внутрішньої величі, а лише її посилює: ця антитеза — бідність зовнішнього і чистота внутрішнього — стає лейтмотивом усієї збірки.

В іншому вірші — «Простота — в Яняні» — перед читачем постає інтимний образ солдата, який спить, мов дитина, просто на землі: *«У касці, з гіллям на плечах — так, мовби сам став частиною лісу, / ти заснув, мов дитина, / де вправ, чекаючи команди»* («철모에 어깨에 덩불같이 의장(擬裝)한 채 / 명령을 기다려 아무데나 앉은 자리에도 / 치아(稚兒)처럼 여념 없이 꾸겨져 잠든 너»). Тут війна тимчасово відступає, натомість увиразнюється беззахисність людини. Поет виявляє повагу не до солдатського подвигу, а до його внутрішньої рівноваги, до тиші, з якою той приймає реальність смерті: *«Ти не торгуєшся за власне життя, / не чіпляєшся за нього, / наче скинув провину і пішов у забуття»* («아예 제 목숨값 치지 않고 / 삶의 집착일랑 죄업같이 벗었기에»).

У поезії «До товариша — у Коджо» образ солдата індивідуалізується: тут йдеться про конкретних осіб — двох загиблих юнаків із південного села. Поет згадує їхню простоту, втому, злиденне забезпечення і мовчазну відданість: *«З побитими ногами, без шкарпеток, / маршами без відпочинку, / ночами на землі, / з напівпорціями рису на день»* («양말도 없는 헤진 발에 / 쌀 새 없는 행군과 노숙, / 때로 — no півжмені рису на день»). Усупереч усьому, вони дійшли до лінії фронту — й загинули. Але головне — навіть у смерті вони залишаються тими, ким були за життя: мовчазними, чесними, щирими. Саме тому поет боїться, що ці смерті будуть знецінені: *«І навіть якщо ті, хто прикривається іменем Батьківщини, / топчуть ваші смерті, / то, будь ласка, / не вважайте її*

марною) («조국의 이름 뒤에 숨어 / 너희의 죽음을 발디딤하는 무리가 있다손 치더도 / 다만 억울한 것으로만 스스로 원통할까 두려워하노니»).

Нарешті, у вірші «Немов польова квітка — у Чанджоні» з'являється образ ворожого солдата, зображеного з такою ж повагою й співчуттям: *«Тіло юного ворога, / покинуте в самоті, / схоже радше на квітку, що росте в полі»* («쓰러져 남은 적의 젊은 시체 하나 / 호젓하기 차라리 한 떨기 들꽃 같아»). Ця метафора — одна з найвражаючих у збірці. Вона стирає межу між «своїм» і «чужим», наголошуючи на єдності людської долі перед обличчям смерті.

Усі ці приклади свідчать, що Ю Чіхван не пише про солдата як про механізм війни. Він створює образ людини, що має внутрішню гідність, мовчазне світло й вразливість — солдата не як героя, а як людину, яка виявляє героїзм саме у своєму людському існуванні.

3.3.2 Образ смерті та страждання

Ю Чіхван не уникає смерті у своїй поезії — навпаки, вона становить один із центральних вузлів його образної системи. Проте ця смерть не романтизована, не героїзована і не ідеологічно оформлена. Вона тілесна, мовчазна і глибоко етична. Поет показує не абстрактну загибель, а людську смерть, яка знецінюється війною, але водночас набуває універсальної трагічності. Страждання ж у його текстах — не лише тілесне, а й моральне: це втрата, сором, каяття, неможливість допомогти.

У поезії «Життя і смерть — у Гірській ущелині» смерть втрачає драматизм і набуває страшної буденності: *«Той, хто ще кілька хвилин тому / скакав радісно, мов сарна, — / хіба ж він просто прикидається мертвим?»* («겨우 몇분 전에 / 즐거운 노루처럼 뛰어간 것이 / 자는 체 거짓부리가 아닌가»). Цей парадокс: стрибок → смерть → мовчання — підкреслює крихкість життя. Ю Чіхван ставить під сумнів саму природу буття: *«Ні, можливо, життя насправді — / це лиш кумедна гра, / і він просто повернувся / у свою первісну суть...»* («아니 삶이란 실상 / 한때의 실없는 작난이었기에 / 인제는 그 본대로 돌아갔을는지도 모른다»).

Образи смерті супроводжуються натуралістичною деталізацією: тіла прикриті білим полотном, пози загиблих залишаються нерухомими, позбавленими виразності. У цьому і є трагізм — смерть не гучна, вона проста і непомітна, що робить її ще гіршою.

У вірші «Немов польова квітка — у Чанджоні» поет звертає увагу на мертве тіло ворожого юнака. Відкидаючи поділ на «своїх» і «чужих», Ю Чіхван надає йому символічного образу — прирівнює до квітки: *«Тіло юного ворога, покинуте в самоті, схоже радше на квітку, що росте в полі»* («쓰러져 남은 적의 젊은 시체 하나 / 호젓하기 차라리 한 떨기 들꽃 같아»). Тиша, що залишилася після його смерті, звучить промовистіше за будь-які патетичні промови. Ця поезія набуває ознак похвального гімну без промови, своєрідної мовчазної елегії.

У «Червоній півонії — у Йондоку» смерть і страждання досягають візуального апогею. Поет змальовує тіло простого чоловіка, якого приносять до польового госпіталю: *«А в сутінках вечора / його розтрошене тіло розквітає / червонопівонійною плямою крові...»* («저녁 으스름에 / 홍모란처럼 번져 난 죽지의 선지피!»). Цей образ постає вражаючим зразком метафоричної трансформації тілесного болю в естетичну, але не відсторонену візію. Кров — це квітка, але не символ героїки, а ознака руйнації.

Питання цінності життя порушується також у вірші «Боягузтво — в Санімі», де поет прямо говорить про байдужість бійців до власної смерті: *«Поглянь — коли в будь-яку мить / куля може збити тебе знеацька — / ось ці обличчя, / яким байдуже до життя і смерті...»* («진실로 어느 무렵 / 난데없는 탄환에 쓰러질지 모르는 마당에서 / 오히려 죽고 삶을 / 닿았다 사라지는 바람보다 개의찮는 / 이 모습들을 보라»). Але водночас він підкреслює: це не через знецінення життя, а тому, що кожен із них має свою невидиму глибину: *«Кожне з них — / це цілий, незамінний світ, / і кожне — пронизане любов'ю, / великою, мов небо»* («그 하나 하나인즉 그에겐 / 어느 세상과도 바꿀 수 없는 것 / 또한 하늘 같은 애정에 저마다 받들린 것이거니»).

У вірші «До товариша — у Коджо» смерть осмислюється у зв'язку з втратою імені, голосу, пам'яті. Вона позначена соромом і болем за те, що

молоді, прості, мовчазні — гинуть першими: *«Бо твоя смерть — не даремна, не безіменна. / Це крик — / ні, крик крізь зуби — / усій цій жорстокій, сліпій людській історії»* («진실로 너희의 죽음인즉 이대로 이름없이 었더진 것이 아니라 / 끝내 자신의 비참 위에 서야만 하는 이 인류에의 / 아아 통분한 통분한 절치였나니»).

Таким чином, образ смерті у Ю Чіхвана — це не кінець, а точка граничного зіткнення з людським. Вона не підноситься, не естетизується як романтична подія, а навпаки — освітлюється болем, у якому звучить запитання про сенс, межу, гідність. А страждання — це не лише результат тілесної руїни, а передусім — етичний біль свідка, що не має слів.

3.3.3 Образи природи

Природа у збірці Ю Чіхвана функціонує не як тло подій, а як повноцінний образ, що вступає у діалог з війною — мовчазний, але потужний. Вона не співчуває людині, проте своєю безпристрасною присутністю створює контраст до руйнівної стихії війни. У цьому сенсі природа стає не лише естетичною, а й етичною категорією — мовчазною формою осуду людського насильства.

У поезії «Квіти мискантуса — в Інгоку» поет описує момент самозаглиблення перед обличчям молодого командира. Сцена розгортається на тлі осіннього степу: *«Коли, схилившись до землі, / дивлюся на небо крізь віяло квітів мискантуса...»* («앞드려 / 억새꽃 하늘대는 새로 바라다보노라면»). Саме через це природне вікно поет переглядає свої уявлення про себе, соромлячись власної гордині. Квітка мискантуса тут — образ спокійного споглядання, який протиставляється шуму й гордині війни. Над позиціями ворога кружляє дим від своїх літаків, описаний як «вальсуючий»: *«Над далеким ворожим фронтом... / літає й кружляє — / наче у вальсі — / жвавий дим наших літаків Z»* («오르락 내리락 사뭇 원무(圓舞)하는 / 우군 Z기의 경쾌한 연기(演技)여»).

У поезії «Перепочинок — біля Малого озера Содончон» природа стає місцем тимчасового забуття, де війна відступає перед тишею сутінків: *«У цю тишу, / що сповзає на озеро разом із сутінками, / я прийшов — / щоб на мить забути дим війни»* («고요히 저무는 황혼의 한 때를 / 이 호반에 와서 전진(戰塵)을 쉬이노니»). Навіть ворог, що залишив місце бою, стає фігурою, яку більше не

переслідують. Замість помсти — мирне споглядання кленів. Цей жест є не просто спокійною картиною — це акт антивоєнної трансформації свідомості.

У вірші «О, Східне море... — на дорозі до Тонхе» море постає як архетипічна материнська сила, що формувала долю півострова ще від початку світу: «...усе в горах і долах моєї коханої батьківщини / постало з твоєї / незмінної, глибокої ласки, / тихої, наче велика любов...» («나의 사랑하는 조국 반도의 산하는 / 당장엔 모를 커다란 애정 같은 / 너의 한결같은 다스림에 이룩되어 왔나니»). Тут поет говорить не стільки про війну, скільки про її абсолютну несумісність з гармонією світобудови. Природа — вічна, безтурботна, ніжна — мовчки засуджує людську жорстокість саме своєю присутністю.

