

УДК 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2026.45.3.45>

## КАРТОГРАФІЯ БУТТЯ І СМЕРТІ У ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ КАТЕРИНИ КАЛИТКО «ВІДКРИТИЙ ПЕРЕЛОМ ГОЛОСУ»

### THE CARTOGRAPHY OF BEING AND DEATH IN THE COLLECTION OF POETRY “AN OPEN FRACTURE OF THE VOICE” BY KATERYNA KALYTKO

Старостенко Т.М.,

*orcid.org/0000-0003-2343-105X*

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри англійської філології, докторантка кафедри української літератури  
та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова

Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

Стаття присвячена дослідженню часопросторової організації поетичної збірки Катерини Калитко «Відкритий перелом голосу» (2024) як художньої репрезентації розбалансування світового ладу в умовах мілітарної дійсності. Актуальність праці зумовлена необхідністю осмислення воєнного хронотопу сучасної української лірики як форми фіксації антропологічної катастрофи, розриву з довоєнною реальністю та зламу континуальності буття, що відкриває нову образність існування на межі життя і смерті. Методологічну базу становлять антична платоно-піфогоріанська концепція *musica mundana* (= *harmonia mundi*), згідно якої війна постає як порушення космічної гармонії та числових пропорцій, а також трактат Лессінга про поезію як темпоральне мистецтво. У процесі аналізу виокремлено специфічні темпоральні моделі: розщеплення часу, анулювання лінійної темпоральності на користь тактильно-травматичного сприйняття через тіло, циклічність травми замість прогресивного руху, лімінальний хронотоп порогового стану між життям і смертю, розколота вічність як втрата метафізичної цілісності. Класифіковано просторові моделі: проникність домашнього локусу та деконструкція опозиції свій-чужий, танатологічна топографія з ландшафтними характеристиками смерті, соматизація простору через злиття тілесного та географічного, біологізація реальності як механізму психологічного захисту та маркеру тотального контролю, розмивання просторових меж що унеможлиблює демаркацію безпечного та небезпечного. Доведено що класичні стихії вогонь, вода, повітря та земля трансформуються з космогонічних елементів творення у ідентифікатори катастрофи та дисонансу. Наукова новизна полягає у системному картографуванні темпоральних та топологічних структур що артикулюють екзистенційну межу між буттям і смертю та відображають тотальне порушення гармонії світу.

**Ключові слова:** темпоральність, танатологічна топографія, травма, лімінальність, *musica mundana*, екзистенційна межа, дисонанс буття.

The article examines the spatiotemporal organization of the poetry collection *An Open Fracture of the Voice* (2024) by Kateryna Kalytko as an artistic representation of the destabilization of the world order under conditions of militarized reality. The topicality of the research is determined by the need to conceptualize the war chronotope of contemporary Ukrainian lyric poetry as a mode of registering an anthropological catastrophe, a rupture with prewar reality, and a break in the continuity of being, which gives rise to a new imagery of existence at the threshold between life and death. The methodological framework is grounded in the ancient Platonic-Pythagorean concept of *musica mundana* (= *harmonia mundi*), according to which war appears as a violation of cosmic harmony and numerical proportions, as well as in Lessing's treatise on poetry as a temporal art. The analysis identifies specific temporal models: the splitting of time; the annulment of linear temporality in favor of a tactile-traumatic perception mediated through the body; the cyclicity of trauma instead of progressive movement; the liminal chronotope of a threshold state between life and death; and fractured eternity as the loss of metaphysical wholeness. Spatial models are classified according to the following patterns: the permeability of the domestic locus and the deconstruction of the opposition “self” – “other”; thanatological topography marked by landscape features of death; the somatization of space through the fusion of the bodily and the geographical; the biologization of landscape as an organism subjected to violence; the hybridization of urban and militarized dimensions; the miniaturization of reality as a mechanism of psychological defense and a marker of total control; and the blurring of spatial boundaries that renders the demarcation between safe and dangerous impossible. It is demonstrated that the classical elements represented by fire, water, air, and earth are transformed from cosmogonic principles of creation into identifiers of catastrophe and dissonance. The scientific novelty of the study lies in the systematic cartography of temporal and topological structures that articulate the existential boundary between being and death and reflect the world's total disruption.

**Key words:** temporality, thanatological topography, trauma, liminality, *musica mundana*, existential boundary, dissonance of being.

**Постановка проблеми.** Згідно трактату Лессінга «*Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*», поезія виступає як темпоральне мистецтво, “*articulated sounds in time*” [11, с. 101]. Темпоральна природа літератури

реалізується по-різному залежно від роду: драма підпорядковує часопростір сценічним умовам (діалог як одиниця часу, сцена як межа простору, жорстка композиційна структура); епос демонструє найбільшу свободу хронотопічної організа-

ції, коли автор оперує різними епохами, географіями та оповідними перспективами, створюючи багатовимірну часопросторову картину; лірика ж максимально суб'єктивізує хронотоп, редукуючи його до внутрішнього переживання, де фізичні координати поступаються емоційним станам, а послідовність подій – асоціативній логіці. За Василем Федоруком темпоральність нерозривно пов'язана з людською свідомістю. Ми сприймаємо час через призму каузальних зв'язків (причина-наслідок) і темпоральних модусів (минуле-теперішнє-майбутнє), причому це сприйняття завжди суб'єктивне та культурно детерміноване, особливо в художній творчості. [8, с. 57-65].

Якщо звернутися до античної концепції *musica mundana*, світ у Платона і Піфагора звучить у космічній гармонії сфер і чисел. У діалозі «Тімей» Платон описує всесвіт як нумерологічно упорядковану структуру: Moon 1, Sun 2, Venus 3, Mercury 4, Mars 8, Jupiter 9, Saturn 27. Отримуємо числовий ряд, що відповідає піфагорійським пропорціям і відтворює гармонію світової душі [13]. Душа і поліс (місто) мають бути сонастроєні, адже обидва поняття в грецькій мові жіночого роду, як і земля (Гея): “*The Greek words for ‘soul’ and ‘city’ are feminine*” [12, с. xvii]. Війна у цій системі координат постає як числа невідповідність, розбалансування пропорцій, порушення космічного ладу, дисонанс, що руйнує гармонійну структуру буття. Хронотоп воєнного тексту виходить за межі суто структурної функції (просторово-часової рамки для сюжету). Темпоральність розщеплюється на два модуси – «довоєнне» і «воєнне», а простір – на «свій» і «чужий», причому останній може проникати у домашній локус руйнуючи гармонію цієї сфери, модифікуючи її.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика художнього хронотопу в українському літературознавстві розвивається кількома напрямами. Загальнотеоретичні засади закладено в працях Л.А. Приходько «Художній час і простір у поезії» (автореферат дисертації, 2004), Л.А. Андрущенко «Простір і час у поезії» (1999), Н. Копистянської та Н. Григораш «Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу» (2003). Жанрова специфіка хронотопу аналізується в роботі А.О. Іванової «Відтворення художнього часу й простору в літературному тексті (на матеріалі україномовних перекладів романів жахів)» (2018). Топосні студії представлені дослідженням О. Гонюка «Хронотоп міста в романі С. Жадана «Інтернат»» (2020). Воєнний хронотоп стає предметом окремої уваги переважно в англійській науковій

літературі, зокрема, Hikmat Khalaf Hussein AL Hussein і Nazan Tutaş аналізують «Representations of Threshold Chronotope in Jessie Pope’s Selected War Poems» (2024).

У нашій роботі ми фокусуємося на збірці Катерини Калитко «Відкритий перелом голосу» (2024), яка фіксує світ в період «антропологічної катастрофи», на «злам континуальності», порушенні гармонії домашнього звучання. Творчість Катерини Калитко вивчається головним чином у стилістичному векторі: І. Юрченко досліджує «Індивідуально-авторське слово в системі художнього ідіостилу Катерини Калитко (на матеріалі повісті «Містерія»)» (2013). Єдина робота, що розглядає воєнний хронотоп у текстах письменниці, це стаття В.О. Гонюк та О.Ю. Сидоренко «Концептосфера хронотопу війни в книзі Катерини Калитко «Земля загублених, або маленькі страшні казки»» (2021), присвячена більш ранньому етапу творчості.

**Постановка завдання.** Мета дослідження – аналіз часопросторової організації поетичної збірки Катерини Калитко «Відкритий перелом голосу» як художнього відображення розбалансування світового ладу, що маркує екзистенційну межу між буттям і смертю.