Інший глибоко символічний вірш — «Значення стягу — у Маньяні». Тут природа ніби не помічає змін режимів: «У цій віддаленій прибережній місцині... / учора майорів червоний прапор комуністів, / сьогодні — синьо-червоний тхекук, / і жоден із них — ні до чого» («어제는 인공기(人共旗) 오늘은 태극기 / 관연(關焉)할 바 없는 기폭이 나부껴 있다»). Цей мотив — байдужості пейзажу до змін прапорів — трансформує природу у символ справжньої сталості, що знецінює людські політичні жести.

Нарешті, у вірші «Кумган — на станції Онджонні» сам краєвид знецінює значення війни. Усе, що було досягнуто в бою, здається марним перед обличчям краси гір: «Краса самобутнього Кумгану / знецінює жорстоку війну» («금강의 수려한 본연(本然)에 / 악착한 전쟁도 의미를 잃노니»).

Отже, Ю Чіхван свідомо протиставляє вічну структуру ландшафту і руйнівну природу історичних подій. Саме в цьому протиставленні виникає антивоєнне звучання природи — вона не веде діалог з людиною, але нагадує їй про вимір, у якому війна не має сенсу.

3.3.4 Образи марності війни

У тексті виокремлений тематичний пласт образів апелює до осмислення самої природи війни — її причин, безглуздя, ідеологічної мінливості та морального банкрутства. У цій площині поет не займає сторону жодного політичного табору: натомість викриває глибоку абсурдність людської

ворожнечі, що втратила зв'язок із людяністю. Його мішенню стають не солдати як виконавці, а механізми, які змушують людей стріляти — і не завжди розуміти, за що.

Як було згадано вище, у вірші «Значення прапора — у Маньяні» автор подає образ маленького рибальського села, над яким змінюються прапори, але не змінюється життя простих людей: «... учора майорів червоний прапор комуністів, / сьогодні — синьо-червоний тхекук, / і жоден із них — ні до чого» («어제는 인공기(人共旗) 오늘은 태극기 / 관언(關焉)할 바 없는 기폭이 나부껴 있다»). Ці рядки виявляють ключовий мотив поета: зміна символіки не має жодного значення для тих, хто ніколи не мав впливу на політичний вибір. Природа, хвилі, село — залишаються поза ідеологією, тоді як війна вкотре перетворює звичайних людей на заручників.

Подібний осуд системи, яка використовує смерть як політичний ресурс, читається у вже проаналізованому вірші «До товариша — у Коджо», де солдати, що загинули, є простими людьми, а не ідеологічними борцями: «І навіть якщо ти, хто прикривається іменем Батьківщини, / топчуть ваші смерті, / то, будь ласка, / не вважайте її марною» («조국의 이름 뒤에 숨어 / 너희의 죽음을 발디딤하는 무리가 있다손 치더라도 / 다만 억울한 것으로만 스스로 원통할까 두려워하노니»).

У вірші «Боягузтво — в Санимі» поет звертається до глядача — того, хто намагається осмислити війну ззовні, не знаючи її досвіду. Цей спостерігач уособлює інтелектуала або політика, який пише про війну, не торкнувшись її безпосередньо: «Ти, що цього шляху не знаєш, / вважаєш своє життя дорогоцінним — / хоч би й тисячі книжок написав, / усе одно це буде лиш мозоль від бездіяльності. / Я не можу інакше — / я зневажаю тебе» («이 길을 모르고야 / 이 길을 모르는 너만의 아까운 목숨이고야 / 설령 천 권의 책을 써 낸다기로 / 그것은 개발의 티눈 / 나는 너를 경멸할 수밖에»).

Таким чином, ворожнеча постає не як індивідуальне почуття, а як інституційний конструкт, породжений чужими руками.

Цей мотив виведено на філософську глибину у вірші «Рішення — у Вонсані». Поет опиняється біля руїн знищеного села, де сидить самотній старий, і не знаходить слів, щоб його втішити: *«Я стою біля нього — / і навіть слів розради не можу вимовити»* («묵연히 쭈그리고 앉은 한 노부(老父) 옆에 서서 / 내 오히려 한 마디 위로할 빈말조차 없어»). Далі поет бачить у небі літаки, що кружляють мовчки — і це мовчання, ця безвідповідальність у дії, набуває глибокого символізму: *«Можє, це і є / їхнє мовчазне рішення?»* («멀리 명사십리 끝에 가만히 맴도는 것은 / 일군(一群) 항공기의 그 표한한 결의런가»).

Вершинним прикладом філософського осмислення марності війни є вірш «Запитання — на перевалі Кальдже». Тут поет звертається не до людей, а до природи: до гір і моря — з проханням пояснити, чи має сенс боротьба: *«О гори, о море! / Якщо маєте голос — скажіть: / чи ця шалена боротьба людей / насправді марна? Чи не марна?»* («뜻 있거든 답하라 산악이여 바다여 / 인간의 이 악착한 몸부림이 / 끝내 무용한 것이런가 아니런가»). Цей рядок — кульмінація поетичного заперечення війни. Поет залишає остаточне слово природі — тій, що не має ідеологій, але знає міру всьому.

На підставі аналізу можна зробити висновок, що у збірці «Разом із піхотою» Ю Чіхван створює глибоку багаторівневу образну систему, в якій війна постає не як простір героїки, а як поле моральної, тілесної та екзистенційної руїни. Образи солдата, смерті, природи, ідеологічної абсурдності й дороги переплітаються, утворюючи етичну поетичну хроніку, де головне — не перемога, а збереження людяності. Завдяки лаконічності, спостережливості та відмові від пафосу поет пропонує не лише свідчення про війну, а її глибоку гуманістичну інтерпретацію.

3.4 Спроба інтегративної класифікації образної системи корейської поезії про війну

У ході аналізу образної системи поетичних текстів воєнної поезії другої половини ХХ століття, на наш погляд, важливо не обмежуватися лише описовим переліченням художніх образів. Такі тексти зазвичай характеризуються складною образною структурою, в якій тісно переплітаються

емоційне переживання, відображення зовнішньої дійсності та художнє вираження. Тому доречно звернутися до першого теоретичного розділу, де було розглянуто основні типи класифікації образів, щоб на основі цих підходів спробувати побудувати єдину узгоджену схему.

Звернення до вже опрацьованих моделей класифікації, передусім концепції Б. Іванюка, сенсорної типології Джонсона і Арпа, дозволяє структурувати поетичні образи не лише за їх змістовою природою, але й за тим, яку функцію вони виконують у художньому тексті. Такий підхід відкриває можливість цілісного аналізу, де сенсорні враження, внутрішні стани й художні прийоми розглядаються як взаємопов'язані складові єдиної образної системи. У результаті ми отримуємо не лише ширшу типологію поетичних образів, але й інструмент для точнішого тлумачення їхнього змісту, ролі та естетичного впливу в межах конкретного поетичного твору.

Слід пригадати, що з одного боку, у працях українського філолога Б. Іванюка художній образ постає як триєдина структура — об'єктна, суб'єктна та формальна — кожна з яких репрезентує окремий вимір пізнання й вираження дійсності. З іншого боку, у працях західних літературознавців, у першу чергу розглянутих на першому етапі нашої роботи Г. Джонсона та Т. Арпа, домінує сенсорна класифікація, що виходить з типів відчуттів, які викликає поетичний текст: зорових, слухових, тактильних, смакових, нюхових, органічних та кінестетичних.

Наведемо власно сформовану об'єднану класифікаційну модель. Образи, що традиційно поділяються за типами сенсорного досвіду (зорові, слухові, тактильні тощо), були умовно розподілені за трьома функціональними іпостасями відповідно до концепції Б. Іванюка. Отже:

1) об'єктний рівень репрезентації охоплює образи зовнішнього світу — природи, речей, тілесності, простору, звуку й часу. Сюди інтегруються зорові, слухові, смакові, нюхові й тактильні образи, а також класичні пейзажні картини, предмети матеріального світу й хронотопи;

2) суб'єктний рівень репрезентації включає образи, які передають внутрішній стан, психофізіологічне самовідчуття, емоції та настрої ліричного героя. До нього зарахуємо органічну, кінестетичну образність, а також поетичні мікрообрази, пов'язані з емоційним забарвленням тексту;

3) виражальний (формотворчий) рівень представлений образами, які виконують переважно структурну або символічну функцію — метафоризованими конструкціями, символами, поетичними тропами та синестезіями. Саме ця площина показує, як зміст набуває художньої форми.

У межах цієї типології здійснимо класифікацію образів теж за авторським принципом (юнацька поезія, Гу Сан, Ю Чіхван) та внутрішньою функцією образу відповідно до зазначених рівнів. Така подвійна перспектива уможливуватиме уникнути одновимірного тлумачення образів і врахувати їхню багатофункціональність залежно від авторського досвіду, поетичної інтенції та структурної ролі в тексті.

3.4.1 Об'єктний рівень

Початкову увагу зосередимо на об'єктному рівні, оскільки він репрезентує елементи зовнішнього світу, які не потребують символічного або емоційного переосмислення, а зберігають свою буквальність, конкретність і відчутність. Саме через них відбувається фіксація емпіричного виміру війни — такої, якою вона сприймається безпосередньо.

Об'єктний рівень репрезентації у поетичному доробку Ю Чіхвана охоплює конкретні візуальні, тілесні, просторові та природні елементи, які не лише функціонують як зображення зовнішнього світу, але й виконують роль структурних носіїв емоційного навантаження. Попри те, що ці образи формально належать до реалістичної площини, у збірці вони є глибоко символізованими через присутність ліричного погляду, що фіксує деталі з високим ступенем етичної й сенсорної напруги.