**Виклад основного матеріалу.** Темпоральність у текстах повоєнної доби організована як потік свідомості, що поєднує модерністські й постмодерністські стратегії, включаючи монтажне зіставлення фрагментів, руйнування причинно-наслідкових зв'язків, одночасність різних часових планів, розірваність наративу. Збірка Катерини Калитко «Відкритий перелом голосу» програмно заявляє про травмовану природу поетичного висловлювання (зламаний голос). Якщо звернутися до античної концепції *musica mundana*, війна постає як злам космічної рівноваги, перекіс мір і співвідношень, що розсипає на уламки узгоджену тканину буття, простору та часу. Збірка Катерини Калитко «Відкритий перелом голосу» реалізує темпоральну дислокацію через протиставлення «довоєнного» та «воєнного» модусів часу. Згідно з античною концепцією *musica mundana*, війна постає як порушення космічної гармонії, що розщеплює єдиний потік буття на несумісні темпоральні реєстри. У вірші «*Нарешті навчилася відповідати коротко...*» поетка фіксує процес втручання війни в повсякденний часопростір через метафору змінюваної граматики буття: «*Він вкладає до рота ніж. // Вкладає до рота квітку. // Вкладає до рота сіль. // Вкладає до рота річку. // Ось, – каже, – буде твій голос, // потім його зламаю*» [5, с. 10]. Анафоричне

повторення дієслова «вкладає» створює ритмічну монотонність, що імітує механічну неминучість трансформації. Семантичний ряд (ніж – квітка – сіль – річка) поєднує образи насильства, природи, болю та плинності, маркуючи деконструкцію стабільних категорій буття. Голос як інструмент артикуляції часу стає об'єктом насильницького перетворення.

Розщеплення часу набуває конкретних параметрів через введення військового хронометражу. У вірші «Каліграфія» змодельовано зіткнення двох часових систем: «*І поки старі годинники раптом усі стоять – // книгу життя по шкірі // читаю зі східного краю // дотиком на південний захід. І відчуваю, як // літери на нервовій нитці // стріпуються й замирають*» [5, с. 21]. Метафора життя як книги, що читається шкірою, актуалізує тілесний досвід темпоральності. Географічні координати «східний край», «південний захід» вказують на просторову конкретизацію воєнного хронотопу, а саме східний фронт та південні міграційні маршрути. Зупинка годинників маркує анулювання лінійного часу, натомість активується тактильно-травматичне відчуття темпоральності через тіло. Вірш «Каліграфія» протиставляє акт письма як упорядкування хаосу воєнної дійсності. Каліграфія – це не лише техніка, а спроба повернути контроль над світом через естетичну дисципліну: «*Те, що тут написав рукою, не розібрати, // не прочитати – хіба що ти сам і вголос. // Тінь твоя танцює в кутку кімнати, // ти стоїш проти світла, тонко і гордо. // Нині вертаємось у гарячий вир за вікном. // Почерк змінився, наче розтікся ридма. // Ще один особистий порахунок з війною, // зерня великої втрати, гостре і прикре*» [5, с. 20]. Письмо стає недоступним для читання навіть для себе («не розібрати, не прочитати»), що являє собою кризу репрезентації, коли травма не піддається вербалізації. Метафора танцюючої тіні в кутку підкреслює роздвоєння ідентичності, коли ліричний суб'єкт спостерігає за собою ззовні. Зміна почерку («розтікся ридма») маркує трансформацію особистості під впливом війни. Далі вірш розгортає образ землі як простору, що вимагає обробки: «*Грунт під ранковим сонцем дише і світиться, // сад підступає до вікон, боїться й тішиється, // наче всиновлений. Дітьми лишаються діти, // хоч дерева, хоч вірші*» [5, с. 20]. Образ «всиновленого саду» вказує на втрату органічного зв'язку з природою. Відтепер вона має бути «прийнята», інтегрована в травмований світ. Метафора дітей («Дітьми лишаються діти, хоч дерева, хоч вірші») прирівнює творчий акт до живої істоти, що потребує

догляду й захисту.

Хронотоп воєнного тексту в збірці Калитко характеризується проникненням «чужого» простору в межі домашнього локусу, що порушує архаїчну опозицію «свій»–«чужий». За Платоном, душа й поліс мають бути сонастроєні у гармонії, проте війна розбалансовує цю систему координат. У вірші «*Три дні вітрів і молода вода...*» домашній простір втрачає споконвічну захисну функцію: «*Недосвіт білий голі руки студить // і кришаться, як хліб, торішні дати*» [5, с. 8]. Метафора кришення дат як хліба актуалізує фізичну крихкість темпоральності. «Недосвіт студить» означає, що холод проникає всередину, порушуючи термальну автономію дому. Обвітрені руки маркують зовнішню агресію простору, де тіла носять сліди воєнного часопростору: «*Я роздивляюсь руки: і усі // обвітрені – кого лише стрічаю. // Мене не вчили сіяти, хоча // я вмю пам'ятати, де посіви*» [5, с. 8]. Невміння сіяти протиставлене вмінню пам'ятати посіви. Вибудовується темпоральність редукована до пам'яті про колишню просторову практику, яка більше неможлива.

У вірші «*Але де ж межа?...*» питання про межі простору набуває екзистенційної гостроти: «*Але де ж межа? – спросоння запитує. – Де межа?*» // *Гарячково вигадую відповідь, схожу на жарт. // У потоках дощу вечірні вогні дрижать. // Пальці смерті щодня і холодніші, й довші. // Мало є гіркішого за похорони у дощ. // Попід ноги в розкислу глину кинута дошки*» [5, с. 22]. Запитання про межі залишається без відповіді. Єдине, що пропонує ліричний суб'єкт, це «*відповідь, схожу на жарт*», тобто ми отримуємо симулякр відповіді. Метафора «пальці смерті» конкретизує проникнення танатологічного простору в життєвий світ. Дощ розмиває просторові межі, глина засмоктує, таким чином простір втрачає чіткість координат.

Проникливість воєнного простору у здавалось би невоєнні координати спостерігається у вірші «*Ось іжаки блокпосту, що за літо в землю вросли...*». Блокпост як маркер кордону між «своїм» і «чужим» втрачає свою тимчасовість. Врослість у землю символізує онтологічну сталість військової інфраструктури, перетворення її на частину ландшафту: «*Ось іжаки блокпосту, що за літо в землю вросли, // сонний вранці ставок, як лист прокатної сталі. // Які можуть бути питання до пустої золи? // Жодних не може бути. Тому я їх і не ставлю*» [5, с. 19]. Простір домашніх координат («сонний вранці ставок») зіставлений із промисловим, металевим, військовим («лист прокатної сталі»). Риторичне запитання «*Які можуть бути питання до пустої*

золи?» маркує втрату сенсу у світі після катастрофи. Попіл функціонує як залишок після знищення, але й як німе свідчення того, що було. Далі у вірші розгортається образ «тіла війни». Простір розуміється як біологічний організм, що зазнав насильства: *«Живи тепер із усім, на що забракло душі, // що облягло зсередини, переконливо й тихо. // Ліс обгорілий на обрії лежить дротяною щіткою. // В садах у першу шеренгу стають волоські горіхи. // Сіль безсилої злості – брила, більша за тіло, // із кожним рухом відчутно, як важчає твоя осінь. // Означень червиви яблука зовні ще золоті, // шкірка на них тонка, тільки не сяє зовсім»* [5, с. 19]. Метафора «на що забракло душі» вказує на розщеплення цілісності буття. Природний простір (ліс, сади, горіхи) несе на собі сліди травми: «обгорілий», «дротяною щіткою». Темпоральність фіксується через сезонність, де осінь архетипно представлена як час в'янення, але тут вона «важчає», набуваючи додаткової ваги через досвід війни.

У вірші «*І буде ранок*» спостерігається футуральна проєкція, де майбутнє конструюється з уламків минулого через призму війни. Ліричний суб'єкт звертається до образу дому та праці, але обидва концепти спотворені: «*І буде ранок. Протягнеш руку, // торкнеш повітря, живе й туге. // «Війна – костопалка і м'ясорубка», – // зронив був Гео. // Іди, іди. Почалися зливи. // Земля – як тельбухи. Руки мастяться. // Поки ми тут добирали слів»* [5, с. 6]. Цитата «*Війна – костопалка і м'ясорубка*» редукує людське тіло до сировини, матеріалу для переробки. Образ землі як тельбухів (нутрошів) підкреслює розкрити, потрошену природу простору. Ліричний суб'єкт балансує між потребою називання («*добирали слів*») і руйнівною присутністю агресора. Темпоральність тут – це не лінійність, а циклічність травми: «*Тюрма цю землю їстиме; так // тепер копати, мов небо копаєш. // І попіл кіс, і попіл цитат, // і сонце встало в синім Китаї, // і гавкіт вівчарок на кожен стріл, // на землю з повітря тече тривога. // Скажи історії, – вдові й сестрі, – // що ми відходимо ненадовго»* [5, с. 6]. Знову виникає «*попіл*» не лише як образ знищення, але й метафора безплідності культурної пам'яті («*попіл цитат*»). Заклик до історії («*вдові й сестрі*») підкреслює фемінну природу часу та пам'яті, але обіцянка «*відходимо ненадовго*» звучить як самообман перед обличчям смерті.