Один із найпоширеніше розроблених типів об'єктних образів — тілесність солдата. У вірші «Прекрасний солдат — у Часані» зафіксовано фізичний стан бійця: *«вишвіла уніформа»*, *«змарніле обличчя»* (тут і надалі

подаємо переклади авторських рядків – прим. авт.) , що «з'їло вітром і нуждою». Це не ідеалізована фігура героя, а конкретне зображення втомленого, зношеного тіла, яке зберігає гідність не завдяки, а всупереч руйнації. Тіло як маркер війни послідовно з'являється й у «Червоній півонії — у Йондоку», де поет змальовує розтрощене тіло пораненого бійця, що «розквітає півонієподібною плямою крові». Тут тілесний слід бою не прикрашено, але він підпорядкований естетичному баченню, що балансує на межі між реальністю й метафорою.

З тілесністю тісно пов'язаний образ мертвого тіла, який у збірці не стає ані хоробрістю, ані патетикою. У вірші «Життя і смерть — у Гірській ущелині» смерть зображено як миттєвий перехід із стану руху в стан знерухомлення: *«той, хто ще кілька хвилин тому скакав радісно, мов сарна...»*. Таке зображення смерті через просту зміну фізичного стану надає їй не лише буденності, а й трагічної безвиразності. Подібно, у «Немов польова квітка — у Чанджоні» тіло ворожого юнака змальовано як самотнє, занедбане, позбавлене ознак героїзму, але водночас — повне присутності: *«схоже радше на квітку, що росте в полі»*. Цей образ зберігає зорову конкретність і, попри метафору, залишається тілом, що лежить і не має ритуального оформлення смерті.

Окрему групу становлять просторові та ландшафтні образи, що мають топографічну точність. У віршах «Квіти мискантуса — в Інгоку» та «Перепочинок — біля Малого озера Содончон» природа зображена як фізично наявне середовище, яке існує незалежно від людини, але формує її внутрішню оптику. Мискантус, клени, озеро, дим над горизонтом — це не символи, а об'єкти, що спостерігаються крізь погляд ліричного героя. Їхню стійкість, нерухомість, незаангажованість автор протиставляє хаотичності людських дій. Особливо вражаючим у цьому плані є образ Кумгану, краєвиду, який «знецінює жорстоку війну». Його краса — не алегорія, а дана в безпосередньому зоровому сприйнятті.

Не менш вагомими є реалії військового побуту: *«побиті ноги без шкарпеток»*, *«каска, прикрита гіллям»*, *«напівпорції рису»*, *«ночівля на землі»*.

Ці деталі, зокрема у вірші «До товариша — у Коджо», фіксують солдата у його тілесній та соціальній вразливості. Війна тут не подається як сукупність бойових дій, а як умови виживання, що мають відчутний тілесно-просторовий вимір.

Значною є й роль топографічних координат: Часан, Янян, Йондок, Содончон, Вонсан, Маньян — це не абстрактні місця, а конкретні простори, де зчитується наявність суб'єкта спостереження, його маршрут, його маршрутна прив'язаність до реальності. Усе це формує геопоетичну основу збірки, у якій об'єктний рівень не слугує лише тлом, а стає етично значущим середовищем, яке фіксує межу між збереженням і втратою людяності.

Таким чином, об'єктний рівень у збірці Ю Чіхвана виступає не як описова деталь, а як оптична система поетичного свідка, що фіксує руйнування життя в його матеріальних, зорових, просторових параметрах. У цьому виявляється ключова особливість поезики Ю Чіхвана: використання реалістичних фрагментів для побудови глибокого гуманістичного наративу, в якому тіло, ландшафт і побут набувають статусу свідків трагедії.

У поетичному циклі «Поезія випаленої землі» Гу Сан послідовно розгортає образну систему, в центрі якої — матеріальні залишки війни, тілесні фрагменти, уламки предметного світу, зруйнована інфраструктура і простір повсякденного існування. На об'єктному рівні репрезентації ці образи не алегоризуються й не естетизуються. Вони фіксують реальні фізичні стани, даючи змогу реконструювати війну як злочин проти тіла, дому, міста й соціального зв'язку.

Найпослідовніше реалізований об'єктний пласт — це фізичні образи руїни, які відкривають цикл і супроводжують його до фіналу. Уже у вірші «초토의 시 1» постає панельний барак з обгорілим вікном, через яке визирають обличчя дітей. Образ «вікна хаккобана» — це не метафора, а конкретна реалія злиденного житла, позбавленого базових умов існування. З не меншою точністю фіксується «огорожа, засипана попелом», на якій «проростає

форзиція». Цей поетичний кадр поєднує руйнацію й натяк на життя, але залишає первинну увагу на структурній знищеності простору.

Аналогічно у віршах «초토의 시 5» і «초토의 시 6» постає міське середовище після війни: фанерні перегородки, брудні провулки, таблички з цінами, приклеєні до спин жінок. Ці зорові елементи формують нову морфологію повоєнного міста, де архітектура приватності зруйнована, а простір контролює жорстокість і приниження. Затоплені вулиці у вірші «초토의 시 6» утворюють образ розмитого напрямку — як фізичного, так і морального. Вулиця, що зникла у багнюці, ніби позбавляє людину змоги орієнтуватися — як буквально, так і ціннісно.

Серія зображень дитячої присутності у руїні також побудована на об'єктних фрагментах: «дівчинка з вибитим зубом», «чорношкірий хлопчик, що тягне карамель», «сміх без провини». Усі ці елементи зафіксовані зорово, кінематографічно точно, без ускладнених тропів. Дитина, як носій життєвого імпульсу, показана у фізично деградованому світі, але не через психологізацію, а через об'єктивовані ознаки спотворення дитинства.

Не менш важливою є роль предметів побуту й тілесних жестів, які конденсують сенс воєнного часу: подушка із соломи, залишки врожаю, «збирання колосків», торби зі старим рисом, «жінка, що проходить, розгойдує стегнами». Усі ці деталі утворюють картину поствоєнної жіночої тілесності й економіки виживання. Особливо промовистим є образ борделю, в якому поранений ветеран — фізично понівечений — зустрічає жест допомоги. Цей вірш ґрунтується на зорових деталях: ампутація, сором'язливість жінки, її ніяковий голос, її кімната з вишивками й гіпсовим Ісусом — усе це реальні предмети, у яких проявляється сенс без жодного символічного шифрування.

У фінальних віршах цикл повертається до образу згарища (폐허) — найсильнішого символу, який зберігає буквально значення, але при цьому охоплює всю структуру збірки: фізичне, емоційне, духовне. У вірші «초토의 시 9» згарище — не тло, а повноцінна площина, у яку сіють «зерна життя». Топографія згарища — це не наслідок, а точка відліку, на якій поетично, через

матеріальні жести (сіяння, земля, зерно) вибудовується новий моральний простір.

Таким чином, об'єктний рівень у збірці Гу Сана — це структурна основа образної системи, в якій фіксація тілесного, предметного й архітектурного слугує не лише фоном, а свідченням катастрофи. На відміну від символізованої образності, ці елементи не потребують тлумачення — вони працюють як зорово доступні докази руїни, що лунає голосніше за будь-яку ідеологічну репліку.

У юнацькій воєнній поезії 1950-х років об'єктний рівень репрезентації виявляється через зорову фіксацію простору, природних явищ, побутових деталей і тілесної присутності, які не трансформуються в алегорії, а залишаються носіями безпосереднього переживання. Юні автори, навіть без бойового досвіду, демонструють здатність до сенсорного захоплення реальності, в якій руїна, пам'ять, тіло, дім і природа постають як первинні опори осмислення війни.

Одним із найбільш показових прикладів є вірш Сон Чжонхва «Свято урожаю», де пейзаж постає у вигляді зорово й тактильно впізнаваних предметів: каштани, хурма, червоні гілки, дитячі руки, що наповнюють кишені. Усе це — матеріальні ознаки довоєнного життя, які функціонують як опорна структура пам'яті. Не спогад, не символ, а предметний слайд минулого, що зберігся у свідомості й фіксує розрив між тодішнім і теперішнім.

У вірші Ю Кьонхвана «Гірський птах» з об'єктного боку вирізняється пейзаж тиші, в якому герой кличе сестру. Луна, що вже не відповідає, — це не метафора, а акустичний фрагмент простору, який передає змінену реальність. Крім того, об'єктними є голос, що звучить, кам'янистий гірський пейзаж, гірський птах, до співу якого прислухається герой. Природа тут залишається незмінною, але не байдужою, — вона передає атмосферу втрати саме через свою матеріальну тишу.

Об'єктна репрезентація сконцентрована в образі цвітів хризантему у вірші Кім Чонвона «Хризантеми цвітуть — а все одно...», що розквітають «біля схилу, за рогом будинку». Характерною є зорово-просторова локалізація:

будинок, схил, ріг — це структури побутового світу, у якому відстань до дому не є метафорою, а зорovo нездоланим простором. Так само хризантеми, попри поетичність, не символізують надію чи смуток безпосередньо — вони просто цвітуть, і в цьому їх фізична об'єктивність.

У вірші Пак Йончіна «Зимова ніч» об'єктний план зосереджується в просторі кімнати, де звучить мамин голос і зринає образ пряжі, ковдри, казки, голосу, що говорить «колись-давно». Ці матеріальні, звукові, тактильні елементи зберігають емпатійну силу пам'яті.

Характерною рисою юнацької поезії є наявність межі між тлом і персонажем, де пейзаж або предмет не підпорядковується ліричному "я", а співіснує з ним на рівних умовах. Юні автори не намагаються символізувати все довкола — вони фіксують присутність, надають сенсу простим речам завдяки тому, що ті були з ними до війни або збереглися попри неї.

Таким чином, об'єктний рівень у юнацькій воєнній поезії фіксує фізичні залишки довоєнного життя, природний ландшафт як носій тиші, постійності або дистанції, акустичні та зорові сліди присутності рідних, тіла й жести як частину побуту, а не бойового досвіду.