У вірші «*Три дні вітрів і молода вода*» релігійна символіка стає більш експліцитною. Три дні працює як аллюзія на тривалість від смерті до воскресіння Христа, але тут це період очікування

та безпорадності [5, с. 8]. Образ Діви з колосом відсилає до Богородиці «Спорительки хлібів» або «Неопалимої Купини», захисниці від голоду та війни. Але її руки «*маленькі, дитячі*», тобто недостатні для захисту. Темпоральність виражена через метафору «*торішні дати, що кришаться, як хліб*», таким чином минуле розпадається, втрачає структуру. Пісня «*неприкаяних*» поєднує ніжність і гнів, уособлюючи амбівалентність емоційного стану, де немає місця для однозначних реакцій. Образ обвітрених рук це знак фізичної праці, але й втрати захисту (вітер як агресивна стихія): «*Я роздивляюся руки: і усі // обвітрені – кого лише стрічаю. // Мене не вчили сіяти, хоча // я вмю пам'ятати, де посіви. // Піди ж, мій співче, жни та переконуй. // Тут вітер і немає інших нас. // Тримай міцніше наш підбитий час, // немов це з нас мальовано ікону.* [5, с. 8]. Метафора «*підбитий час*» вказує на ушкодження темпоральності. Час розуміється як поранена істота, яку треба «*тримати міцніше*». Фінальна метафора «*немов це з нас мальовано ікону*» перетворює людське тіло на сакральний образ, але не в момент святості, а в момент страждання, вибудовуючи концепт мучеництва.

У віршах присутні чотири класичні стихії, що утворюють простір (вогонь, вода, повітря, земля) і втрачають свою гармонійну природу, трансформуючись на знаки катастрофи. *Вогонь* присутній у формі свого наслідку, попелу [5, с. 6, 19]. *Земля* втрачає родючість і стає простором страждання [5, с. 6]. *Повітря/вітер* тут не стихія оновлення, а виступає як агресивна сила, що обдирає, залишає незахисним [5, с. 8]. *Вода* супроводжує стан між життям і смертю, маркує рух у зруйнованому просторі. Отже, стихії в поезії Калитко втрачають свою космогонічну функцію творення і перетворюються на знаки розбалансування світу. Якщо в античній традиції *musica mundana* передбачала гармонію елементів, то тут вони звучать дисонансом, уособлюючи «відкритий перелом» не лише голосу, а й самої тканини буття.

Смерть у збірці Калитко набуває просторових характеристик, створюючи специфічну танатологічну топографію. Смерть набуває конкретних просторових координат через забирання: «*Останнє, що у тебе відберуть, – // лице твоє, мінливе, наче ртуть. // Знайомий слід, зникомий, мов крило, // спиняє його плинність, креше форму. // З рукописів, зі сновидінь, прозрінь // минає світло, підступає тінь. // Те, що тебе ростило і вело, – // тепер конформне»* [5, с. 24]. Відібрання обличчя як останньої ідентичності символізує завершення процесу танатологічної анігіляції. Обличчя як

«ртуть», рідке, мінливе, неможливе до фіксації. Світло, що минає, та тінь, що підступає, це просторова динаміка смерті як заміщення однієї субстанції іншою. Конформізм уособлює капітуляцію перед танатологічним порядком.

У вірші «Скажеш місту, і світові, і ремеслу» просторових характеристик набуває голос: «Скажеш місту, і світові, і ремеслу: // ти німієш, якщо перед цим оглух. // Наче тиньк на церковній стіні, сира // наша мова. І жодна не буде правильною, // і не буде жодна достатньо великою, // щоб війну вмістити; не буде ліками. // Та крихке промовляння в густій п'їтмі // наче щось пояснює про власне місце, // про пекучу присутність. Не хор і не соло. // Просто тихе золото – ділитися голосом, // просто тнотик спалахує, загрожений згаснути. // Розкололася вічність на мову й час. // Є надламані й трохи налякані голоси, // є твоє мовчання, твоє безсилля» [5, с. 17]. Німота після оглуху означає травматичну послідовність втрат. «Мова як тиньк на церковній стіні» вибудовує релігійний контекст мовлення, що одночасно є крихким та сакральним. Неможливість вмістити війну в мову говорить про надмірність досвіду над артикуляцією. Промовляння в п'їтмі свідчить про акустику без джерела світла. Розколота вічність на мову й час вказує на те, що темпоральність та артикуляція виступають як уламки цілості.

У вірші «Мале моє срібло, які ми смішні з тобою» інтимний простір стає формою опору військній реальності: «Мале моє срібло, які ми смішні з тобою, // які ми крихкі та вперті – ми і наші дома. // Нічний потік прорізується помахом бою та болю, // сирени не відрізати від янгольської сурми» [5, с. 32]. Метафора «мале срібло» функціонує як інтимне звертання, що редукує грандіозність військної катастрофи до камерного масштабу любові. Крихкість та впертість виступають у парадоксальному поєднанні, що характеризує виживання через інтимність. Розгортається діалектика майбутнього та теперішнього: «А завтра буде інакше, почнеться із неоправданого: // міські руїни задимлені, сірий окопний бруд. // Найдовше з нами лишаються навзаєм завдані рани, // знання про те, як дихали, як засинали тут» [5, с. 32]. «Неоправдане» як точка відліку нового часу, що говорить про те, що після катастрофи неможливо повернутися. Міські руїни та окопний бруд виступають як змішання урбаністичного та мілітарного просторів. Знання про дихання та засинання працює як архів тілесної близькості, як опір забуттю. Фінал вірша говорить про втрату стабільності буття: «як чули, що світ хитається, а тоді завмирає. // Ця болісна різ-

кість ранку, пекуча його новизна. // То побажай, не шкодуючи, українського раю. / Розхристані, перелітні, ми і там упізнаємось» [5, с. 32].

У вірші «Зимовий час» холод стає темпоральним режимом: «В цій порі переходу щоразу чаїться можливість надії. // Це коли вечорова судома електрики, я їду в трамваї // м'яко входить вовк мого відчаю, // ставить на груді лапи // і так довго дивиться в очі, так довго, жовто і холодно» [5, с. 40]. Пора переходу позначає лімінальний хронотоп між станами. Вечорова судома електрики вказує на технічний збій як симптом воєнного часу. Вовк відчаю, що входить м'яко, працює як персоніфікація афекту як звіра. Лапи на грудях символізують тактильну присутність депресії. Погляд вовка, жовтий і холодний, уособлює колір та температуру відчаю.

У вірші «Коротший і хрипкіший подих дня» ключ стає символом порогу: «Коротший і хрипкіший подих дня. // Це жовтень, час дивитися угору. // І брама тіла гаряче саднять // з ключами поруч» [5, с. 33]. Подих дня виступає у якості метафори темпоральності, коротший і хрипкіший, тобто задуханий, травмований. Жовтень як час дивитися угору утворює осінній хронотоп вертикального погляду. Брама тіла виводить тіло в рамки архітектурного простору зі входом. Ключі поруч свідчить про інструменти доступу, що залишаються невикористаними, створюючи біль. Має місце тілесний контакт з розкладом, із смертю як субстанцією: «губи в людській липкій, підгнилій мертві. // Мовчи, де всі регочуть і кричать, // немов помер він» [5, с. 33]. Липка, підгнила – це все тактильні та ольфакторні характеристики танатосу. Мовчання серед реготу та крику – акустична ізоляція як форма жалоби.

У вірші «Ніби зустрілись дві смерті, люта і ніжна...» смерть набуває подвійної природи: «Ніби зустрілись дві смерті, люта і ніжна, // в полі, де вирви, як спогади, ворухнуться і говорять. // Каже ніжна: віддай, я люблю його більше, // я за ним прийшла від самого моря» [5, с. 55]. Дві смерті створюють плуралізацію танатосу, конкурування за право забрати. Поле з вирвами як спогадами утворює ландшафт пам'яті, травми землі. Ніжна смерть, що прийшла від моря, це водяна, м'яка смерть як альтернатива насильницькій. Починається діалог смертей: «А люта каже: я заберу відчайдуха // з гарячим вітром в легенях, золотого, зухвалого. // Нащо йому твоя шпитальна задуха? // Я з ним, коли народився, вже почувала» [5, с. 55]. Люта смерть претендує на того, хто народився з нею, вказуючи на пренатальний зв'язок із насильницькою смертю.