3.4.2 Суб'єктний рівень

Суб'єктний рівень репрезентації у збірці Ю Чіхвана «Разом із піхотою» формує внутрішній вимір поетичного досвіду війни, зосереджуючи увагу на психофізіологічному стані ліричного героя, його емоційних реакціях, відчуттях, страхах, сумнівах і рефлексії. Образи цього рівня фіксують настрої, глибокі зміни в сприйнятті буття, тіла, страждання і часу — у межовому досвіді війни, де особистість постає оголеною перед смертю, пам'яттю й провиною.

Один із провідних образів суб'єктного рівня — втомлений, вразливий солдат, у якому фізична вичерпаність поєднується з моральною незахищеністю. У вірші «Прекрасний солдат — у Часані» ця вразливість увиразнюється через контраст між «змарнілим обличчям» і гордістю, яка визнається навіть ворогом. Війна не змінює солдата на механізм, навпаки — загострює його людяність. У вірші «Простота — в Яняні» суб'єктна образність досягає апогею: солдат, що

спить, «мов дитина», стає уособленням повної розрядки напруги, тотального довір'я до простору — саме у момент, коли небезпека не минає. Цей сон не є втечею, а є жестом беззахисної довіри, де тіло та свідомість розчиняються у спокої без опору.

У поезії «До товариша — у Коджо» суб'єктна репрезентація пов'язана з внутрішнім конфліктом ліричного героя: це біль утрати, сором за безсилля перед лицем несправедливості, страх перед тим, що смерть друга буде забута або знецінена. Звернення у формі благання (*«не вважай свою смерть марною»*) постає формою поетичного самозвинувачення, у якому суб'єкт не може дати гарантій, але намагається зберегти пам'ять як етичний акт.

Знаковим є також образ внутрішнього сорому й духовного самозниження, який виявляється у вірші «Квіти мискантуса — в Інгоку». Герой, дивлячись на небо крізь траву, соромиться власного «зарозумілого» розуму. Тут суб'єкт не протиставляється природі, а визнає її етичну вищість: природа не веде війн, не хизується, не формує фронтів. Образ мискантуса — це точка внутрішнього прозріння, що не є героїчним, а глибоко покаючим.

У вірші «Боягузтво — в Санімі» суб'єктний вимір реалізується як емоційне напруження між знанням і незнанням. Поет зневажає не страх, а відсторонене осмислення війни людьми, що її не пережили. Це не патетичне звинувачення, а рефлексія на межі емоційного зриву, в якій «зневага» — єдиний спосіб зберегти справжність перед обличчям абстрактного моралізування.

Суттєвим маркером суб'єктної репрезентації є внутрішній крик і мовчання, що фігурують у вірші «Життя і смерть — у Гірській ущелині». Ліричний герой, який щойно бачив товариша живим, тепер не здатен прийняти його смерть: *«можливо, він просто повернувся до своєї сутності»*. Тут смерть провокує стан шоку і внутрішнього відмовлення, яке виявляється у фразі: *«чи життя — лише жарт»*. Ця формула звучить як внутрішній спротив несправедливості життя, який не знаходить виходу в дії.

Окремим пластом виступають образи етичного розгублення. У вірші «Рішення — у Вонсані» герой не може вимовити навіть слова розради старому

чоловікові, що сидить на згарищі. Емоційна іmobільність, нездатність знайти навіть ритуальний акт втіхи не означає свідчення слабкості, а виявляє щирі відповідальність, коли слово вже не здатне покрити біль. Така ж напруга присутня у вірші «Запитання — на перевалі Кальдже», де герой напрошується з питанням до гір і моря. Тут суб'єктна репрезентація трансформується в поетичну проєкцію безсилля мислення: поет шукає відповіді не в людях, а в природі, бо та — єдина, хто не мовчить брехнею.

Суб'єктний рівень у поезії Ю Чіхвана не має героїчного тону, не містить декларацій, не підмінює емоцію формулою. Це поезія внутрішнього досвіду, що промовляє не голосом впевненості, а через сумнів, безпорадність, сором, любов і тиху гідність. Образи тіла, пам'яті, мовчання, сорому і споглядання становлять основу цього рівня, утворюючи антитезу ідеологічному суб'єктові — поет стає не героєм, а свідком, не проповідником, а співстраждальником.

Аналізований рівень образної репрезентації цього підрозділу у поезії Гу Сана не розгортається через фіксацію емоцій у звичному для ліричної поезії ключі, а через екзистенційну оголеність, етичне напруження й внутрішній моральний спротив, що виникає в момент зіткнення суб'єкта з травматичною дійсністю. Ліричне «я» у його текстах не є стабільним носієм ідеології чи риторики — воно часто розщеплене, відсторонене, самозаперечене, але завжди рефлексивно присутнє. Емоція тут не проголошується, а проявляється у вчинку, погляді, жесті, тиші.

Серед наскрізних образів суб'єктного рівня вирізняється образ людини, яка мовчки спостерігає й не може діяти. У вірші «초토의 시 2» це фігура ліричного героя, який сидить у потязі поруч із втомленою матір'ю й дитиною. Він відчуває біль, співчуття, ніяковість і безпорадність. Його суб'єктивність проявляється не у словах, а в дії — він мовчки витягує карамель, подаровану товаришем, і простягає її дитині. Цей простий жест — вияв емпатії, що повністю замінює поетичний монолог. Гуманізм Гу Сана функціонує не в емоційній експресії, а в стриманому акті турботи, у якому виявляється етична позиція.

Вірш «초토의 시 6» демонструє інший аспект суб'єктного рівня — роздвоєність і самоспостереження. Ліричний герой іде поруч із повією, згадує Верлена, говорить із собою, іронізує, а потім — фіксує, що не здатен прийняти її добро. Тут суб'єкт усвідомлює свою моральну поразку, неспроможність відповісти на просту людяність. Замість прямої емоції виникає аналітична відстороненість, яка підсилює драму: *«Добро повії і зло поета розійшлися без жодного жалю»*. Це приклад внутрішнього морального розщеплення, де суб'єкт бачить свою ницість, але не виправдовується.

У поемі «초토의 시 8» — одна з найпотужніших точок суб'єктної репрезентації. Поет опиняється серед тіл убитих ворогів. Це — переломний момент, у якому суб'єкт переживає моральне потрясіння, не супроводжуване пафосом чи показовим каяттям. Тут смерть ворога стає приводом для саморефлексії: *«Ох, душі, що лежите тут у ряд...»*. Упорядкування тіл, поховання, дотик до гнилих решток — усе це жест співпереживання, що очищає суб'єкта не через каяття, а через тиху прийнятність іншого як рівного. У цьому акті поет втрачає фронтову ідентичність і набуває етичної присутності. Фінал, де герой ридає перед могилою виходить за межі раціональної етики (*«не витримую — і ридаю»*).

Суб'єкт звертається до співрозмовника з риторичним викликом у вірші «초토의 시 10»: *«Чи ти бачив світло, перш ніж говорити про темряву?»*. Цей запит ніби форма внутрішнього спротиву зневірі, у якій темрява не заперечується, а визнається як частина шляху. Цей мотив продовжено у «초토의 시 12» демонструє суб'єктний вимір у формі молитовного звернення до Бога. Але й тут не звучить релігійна риторика: суб'єкт просить залишитись людиною, просить зберегти можливість бачити, чути, співчувати в умовах моральної пустки. Він не просить спасіння — він просить здатності жити далі з відкритим серцем.

Особливу вагу має фінальний вірш «초토의 시 13», де дві фігури — «я» і «ти» — стоять одне навпроти одного, наче дерева. Це — образ вкоріненого суб'єкта, який не тікає, не падає, не виголошує промов, а залишається, стоїть,

витримує. Тут суб'єктність набуває форми мовчазного сопричастя, де любов — не емоція, а стан прийняття іншого як присутнього у спільній долі: *«я також стою тут, перед тобою, / я — навпроти тебе»*. У цій фразі немає декларації, але є внутрішня обітниця бути живим і з кимось попри війну.

Коротко підсумовуючи, суб'єктний рівень у поезії Гу Сана розкритий у інтимному прийнятті досвіду, що проявляється у напружених жестах, у граничній мовчазності, у свідомості межі, за якою більше не діє жодна публічна мова. Це мова погляду, торкання, співбуття, у якій суб'єкт ніби поле внутрішнього болю і свідчення, що розгортається не в сльозах, а в мовчанні, дотику, залишенні поруч.

Суб'єктний рівень у юнацькій воєнній поезії 1950-х років формує особливий пласт внутрішнього переживання, в якому відсутній досвід прямого зіткнення з боєм, але домінує екзистенційне відчуття втрати, самотності, тривоги, туги за рідними та нескінченного очікування, що формують емоційну тканину творів. Юні автори зосереджені не на політичному або фронтовому наративі, а на внутрішньому психоемоційному стані людини, яка опинилася у воєнному просторі без точок опори.

Так у вірші Ю Кьонхвана «Гірський птах» суб'єктний рівень виявляється через голос героя, що волає у порожнечу, повторно звертаючись до сестри, але отримуючи тишу у відповідь, навіть від луни, перетворює фізичну відсутність на символ граничної внутрішньої ізоляції. Ліричний суб'єкт не впадає у відчай — навпаки, його голос утверджує людську стійкість, засновану на пам'яті й надії: *«І хоч, напевно, немає вже нікого, хто чекає мене — та серце, як і раніше, все одно сподівається...»*. Суб'єкт тут фігурує тут творцем внутрішнього простору виживання, у якому реальність мовчить, але надія не згасає.

У вірші Кім Чонвона «Хризантеми цвітуть — а все одно...» домінує суб'єктивне відчуття втраченої належності до дому. Ліричне «я» не вдається до вираженого болю, але саме через споглядання квітів, що цвітуть у знайомому місці, усвідомлює незворотність втрати: *«...а дім, рідний дім — такий далекий»*. Емоційна дистанція фіксується не як конкретна подія, а як стан нездоланної

розірваності між простором минулого й теперішнього. Герой, не говорячи про себе, мовчки фіксує порожнечу, що утворилась всередині, і через це посилюється ефект внутрішнього болю.