Шпитальна задуха протиставлена гарячому вітру. Тут ми говоримо про опозицію медикалізованої і героїчної смерті. Проникнення смерті у живий локус відбувається через підмерзлу дорогу як темпоральну межу: *«Тільки одна із нас піде по нього в місто. // Скоро підмерзне дорога, почнеться новий заміс. // Стоять собі, сперечаються, хапаються за ножі, // обидві затяті, навчені, віддані ремеслу. // А потім, одна до одної: спитаймо в цієї жінки. // Чуєш, як вона дихає? Бачиш, як вона слухає?»* [5, с. 55]. Новий заміс підтверджує циклічність насильства. Жінка виступає як арбітр між смертями, вибудовується феміністична позиція свідка, чиє дихання та слухання вирішують долю.

Порожній простір може функціонувати як онтологічна пастка. У вірші *«Скажуть, що дім – не земля і не місто...»* дім втрачає координати: *«Скажуть, що дім – не земля і не місто, // скажуть, наче у ногу знічев'я вистріляють. // Мову, мовляв, розгортаємо, як намет у поході, / і хриплим зізнанням, схожим на кашлі сухотні, // з накипі кривого лишаються всюди, де стояло, // скажуть: ти також твердила, що дім – найперше у мові»* [5, с. 67]. Образ дому працює не як географічна точка, а як мова, лінгвістична онтологія буття. Мова виступає як намет, тимчасове, складане житло. Хрипле зізнання як кашель сухотний перетворює мовлення на симптом хвороби. Накип кривого говорять залишки неправильного, що маркують присутність. Земля мислиться як остаточна інстанція, повернення до фізичної території: *«Але – таки земля. // Люди зробилися дивні. // Проклялося поруч зі згустком диму, // і ніхто ніде не знає мене такою, // як тут, де слухаю вибухи, притулившись щочкою»* [5, с. 67]. Відбувається відчуження від спільноти. Згусток диму уособлює матеріалізацію зникнення. Знати «мене такою» вказує на ідентичність, сформовану слуханням вибухів.

У вірші *«Схоже на ляльковий будиночок...»* простір редукується до іграшкового: *«Схоже на ляльковий будиночок, // ми такими бавились. // Крихітні меблички і сервізи, // фіранки з клаптика сукні, // плитка з цукеркової фольги, / пластилінові кульки яблук на таці, // хутрянні клубочки тварин. // Половинчастий простір, який ми наче // для облаштування й життя // насправді лишаючи / відкритим, вразливим і контрольованим»* [5, с. 74]. Ляльковий будиночок – це інфантілізація простору як спосіб контролю, а крихітні меблички – мініатюризація побуту. Половинчастий простір говорить про неповноту, розрізаність. Відкритий, вразливий, контрольований символізують парадокс дитячої гри як тренування для

воєнної реальності. Далі виникає агрокультурна метафора життя, відмова від проростання як посмертного відродження, що й неможливе після холоду та вогню як руйнівних сил: *«Тільки ж люди, люди. // Все так змаліло: якщо згори подивися, // люди дрібні, як зерна. // Послані в землю між холоду і вогнів, // друзі ніч кричать між кришеного бетону, // що їм рано ще проростати»* [5, с. 74].

**Висновки.** Таким чином, дослідження часопросторової організації збірки Катерини Калитко «Відкритий перелом голосу» дозволяє виокремити специфічні темпоральні та топологічні моделі воєнного тексту, що художньо відображають розбалансування світового ладу. До провідних темпоральних схем входять: а) темпоральна дислокація і анулювання лінійності, розщеплення єдиного потоку буття на несумісні модули «довоєнного» та «воєнного» часу, що маркує травматичну неможливість континуальності; б) циклічність травми як заміщення прогресивного часу повторюваністю насильства, де майбутнє конструюється не як новизна, а як черговий виток руйнування; в) ушкоджена темпоральність, коли час виступає як поранена істота, що потребує утримання, де метафора «підбитого часу» маркує фізичність травми темпоральності; г) лімінальний хронотоп як пороговий стан між життям і смертю, де темпоральність організована як очікування неминучого без можливості завершення переходу; д) розколота вічність із розщепленням трансцендентного часу на мову та історичний час, що свідчить про втрату метафізичної цілісності буття. Класифікація просторових моделей включає: а) проникність домашнього локусу, деконструкція архаїчної опозиції «свій-чужий», де воєнний простір вторгається в інтимну зону, анулюючи захисну функцію дому; б) танатологічна топографія, а саме просторове розгортання смерті через конкретні координати (поле, дорога, вирви), де танатос набуває ландшафтних характеристик; в) соматизація простору, коли тіло представлено як архітектурна структура з входами (брама тіла), де фізіологічне та географічне зливаються в єдиний хронотоп страждання; г) біологізація ландшафту, в рамках чого простір функціонує як організм, що зазнав насильства, що вказує на втрату органічності природи; г) гібридизація урбаністичного та мілітарного, злиття міських руїн та окопного бруду, де домашні координати набувають властивостей фронтового простору; д) мініатюризована реальність, редукція світу до ляльковості, що одночасно є механізмом психологічного захисту та маркером

тотального контролю; е) розмивання меж, втрата чітких просторових координат через дощ, глину, туман, що символізує неможливість демаркації безпечного та небезпечного. Темпоральні моделі семантизують розрив із минулим (неможливість повернення до довоєнного часу), неможливість майбутнього (футуральна проєкція як конструкція з уламків) та нестерпність теперішнього (лімінальність без виходу). Час утрачає онтологічну надійність і перетворюється на агресивну субстанцію. Просторові моделі мар-

кують втрату притулку. Класичні стихії (вогонь, вода, повітря, земля) втрачають космогонічну функцію творення й перетворюються на знаки катастрофи: попіл замість вогню, обвітрювання замість дихання, кришення замість родючості, дощ замість очищення. Таким чином, воєнний хронотоп у Калитко організований як тотальне розбалансування гармонії світу, де кожна темпоральна та просторова модель маркує екзистенційну межу між буттям і смертю, унеможливаючи повернення до цілісності.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрищенко Л.А. Простір і час у поезії. *Вісник Запорізького державного університету*. 1999. № 1. URL: <https://web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/1151.pdf> (дата звернення: 08.02.2026).
2. Гонюк О. Хронотоп міста в романі С. Жадана «Інтернат». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 28. Том 1. URL: [https://www.aphn-journal.in.ua/archive/28\\_2020/part\\_1/10.pdf](https://www.aphn-journal.in.ua/archive/28_2020/part_1/10.pdf) (дата звернення: 04.02.2026).
3. Гонюк О.В., Сидоренко О.Ю. Концептосфера хронотопу війни в книзі Катерини Калитко «Земля забутих, або маленькі страшні казки». *Південний архів (філологічні науки)*. 2021. № 85. URL: <https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/722> (дата звернення: 04.02.2026).
4. Іванова А.О. Відтворення художнього часу й простору в літературному тексті (на матеріалі україномовних перекладів романів жаків). 2018. URL: [https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2018/1\\_2018/21.pdf](https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2018/1_2018/21.pdf) (дата звернення: 04.02.2026).
5. Калитко К. Відкритий перелом голосу. Харків: Віват, 2024. 128 с.
6. Копистянська Н., Григораш Н. Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу. *Слов'янські літератури. Доповіді*. XIII Міжнародний конгрес славистів. 2003. Любляна, 15-21 серпня 2003 року. С. 5-35. URL: <https://www.rastko.rs/rastko/delo/11892> (дата звернення: 04.02.2026).
7. Приходько Л.А. Художній час і художній простір у поезії: автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.06. Криворізький держ. педагогічний ун-т. Кривий Ріг, 2004. 177 с.
8. Федорук В. Категорії часу та простору в мистецтві живопису: теоретичні аспекти. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. Вип. 23. С. 57-65. URL: [https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf\\_visnyk/23/10.PDF](https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/23/10.PDF) (дата звернення: 04.02.2026).
9. Юрченко І.М. Індивідуально-авторське слово в системі художнього ідіостилу Катерини Калитко (на матеріалі повісті «Містерія»). *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2013. № 1. URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/30> дата звернення: 08.02.2026).
10. Hikmat Khalaf Hussein AL Hussein, Nazan Tutaş. Representations of Threshold Chronotope in Jessie Pope's Selected War Poems. 2024. Vol. 8. №5. URL: <https://jls.tu.edu.iq/index.php/JLS/article/view/971> (accessed 7 February 2026).
11. Lessing G.E. Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry. London: Blackwood and Sons. URL: <https://dbooks.bodleian.ox.ac.uk/books/PDFs/N10734133.pdf> (accessed 7 February 2026).
12. Timaeus. Plato. / translated and edited by Peter Kalkavage. Second Edition. Annapolis: St. John's College, 2016. 173.
13. Timaeus. The Dialogues of Plato. 1892. Volume III: Plato. Oxford University Press: Alice and Books. URL: <https://www.aliceandbooks.com/book/timaeus/plato/822> (accessed 1 February 2026).



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 09.02.2026  
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.03.2026  
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 07.05.2026