Пак Йончін у «Зимовій ночі» створює суб'єктну образність через емпатійне злиття героя з теплим голосом матері, який «зринає» в уяві серед холоду війни. Тут кімната з маминим голосом — єдина внутрішня фортеця, де суб'єкт відчувається живим. Герой не згадує прямо про війну, проте вона присутня у контрасті між зовнішньою темрявою й внутрішнім теплом спогаду. Це спогад як акт емоційного захисту, у якому ліричне «я» знаходить притулок — тимчасовий, але життєво необхідний.

У поезії Сон Чжонхва «Свято урожаю» суб'єктний рівень також не проголошений, а виявлений через тональність споглядання. Герой не втручається у хід подій, але його емоційна пам'ять про гру дітей, каштани, небо, хурму — це внутрішній акт опору війні, яка намагається стерти все людське. Тут не звучить жодна велика емоція, натомість — ніжна туга і тихий спротив забуттю, що формує етичну суб'єктність через збереження образу миру.

Звідси випливає, що суб'єктний рівень юнацької поезії характеризується по-перше, непрямим вираженням емоції через фіксацію деталей, тиші, спогаду, по-друге, наявністю внутрішнього голосу, що промовляє з позиції відстороненого, але чутливого свідка, далі, контрастом між зовнішнім зруйнованим світом і внутрішнім простором надії, любові, пам'яті, а також присутністю героїв, які мовчать або кличуть у порожнечу, але не відмовляються від людяності.

3.4.3 Виразальний рівень

Виразальний рівень у збірці Ю Чіхвана «Разом із піхотою» виявляється через образи, що виконують переважно символічну, структурну або тропеїчну функцію, забезпечуючи поетичне формування змісту за допомогою метафоризації, синестезії, антитези та концептуальної алегорії. Цей рівень не зводиться до декоративності: у Ю Чіхвана символи й тропи є органічною

частиною поетичного досвіду, що дозволяє розкрити складність внутрішніх і зовнішніх процесів через художню форму.

Постійно присутнім у тексті є формотворчий образ солдата як метафора внутрішньої гідності в знеціненому тілі. У поезії «Прекрасний солдат — у Часані» герой описується як *«гордість навіть ворогів»*, попри *«змарніле обличчя»* й *«поношену уніформу»*. Ця антитеза тілесної зруйнованості й духовної величі — центральний метафоричний прийом збірки.

Ю Чіхван у «Немов польова квітка — у Чанджоні» формує один із найяскравіших символічних образів: мертве тіло ворога, що *«схоже на квітку, що росте в полі»*. Це порівняння виходить за межі зорового ефекту — воно перетворює смерть на частину природного циклу, наводячи читача до естетичного й етичного прозріння. Мертве тіло, позбавлене пафосу, набуває форми, у якій смерть і краса перестають суперечити одне одному — це символ злиття людини з природою через безвинність загибелі.

Вірш «Життя і смерть — у Гірській ущелині» застосовує іронічну метафору гри, у якій смерть стає *«жартом»*, а життя — *«кумедною виставою»*. Цей прийом має формотворчу функцію редукції пафосу й водночас увиразнює екзистенційну порожнечу, що настає після втрати сенсів.

У поезії «Червона півонія — у Йондоку» поет створює зорово-колористичну метафору: кров солдата розквітає як *«червона півонія»*. Це не лише синестезійна фігура, що поєднує зорове й емоційне, а механізм перетворення тілесного болю на образ, здатний бути засвоєним свідомістю. Візуальна метафора дозволяє глядачеві не втекти від страждання, а поглянути на нього очима.

Своєрідною трансформацією символу виступає образ прапора у вірші «Значення прапора — у Маньяні». Тут прапор, що змінюється над прибережним селом — то червоний, то синьо-червоний — позбавлений сакрального статусу. Він стає порожнім знаком, що *«майорить байдуже»*, тобто втрачає значення через відрив від людського досвіду. Цей образ — формотворча модель ідеологічного банкрутства, в якій символ (прапор) не набуває жодного значення

для тих, хто живе поза політичною риторикою. Сам факт повторення («учора — інгонгі (червоний прапор комуністів - прим. авт.), сьогодні — тхегук») створює ритм безсенсової зміни, що виступає структурним жестом критики системи символів.

Ще один виражальний мотив — питання як форма метафізичної фігури, що використовується у вірші «Запитання — на перевалі Кальдже». Звернення до гір і моря як до суб'єктів, здатних дати відповідь, — алегоричний прийом, у якому природа виконує роль суду над людством. Риторичне питання, що залишається без відповіді, утворює структуру відлуння, у якій поетичний простір сам стає мовчазним резонатором війни.

На підставі викладеного, стає зрозумілим, що виражальний рівень поезії Ю Чіхвана формує складну систему тропів, що деконструюють пафос (антитеза знесилоного тіла і внутрішньої сили), перетворюють смерть на естетичну, але етично напружену метафору (квітка, півонія), алегоризують безглуздість символів (прапор, ідеологія, мовчазне небо) та використовують синестезійні поєднання для утворення емоційної форми.

Виражальний рівень у збірці Гу Сана демонструє, що художні образи на цьому рівні перетворюють реальність на систему етичних і естетичних значень, завдяки чому мова поезії набуває сили свідчення. Головні образи виражального рівня виконують метафорично-семантичну і алегоричну функції, формуючи поле післявоєнної рефлексії.

У вірші «초토의 시 8» поховання ворожих тіл супроводжується фразою: *«Смерть — дивніша, ніж ненависть і навіть любов»*. Це афористичне узагальнення функціонує як висока алегорія, в якій смерть стає точкою етичного зламу, як місце морального прозріння. Подібні висловлювання формують поетичний силогізм, через який конкретне (тіло, поховання, дотик) стає алегорією трансцендентного примирення.

Одночасно у вірші «초토의 시 6» ключовим формотворчим прийомом є паралельність добра і зла, яка проголошується через образ повії та поета: *«Добро повії і зло поета розійшлися... Паралельні лінії!»*. Ця геометрична

метафора паралельних ліній трансформує моральний досвід у структурну поетичну формулу, де добро і зло існують без точок перетину, без взаємного поглинання.

Молитовний троп, збудований на біблійних алюзіях доінує у «초토의 시 12»: поет просить «сісти на ковчег Ноя». Але, на відміну від релігійної традиції, ковчег тут — не засіб порятунку обраних, а місце співіснування з «пелюстками ягнят», тобто з тими, хто слабкий і залишений. Ковчег у цьому вірші — образ духовної твердості серед морального потопу, символ непоказного спасіння, що функціонує лише тоді, коли поет не ізолює себе від решти.

Тема мовчання як структурного образу трансформується у специфічну образну форму. У «초토의 시 5» сцена насильства над жінкою не коментується напряду — діти повторюють ритуали приниження, а поет не втручається, лише фіксує. Це структурне мовчання, що перетворюється на поетичну фігуру відстороненого спостереження, в якому провина не знімається, а розкривається через відсутність інтервенції. Така «мовчазна композиція» створює етичне навантаження без вербалізації, що посилює ефект присутності без суду.

Таким чином, виражальний рівень у Гу Сана виконує не лише функцію стилістичної естетики, а є основним каркасом його поетичної етики.

На відміну від глибоких алегоричних розгортань у зрілій поезії (Гу Сан, Ю Чіхван), юнацька лірика використовує стислі, часто зорові образи, які надають внутрішнім станам емоційної щільності й поетичної ясності.

У поезії Хван Донгю «Мати» («어머님») образ матері трансформується у символічну єдність з природою: «материнські обійми — це зелена гора, хмари, струмок». Таке метафоричне ототожнення виконує не описову, а структурну функцію: природа стає формою вираження любові, спокою та захисту. Образ виходить на рівень поетичного знака, що репрезентує метафізичне значення через художню форму.

Сон Мьонхо в «Битві за пагорб Пекмаго» вдається до виражального рівня репрезентації, використовуючи метафоричні образи, які надають подіям символічної глибини та структурують текст як алегоричну модель війни й

оновлення. Поетична мова тексту містить низку символічних конструкцій, до прикладу поле бою — жертвний котел, сонце — кінець доби, зерна квітів — духовне відродження. Ці образи не лише описують ситуацію, а структурують її як метафізичну алегорію, що формує концептуальну напругу вірша. Зокрема, образ «*сівби на грудях*» виступає тропом трансформації руїни в етику нового життя, що й визначає його формотворчу (виражальну) функцію.

У поезії Пак Йон Чіна «Зимова ніч» структуроутворюючим елементом стає контраст між теплом і темрявою. Мамин голос, казка, кімната — всі ці компоненти не описуються окремо, а вибудовують цілісну метафору внутрішньої фортеці. Сам образ казки в усній формі («у тому "колись, давним-давно..."») функціонує як поетичний місток між дитиною і наративом, що її рятує. Формально — це не сюжет, а висловлена тиша, у якій поетичне слово діє як засіб збереження присутності. Саме образність мовчання (немає крику, лише лагідна розповідь) виконує виражальну роль — замість емоційного кульмінаційного жесту — лаконічне світло, у якому сховано любов.

Отже, у юнацькій поезії виражальний рівень слугує засобом висловити внутрішні переживання, які ще не сформувалися в чіткі ідеї чи філософські погляди, але зберігають щирість і точність художнього вислову.

Таким чином, об'єднана типологія дозволяє розглядати образи не як фіксовані одиниці, а як динамічні структури, здатні функціонувати на різних рівнях одночасно.

Висновки до Розділу 3.

Розділ 3 було присвячено системному аналізу образної структури корейської поезії про війну другої половини ХХ століття, що репрезентує складний досвід Корейської війни (1950–1953) крізь призму літературного осмислення. Розглянувши тексти юнацької воєнної лірики та поетичні цикли авторів Гу Сана і Ю Чіхвана, ми встановили, що ключові образи цих творів постають не лише як літературні конструкції, а як символи культурної пам'яті, етичного спротиву та внутрішньої трансформації особистості.

У межах підрозділу 3.1 особливу увагу приділено юнацькій поезії, яка формувала особливу наративну оптику війни не з позицій ідеологічного героїзму, а з боку емоційного переживання втрат, туги за родиною, мрій про єдність країни. У центрі аналізу постали багатовимірні образи матері, прапора, поля бою, сестри, дому, а також природи як пам'яттєвого сліду мирного буття. Ці елементи становлять органічну систему, що, попри юний вік авторів, демонструє глибину емоційного сприйняття війни як гуманітарної, а не лише історичної події. Вони свідчать про формування нової поетики пам'яті, що протистоїть офіційним наративам.

У підрозділі 3.2 досліджено гуманістичну образну систему Гу Сана на прикладі збірки «초토의 시» («Поезія випаленої землі», 1956). Поет уникає пропагандистських шаблонів, натомість звертається до образів руїни, скаліченого дитинства, жіночої тілесності, символічного відродження. Через контраст між матеріальним спустошенням і моральною потребою воскресіння Гу Сан формує глибоко етичну поетичну парадигму, що засвідчує здатність мистецтва перетворювати катастрофу на ресурс для духовного оновлення. Особливо промовистими виявляються образи повії як символу людяності, могили ворога як жесту примирення, а також мотив сівби як втілення надії серед руїни.

Підрозділ 3.3 присвячено аналізу поетичної збірки «보병과 더불어» («Разом із піхотою», 1951) Ю Чіхвана, в якій зафіксовано унікальний досвід митця на фронті. Відкинувши пафос патріотизму, поет зосереджується на зображенні солдата як морально вразливої особистості, смерті як тіла, що потребує співчуття, природи як безмовного етичного критика війни. У його текстах війна постає як поле не перемог, а втрат, сорому, болю та співпереживання. образи смерті, марності, дорожнього шляху, споглядання та мовчазного протесту формують цілісну гуманістичну картину, у якій поетичне слово стає актом етичної відповідальності.

У підрозділі 3.4 детально осмислено та запропоновано інтегративний аналіз всієї розглянутої поезії за тривірневою класифікацією образів: об'єктивним,

суб'єктивним і виражальним рівнями. Такий підхід умовживив простежити не лише тематичну, а й структурно-функціональну організацію образної системи, що виявляється у способах поетичного мислення та естетичної репрезентації війни. Об'єктивний рівень охоплює образи природи, тілесності, простору й зору — тобто зовнішню реальність, фіксовану як сцена подій. Суб'єктивний рівень представлений через внутрішні стани — емоції, пам'ять, моральну напругу й духовну боротьбу ліричних героїв. Виражальний, або формотворчий рівень, включає символічні структури, такі як прапор, сівба, поле бою, образ «того дня», які не тільки означають, а й формують смислову архітектоніку тексту.

Цей розподіл дозволив виявити, що образи, незалежно від їхнього первинного тематичного значення, функціонують у поезії не ізольовано, а в динамічному взаємозв'язку. Наприклад, поле бою може бути і конкретною локацією (об'єктивний рівень), і простором внутрішньої втрати (суб'єктивний), і місцем символічного переродження (виражальний). У межах цієї класифікації було показано, що кожен вірш має багатовимірну образну структуру, де сенс народжується в точці перетину досвіду, пам'яті й надії. Таким чином, трирівневий аналіз надає цілісне уявлення про способи художнього перетворення воєнної травми та розкриває потенціал поетичного образу як інструмента культурного і духовного самовідновлення.

Відтак, образна система корейської поезії про війну другої половини ХХ століття постає як багаторівнева структура, що охоплює як матеріальну, так і духовну реальність. Вона не обмежується тематизацією війни, а слугує каналом для переживання травми, збереження пам'яті, формування ідентичності й морального спротиву. Літературна мова стає простором зустрічі з минулим, у якому слово здатне вилікувати, зберегти, перетворити. Корейська поезія цієї доби — не лише документ війни, а й поетичне свідчення про силу людяності в умовах крайнього лиха.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У рамках поставлених у цій роботі завдань було здійснено комплексне дослідження образної системи корейської поезії про війну другої половини ХХ століття.

Теоретична частина дозволила окреслити основні поняття, пов'язані з функціонуванням поетичного образу, зокрема було виявлено, що художній образ у поезії виконує не лише естетичну функцію, а також когнітивну, комунікативну, психоемоційну, символічну й ідеологічну, що надає йому статус багаторівневої репрезентативної одиниці в межах тексту. Значну увагу приділено типології образів, зокрема за класифікаціями Б. Іванюка (об'єктні, суб'єктні, виразні образи), О. Пітерської (за історичною, жанровою, філософською, сенсорною та композиційною ознаками), а також класифікаціям, виведеним у зарубіжній науковій традиції (Greg Johnson, Thomas Agr, J.A. Cuddon). Виявлено 7 типів сенсорної образності: зорової, слухової, тактильної, смакової, нюхової, кінестетичної та органічної. Окремо розглянуто просторові, тілесні та предметні образи як опорні структури воєнної поезії. Було з'ясовано, що художній образ у поезії не є лише копією дійсності чи прикрасою тексту, а структурно й змістовно формує художню реальність. Він акумулює досвід, емоцію та смисл, які проявляються як на рівні мікротексту (одиночні метафори чи символи), так і на рівні макроструктури (образна система в цілому).

На основі опрацьованих теоретичних джерел було розроблено власну інтегративну модель класифікації образів у практичному розділі, що охоплює об'єктний (що репрезентується — тіло, дім, простір, історія, річ, вогонь тощо), суб'єктний (що відчувається або переживається — біль, пам'ять, сором, страх, надія, любов, зрада) та виразний (формотворчий) рівні (як це оформлено — метафора, символ, алегорія, контраст, антитеза, сюжетний образ).

Окремий розділ було присвячено історичній еволюції зображення війни в літературі, що дозволило визначити типові мотиви та міфопоетичні структури від античності до новітнього часу. Такий підхід допоміг простежити зміну парадигм репрезентації війни в поетичному тексті. В античності війна

осмислювалася як частина космічного порядку, а героїчний образ бійця виконував сакральну функцію відновлення гармонії. У середньовіччі війна репрезентується як моральна битва добра зі злом, з домінуванням релігійного пафосу й дидактики, де герой — воїн віри або народний месник. У ХХ ст. відбувається радикальний перелом у сприйнятті війни: домінують мотиви екзистенційної самотності, зламу цінностей, втраченого сенсу; поезія та проза цього періоду часто виявляють образи руїни, тиші, тіла, безіменної смерті, забуття. Особливу увагу приділено новітнім дослідженням воєнної поезії, у яких війна постає не як епічна подія, а як травматичний досвід, що розгортається в інтимній або моральній площині. Такі твори відмовляються від традиційної героїзації війни, натомість звертаються до фігур вразливості: тіла, дитини, тиші, рани, пам'яті, забуття.

Найбільшого акценту в роботі зазнала практична частина (Розділ 3), яка була присвячена системному аналізу образної структури корейської поезії про війну, що відображає глибокий досвід Корейської війни крізь поетичне осмислення. Встановлено, що ключові образи в поезії юнацької лірики, Гу Сана та Ю Чіхвана не лише передають сюжетний зміст, а й виступають знаками культурної пам'яті, етичного спротиву й духовного оновлення. Юнацькі вірші репрезентують війну через призму емоційної втрати, образи матері, прапора, дому й полів формують інтимну поетику пам'яті. У творчості Гу Сана домінують мотиви руїни й морального переродження — зокрема образи повії, могили ворога та сівби, що символізують людяність і надію. Поезія Ю Чіхвана акцентує на фігурі солдата як морально вразливої істоти, а війну зображує як простір болю, сорому й співчуття. Загальний інтегративний аналіз дозволив застосувати три рівні класифікації образів — об'єктний, суб'єктний і формотворчий — що дало змогу виявити їхню функціональну взаємодію. Було доведено, що один і той самий образ може змінювати смисл залежно від контексту: як-от поле бою — і сцена, і втрата, і переродження. Такий підхід підтвердив багатовимірність поетичного тексту як інструмента опрацювання травми. Зрештою, образна система корейської воєнної поезії постає як засіб не

лише репрезентації війни, а й глибокого культурного й духовного осмислення втрати, пам'яті та надії.

Таким чином, проведене дослідження засвідчує, що образна система у корейській поезії про війну другої половини ХХ століття функціонує як багаторівнева структура, що не лише фіксує історичну подію, але й формує емоційно-психологічну модель осмислення досвіду. Вона виконує функції культурного кодування, психотерапевтичного опрацювання та моральної артикуляції подій, які в офіційній історіографії часто залишаються без голосу. Застосована класифікація дозволила виявити зв'язки між сенсорною природою образу та його функціональною роллю в художньому тексті, що відкриває можливості для подальших досліджень у сфері поетики війни, літературної травматології.

Відтак результати роботи становлять науковий інтерес як для літературознавців, які досліджують трансформацію поетичних стратегій у межах травматичного досвіду, так і для перекладачів, що працюють із текстами, які відтворюють воєнну тематику крізь призму культурної пам'яті. Розроблені підходи можуть бути використані при створенні освітніх програм з воєнної літератури та східноазійських студій. Робота відкриває перспективи для міждисциплінарного діалогу між літературознавством, психологією травми та компаративістикою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барань А. Б. Особливості зображення подій Другої світової війни у прозі Росії, США й Угорщини ХХ століття (за романами Василя Гроссмана «Життя і доля», Джеймса Джонса «Віднині і повік», Імре Кертеса «Знедоленість») // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. 2020. № 33. С. 433–446.
2. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. / П. В. Білоус. — К. : ВЦ «Академія», 2011. — 336 с.
3. Війна і література: збірник праць Міжнародної наукової конференції (27–28 квітня 2023 року) / відп. ред. Володимир Поліщук. Черкаси: Видавець Юлія Чабаненко, 2023. 302 с.
4. Гальчук О. Провідні мотиви й образи поетичної книги Павла Вишебаби «Тільки не пиши мені про війну» // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2023. № 22. С. 15–22.
5. Гнатенко К. Проблеми вивчення художнього образу в літературному творі // Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство). 2016. № 1 (17). С. 59–64.
6. Голик Р. Віра і зброя: релігія та війна в історії культурної пам'яті // Релігія та культура перед обличчям війни: зб. наук. праць. 2020. № 82. С. 110–137.
7. Головченко Н. І. Теоретико-методологічні засади вивчення художнього тексту з урахуванням стилю. Інформація і право. 2012. № 1. С. 98-107
8. Гураль В. Основні мотиви воєнної поезії (Павло Вишебаба, Дмитро Лазуткін, Максим Кривцов) // Studia methodologica. 2024. № 58. С. 236–242. DOI: <https://doi.org/10.32782/2307-1222.2024-58-24>.
9. Давиденко А. О., Юхновець Н. П., Хайдарі Н. І. Образність війни в поетичних творах: мультимодальний аспект // Закарпатські філологічні студії. 2024. Вип. 36, Т. 1. С. 177–181.

10. Даскалюк О. Л. Символи як мовні засоби впливу (на матеріалі перекладів творів литовських поетів) // Закарпатські філологічні студії. 2024. Вип. 34, Т. 1. С. 31–36.
11. Забужко, О. С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – 4-те вид. – Київ: Факт, 2009. – 146 с
12. Захарчук І. Бабин Яр в художній літературі // Бабин Яр: історія і пам'ять / за ред. В. Гриневича, П.-Р. Магочія. К.: Дух і Літера, 2016. С. 217–252.
13. Качак Т. Б., Близнюк Т. О. Війна в сучасній українській літературі для дітей та юнацтва // Наукові записки. Серія: Філологічні науки. 2024. Вип. 2 (209). С. 151–157
14. Киричок, О. Б. (2002). «Воїнство Христа» як етична ідеологема у філософській культурі давньокиївського періоду. Магістеріум. Вип. 9. Історико-філософські студії. Національний університет «Києво-Могилянська академія». Вип. 9. С. 10–15
15. Кобзар О. І. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження / О. І. Кобзар // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Сер. : Філологічна. - 2010. - Вип. 15. - С. 131-139
16. Ковбасенко Ю. І. Література Середньовіччя: посіб. для учителів і студентів. Київ, 2014. 102 с.
17. Коломієць Н. Є. Еволюція героїчного епосу Західної Європи доби пізнього Середньовіччя // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2015. Вип. 6. С. 316–323.
18. Колосова О. Схід і Захід з'єднала поезія: лінгвохудожній образ війни // Український світ у наукових парадигмах: зб. наук. праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Харків: ХІФТ, 2020. Вип. 7. С. 170–172.
19. Корнієнко Н. Вікторія Амеліна: Після трагедії не потрібно слів, усі слова скочуються у вирву. Читомо. Письменники на війні. 07.09.2022. URL: <https://chytomo.com/viktoriiia-amelina-pislia-trahedii-ne-potribno-sliv-usi-slov-a-skochuiutsia-u-vyrvu/> (дата звернення: 25.04.2025).

- 20.Космеда Т. А. Образ російсько-української війни: моделі вербалізації героїки українців // Лінгвістичні дослідження: збірник наукових праць ХНПУ імені Г. С. Сковороди. 2024. Вип. 61. С. 132–149.
- 21.Краснощок О. Погляд на Першу світову війну в творчості її учасників // Лінгвістичні студії. 2020. Вип. 40. С. 249–252.
- 22.Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
- 23.Літвінова І. М. Репрезентація образу війни в сучасній українській поезії (на матеріалі текстів за березень–травень 2022 року) // Філологічні трактати. 2022. № 33. С. 103–110. DOI: 10.31651/2226-4388-2022-33-103-110.
- 24.Маленко О. О. Риторика війни в сучасному українському поетичному дискурсі / О. О. Маленко // Український світ у наукових парадигмах : зб. наук. пр. / Харків. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди ; Харків. іст.-філол. т-во ; [редкол.: О. О. Маленко (голов. ред.) та ін.]. – Харків : ХІФТ, 2016. – Вип. 3. – С. 105–113.
- 25.Могилко Ю. О. Корейська дитяча література після Корейської війни та розділення Кореї // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2017. № 29, т. 1. С. 110–111.
- 26.Могилко Ю. НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА КОРЕЙСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ : дис. ... канд. філол. наук / КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА. Київ, 2019. 228 с.
- 27.Назімова К. А. Образна система роману Анатолія Дімарова «І будуть люди» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки. 2017. Вип. 14. С. 120–126.
- 28.Образ художній / А. І. Муха, В. Л. Скуратівський // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. — Київ :

- Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. — Т. 24. —
Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-74649>.
29. Ожарівська С. П. Образ як категорія художнього тексту // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2012. Вип. 61. С. 217–220
30. Петренко Л. О. Специфіка вербалізації часопросторових образів у сучасній поезії про війну // Філологічні трактати. 2022. № 32. С. 102–109. DOI: 10.31651/2226-4388-2022-32-102-109.
31. Пітерська О. Художній образ у сучасному науковому дискурсі // Філологічні науки. 2020. № 32. С. 49–53
32. Повар М. Г. Образна система в поезії І. Виргана: інтермедіальний вимір / М. Г. Повар // Питання літературознавства. - 2013. - Вип. 87. - С. 243-252
33. Потебня О. О. Из записок з теорії словесності. Харків : Паровая Тіпографія и Литографія М. Зильбербергъ и С-въя., 1905. 664 с.
34. Приходько, І. Дослідження поняття «образ» у гуманітарній парадигмі / І. Приходько // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Лінгвістика : зб. наук. праць / ред. В. П. Олексенко. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2016. - Вип. 25. – С. 135-139
35. Рудійко І. О. Образи й мотиви війни в українській та балканській сучасній прозі: магістерська кваліфікаційна робота / наук. керівн. Р. А. Семків. Київ: Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2024. 99 с.
36. Савчук А. А. Тема війни в сучасній українській літературі: магістерська кваліфікаційна робота / наук. керівн. Т. А. Дзюба, О. М. Капленко. Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, 2020. 65 с.
37. Солодка Л. О. Художнє переживання трагедії війни (на прикладі романів Е.М. Ремарка «Три товариші» і Тамари Горіха Зерня «Доця») // International Science Journal of Education & Linguistics. 2022. Vol. 1, № 3. С. 148–159

38. Стецик М. Поезія війни в лінгвостилістичному вимірі // Рідне слово в етнокультурному вимірі: зб. наук. праць. Дрогобич: Посвіт, 2017. С. 342–352
39. Тичініна А. Рецепція тексту через тисячу років: тема війни у «Пісні про Роланда» (досвід студентів ЧНУ імені Юрія Федьковича) // Молодіжна наука заради миру та розвитку: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф. (Чернівці, 8–10 листопада 2023 р.). Чернівці: Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2023. С. 179–183
40. Ткаченко А. В. Художній образ як ключове поняття в естетичному вихованні // Наука і освіта. 2016. № 12. С. 63–67
41. Урись Т. Ю. Дискурс війни у сучасній українській поезії // Лінгвістичний та культурологічний вісник Драгомановського університету. 2023. № 5(11). С. 246–259
42. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) та ін.]. – Київ: Абрис, 2002. – VI, 742 с.
43. Фіялка С. Зображально-виражальні засоби в українській поезії періоду повномасштабної військової агресії РФ // Синопис: текст, контекст, медіа. 2023. № 29(2). С. 114–119
44. Шевченко А.К. Проблема понимания в эстетике / А.К.Шевченко. – К.: Наукова думка, 1989. – 125 с.
45. Шевченко І. Зображення Корейської війни у поезії корейських письменників // Наукові читання пам'яті загиблих сходознавців: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (10 травня 2024 р., Київ) / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Навч.-наук. ін-т філології, каф. мов і літ. Далекого Сходу та Південно-Східної Азії. Київ, 2024. С. 166–171
46. Шелюх О. М. Особливості сучасної літератури про російсько-українську війну // *Актуальні проблеми філології та перекладознавства: збірник наукових праць*. Хмельницький: ХНУ, 2022. Вип. 25. С. 812–817

- 47.Щербань О. О. Символічна функція художнього образу // Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка. 2010. Вип. 2. С. 65–69
- 48.Alimova, N. Kh. Artistic Image as a Category of Poetics // Science and Innovation: International Scientific Journal. 2025. Vol. 4, Issue 1 (January). P. 24–28.
- 49.Amanova, Yulduz Khurramovna. The Theme of War in Ancient Literature: Mythological Thinking and Historical Reality // Academic Research in Educational Sciences. 2024. Vol. 5, No. 3. P. 62–65
- 50.Barry, Debbie Palmer. Imagery in Literature // ENG 125 Introduction to Literature. Susan Turner-Conlon (Instructor). November 29, 2010.
- 51.Brosman, Catharine Savage. The Functions of War Literature // South Central Review. 1992. Vol. 9, No. 1 (Historicizing Literary Contexts, Spring). P. 85–98.
- 52.Chan, Tze Wai. The War Ethos and Practice in Ancient Greece: a thesis submitted in partial fulfilment of the requirement for the degree of Master of Philosophy in History. The Chinese University of Hong Kong, 2011. 143 p.
- 53.Chen, Sabei. The Differences Between Wars in Ancient China and Ancient Greece: The Analysis Based on The Book of Songs and Ancient Greek Mythology // Proceedings of the 3rd International Conference on Literature, Language, and Culture Development. 2024. P. 173–177.
- 54.Choi, Don Mee. *DMZ Colony*. Seattle: Wave Books, 2020. 152 p.
- 55.Claxton, Haley E. The Knights of the Front: Medieval History's Influence on Great War Propaganda // Crossing Borders: A Multidisciplinary Journal of Undergraduate Scholarship. 2015. Vol. 1, No. 1. Art. 5.
- 56.Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4th ed. London: Penguin Books, 1999. 991 p.
- 57.De Wit, Jérôme. The War Within: Motivations for Writing during the Korean War (1950–1953) // Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Philologia. 2013. Vol. 58, № 1. P. 203–219.
- 58.Fulton, Bruce. The Korean War and Beyond, in Modern Korean Fiction // Education About Asia. 2002. Vol. 7, No. 3 (Winter). P. 28–32.

- 59.Griffin, Daniel. Hegel and Deleuze on Images. [Manuscript]. 31 p. Available at: https://www.academia.edu/16814336/Hegel_and_Deleuze_on_Images
- 60.Han, Clara. Seeing Like a Child: Inheriting the Korean War. New York: Fordham University Press, 2021. 232 p.
- 61.Hölbling, Walter. The Second World War: American Writing // The Cambridge Companion to the Literature of World War II. Ed. Marina MacKay. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 212–225.
- 62.Howlader, Nayan. Depiction of War in Iliad and The Mahabharata: Bachelor's Thesis. University of Liberal Arts, Bangladesh, Department of English and Humanities, 2016. 32 p. Thesis supervisor: Prof. Golam Sarwar Chowdhury.
- 63.Hughes, Theodore. Korean Literature across Colonial Modernity and Cold War // PMLA. 2011. Vol. 126, No. 3. P. 672–677
- 64.Hwang, Su-kyoung. *Korea's Grievous War*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016. 250 p.
- 65.Jager, Sheila Miyoshi. Brothers at War: The Unending Conflict in Korea. New York: W.W. Norton, 2013. 608 p.
- 66.Johnson, Greg, Arp, Thomas R. Perrine's Literature: *Structure, Sound & Sense*. 13th ed. Boston: Cengage Learning, 2016. ISBN 978-1-305-97103-5.
- 67.Kothawale, Savita Ramchandra. Imagery in the Seventy Poems of John Updike: M. Phil. Dissertation. Venutai Chawan College, 2009.
- 68.Ku Sang. Poems / Translated from the Korean by Brother Anthony of Taizé. Seoul: [s.n.], [s.a.]. 128 p.
- 69.Létoublon, Françoise. War as a Spectacle in the Iliad // Gaze, Vision and Visuality in Ancient Greek Literature: Concepts, Contexts and Reception / eds. Alexandros Kampakoglou and Anna Novokhatko. Berlin–Boston: De Gruyter, 2018. P. 3–32. (Trends in Classics – Supplementary Volumes, 54).
- 70.Makins, Marian W., Reitz-Joose, Bettina. Introduction: Landscapes of War in Greek and Roman Literature // Landscapes of War in Greek and Latin Literature / eds. Bettina Reitz-Joose, Marian W. Makins, C. J. Mackie. London: Bloomsbury Academic, 2021. P. 1–22.

71. Merdeka Putri Khafidhotur Rohmah Al Amin, Dodi Oktariza, Dedi Efendi. An Analysis of Imagery Found in Novel *The Midnight Library* by Matt Haig in 2020 // *KRINOK: Jurnal Linguistik Budaya*. 2024. Vol. 8, No. 2. P. 73–80.
72. Miller, Lindy. *Mastering Practical Criticism*. Basingstoke: Palgrave, 2001
73. Paudel, Yograj. Imagery in Poetry: An Assessment of Poems in Compulsory English Course of Class Twelve in Nepal // *Kalika Journal of Multidisciplinary Studies*. 2021. Vol. 3. P. 45–63
74. Paudyal, Homa Nath Sharma. The Use of Imagery and Its Significance in Literary Studies // *The Outlook: Journal of English Studies*. 2023. Vol. 14. P. 114–127. DOI: <https://doi.org/10.3126/ojes.v14i1.56664>.
75. *Poets of World War I: Wilfred Owen & Isaac Rosenberg* / ed. and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 2002. 111 p. (Bloom's Major Poets)
76. Reichl, Karl. *Heroic Epic Poetry in the Middle Ages* // *The Cambridge Companion to the Epic*. Ed. Catherine Bates. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 55–75.
77. *Retrieving Bones: Stories and Poems of the Korean War* / ed. by W. D. Ehrhart and Philip K. Jason. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
78. Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, a Division of Random House, 1979. 368 p
79. Sharma, Ankur. Influence of Wars in English Literature // *International Journal of Early Childhood Special Education (INT-JECS)*. 2022. Vol. 14, Issue 3. P. 11171–11177.
80. Shawon, Sahariar Alam. The War Theme in the European Literature // *International Journal of Language and Literary Studies*. 2024. Vol. 6, No. 4. P. 1–15. DOI: <https://doi.org/10.36892/ijlls.v6i4.1873>.
81. Shestopalova, Tetiana. The Russo–Ukrainian War as a Challenge to the Identity and Memory of Ukrainian Writers // *Representations of War, Migration, and the Nation in Twentieth-Century English and Postcolonial Literature*. Eds.

- Lukasz Muniowski, Marcin Kubisz, and Justyna Fruzińska. Berlin: De Gruyter, 2023. P. 177–190. DOI: 10.1515/9783839475874-011.
82. Smith, Sybille. *Inside Poetry*. London: Pitman, 1985. 148 p. ISBN 0858962063, 9780858962064
83. Suh Ji-Moon. (2002). *Brother Enemy: Paradoxes of the Korean War* -Association for Asian Studies. Volume 07:3 (Winter 2002): Special Section on Teaching the Korean War and Beyond
84. Waham, Jihad Jaafar. *The Representation of War in Literature: A Comparative Study of All Quiet on the Western Front and For Whom the Bell Tolls* // International Academic Journal of Humanities. 2023. Vol. 10, No. 1. P. 12–17. DOI: 10.9756/IAJH/V10I1/IAJH1002.
85. Zur, Dafna. *Textual and Visual Representations of the Korean War in North and South Korean Children’s Literature* // Legacies of the Korean War in South Korean Literature and Film. Eds. Philip H. J. Davies & Igor Prusa. Leiden–Boston: Brill, 2010. P. 271–292.
86. 고순희. 한국전쟁과 가사문학 // 한국시가문화연구. 2014. Vol. 34. pp. 5–32. UCI: G704-001062.2014..34.014.
87. 광효환. 구상의 『초토의 시』 연구: 원본 시집 『초토의 시』를 중심으로 // 동아시아문화연구. 2019. 제79집. C. 13–37.
88. 구명숙. 한국전쟁기 노천명과 모운숙의 전쟁시 비교 연구 // 한국사상과 문화. 2014. № 71. C. 59–82.
89. 나종입. 한국 전후소설 연구: 6.70년대 성장소설을 중심으로: 박사학위논문 / 지도교수 임영천. 조선대학교 대학원 국어국문학과, 2007. 109 c.
90. 남기택. 한국전쟁과 강원지역문학: 지역문학장의 양상을 중심으로 // 한국문학논총. 2010. 제55집. C. 67–92.
91. 문선영. 한국전쟁기와 청소년 시문학: «한국소년시집»을 대상으로 // 아동청소년문학연구. 2012. № 10. C. 7–54.
92. 박덕규. 종군 체험의 시적 형상화 양상: 유치환의 『보병과 더불어』의 경우 // 한국문예창작. 2020. 제19권 제3호(통권 제50호). C. 63–88.

93. 박연희. 전쟁/중군 세대의 ‘평화론’과 그 시학적 전유: 1960–70년대 김종삼 시문학을 중심으로 // 현대문학의 연구. 2022. № 76. C. 283–314. DOI: 10.35419/kmlit.2022..76.008.
94. 오세영. 6·25와 한국 전쟁시 연구 // 문학사상. 1990. pp. 237–281.
95. 오은경. 터키 한국전쟁문학에 나타난 한국·한국인 이미지 연구 // 중동문제연구. 2014. Vol. 13, No. 4. pp. 131–156.
96. 이순욱. 한국전쟁기 부산 지역문학과 동인지 // 영주어문. 2010. 제19집. C. 121–156.
97. 이평전. 한국전쟁의 기억과 장소 연구: 박완서 소설을 중심으로 // 한민족어문학. 2013. 제65집. C. 870–895.
98. 장은영. 전봉건 시에 나타난 전쟁 폭력에 대한 시적 형상화 // 한민족문화연구. 2018. № 65. C. 159–183.
99. 전쟁문학 (戰爭文學). 한국민족문화대백과사전. URL: <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0049621> (дата звернення: 25.04.2025).
100. 최혜정. 죽음의 4, 사실 완전성의 상징이다?. 연세춘추. 04.03.2024. URL: <https://chunchu.yonsei.ac.kr/> (дата звернення: 25.04.2025).
101. 한정순. 이미지 형상화를 통한 시 지도 방법 연구: 초등 국어 교육 전공 석사학위논문. 한국교원대학교 교육대학원, 2007. 113 c.
102. 홍웅기. 전쟁 트라우마와 문학적 해원: 대전 골령골에서 한국전쟁의 기억 // 문학과환경. 2023. Vol.22, no.2. pp.267–290. DOI: 10.36063/asle.2023.22.2.010.
103. 『보병과 더불어』(유치환, 문예사, 1951).
104. 『초토의 시』(구상, 청구출판사, 1956).
105. 『한국소년시집 제1집』(1954). 서울: 대양출판사.
106. Троцевич А.Ф. История корейской традиционной литературы (до XX в.): Учебное пособие. СПб.: Издательство СПбГУ, 2004. 323 с.