

КЛАСИЧНІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.411.21-31.09"20"

DOI <https://doi.org/10.52726/as.humanities/2025.4.8>

С. В. РИБАЛКІН

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри східної і слов'янської філології,

Київський національний лінгвістичний університет, м. Київ, Україна

Електронна пошта: serhii.rybalkin@knlu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-0194-9395>

ОБРАЗ «ГНІЗДЕЧКА» ЯК ПРОСТІР АВТЕНТИЧНОСТІ У РОМАНІ САМАР ЯЗБЕК «КАПЛИЦЯ ВІТРУ»

У статті проаналізовано символічне значення образу «гніздечка» у романі сирійської письменниці Самар Язбек «Каплиця вітру» (2021) як простору автентичності, що протиставляється тоталітарному насильству та воєнній деструкції. Матеріалом дослідження слугує роман «Каплиця вітру», який репрезентує травматичний досвід сирійської революції та громадянської війни. Об'єктом дослідження є топопоетика роману Самар Язбек, предметом – семантика та функції образу «гніздечка» як архетипного простору в структурі художнього світу твору. Мета статті полягає у розкритті багатовимірності образу халабуди Алі на даху як утопічного локусу, що втілює опір тоталітарній системі, прагнення до свободи та збереження людської гідності в умовах екзистенційної кризи.

Методологічну основу дослідження становлять топопоетичний підхід, архетипна критика, феміністична літературна теорія та елементи психоаналітичного методу. Топопоетичний аналіз дозволяє осмислити просторову організацію роману та символічне навантаження локусу «гніздечка». Архетипна критика допомагає виявити універсальні смисли образу гнізда як первинного притулку, місця народження та відродження. Феміністична оптика уможливорює інтерпретацію «гніздечка» як простору самовизначення та опору патріархальному насильству.

Дослідження демонструє, що халабуда Алі функціонує в романі як багатозначний символ. По-перше, це утопічний простір, що протиставляється воєнній реальності Сирії – селище внизу поглинене хаосом, насильством та страхом, тоді як дах репрезентує вертикальну втечу, прагнення піднятися над деструкцією. По-друге, образ гнізда актуалізує архетипні смисли безпеки, материнської турботи та творчості – саме тут Алі малює, мріє, спостерігає за птахами, зберігає свою внутрішню свободу. Зв'язок із птахами символізує діалектику свободи й неволі, відображає травматичний досвід героя, котрий сам перебуває в «клітці» тоталітарного режиму. Гніздо на даху стає простором гармонії з природою, місцем споглядання неба, хмар, дерев, що зберігає зв'язок із космічним порядком всупереч антропогенній катастрофі війни.

Результати дослідження показують, що образ «гніздечка» у романі Самар Язбек є ключовим для розуміння опозиції «вертикального» і «горизонтального» просторів, свободи й неволі, автентичності й насильства. Цей образ репрезентує не лише фізичний притулок, а й внутрішній психологічний простір, де зберігається людська гідність та можливість мрії. Стаття демонструє, як просторова організація роману відображає екзистенційний вибір героїв між капітуляцією перед насильством і збереженням внутрішньої свободи.

Ключові слова: архетип гнізда, Самар Язбек, символічний простір, сирійська література, топопоетика, травматична пам'ять, утопія.

Поставлення проблеми. Сучасна арабська література, зокрема сирійська проза останнього десятиліття, репрезентує травматичний досвід війни, насильства та екзистенційної кризи через складну систему художніх образів і символів. Роман Самар Язбек «Каплиця вітру» [Yazbek], написаний у роки сирійської революції та громадянської війни, постає як унікальний художній документ доби, що фіксує не лише зовнішні події катастрофи, а й глибинні психологічні та екзистенційні виміри людського буття

в умовах тотального насильства. Просторова організація роману, зокрема образ халабуди на даху – своєрідного «гніздечка», що стає притулком для головного героя Алі, – відіграє ключову роль у художній структурі твору та його ідейно-семантичному навантаженні.

Проблема символічного осмислення простору в літературі травми набуває особливої актуальності в контексті воєнної прози, де топографія не лише окреслює фізичні координати дії, а й репрезентує психологічні стани

персонажів, їхні екзистенційні пошуки та стратегії виживання. Образ «гніздечка» в романі Самар Язбек виходить за межі побутового локусу й актуалізує архетипні смисли притулку, материнського лона, первинного космосу, що протиставляється хаосу війни. Водночас цей образ набуває специфічного звучання в контексті жіночого письма, де простір традиційно осмислюється крізь призму тілесності, пам'яті та опору патріархальному насильству.

Дослідження просторової семантики роману «Каплиця вітру» уможливорює глибше розуміння того, як література репрезентує травматичний досвід, які художні стратегії застосовує автор для відображення екзистенційного вибору між капітуляцією й опором, між втратою ідентичності й збереженням автентичності. Образ «гніздечка» на даху функціонує в тексті як утопічний простір, що протиставляється дистопічній військовій реальності селища, як місце творчості та мрії в умовах тотальної деструкції, як символ внутрішньої свободи в ситуації зовнішньої неволі. Актуальність дослідження цього образу зумовлена необхідністю осмислення художніх механізмів репрезентації опору насильству та збереження людської гідності в літературі про війну, а також потребою розширення методологічного інструментарію аналізу сучасної арабської жіночої прози.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дослідження просторової поетики літературного тексту має міцну теоретичну традицію, започатковану працями Гастона Башляра, зокрема його фундаментальною студією «Поетика простору» [Bachelard 1958], де філософ аналізує архетипні образи дому як первинні просторові структури людської свідомості. Башляр осмислює гніздо як образ інтимності, захищеності та повернення до витоків буття, що особливо актуально для інтерпретації роману Самар Язбек. Топопоетичний підхід дозволяє розглядати художній простір не як нейтральне тло подій, а як семантично насичену структуру, що активно формує зміст твору [Cresswell 2017].

Архетипна критика, представлена роботами Карла Юнга [Jung 1969], Нортропа Фрая [Frye 2020] та Мод Бодкін [Bodkin 1934], пропонує інструментарій для виявлення універсальних символічних структур у літературі. Юнг у праці «Архетипи і колективне несвідоме» аналізує

архетип дому-притулку як вираження потреби у безпеці та самоідентифікації. Фрай у «Анатомії критики» розробляє концепцію архетипних образів, що функціонують у різних літературних традиціях. Українська дослідниця Тамара Гундорова у монографії «Транзитна культура» [Гундорова 2012] застосовує архетипний підхід до аналізу пост-тоталітарної літератури, що є методологічно продуктивним для інтерпретації сирійської воєнної прози.

Феміністична літературна теорія, зокрема праці Сандри Гілберт і Сьюзан Губар «Божевільна на горищі» [Gilbert 1979], Гаятрі Співак та Елен Сіксу, розкриває специфіку жіночого письма та репрезентації простору в текстах авторок. Сіксу у есеї «Сміх Медузи» [Cixous 1976] обґрунтовує концепцію жіночого письма як опору патріархальному дискурсу через створення альтернативних просторів самовираження. Міріам Кук у студії «Women Claim Islam» [Cooke 2001] та «Nazira Zeineddine: A Pioneer of Islamic Feminism» [Cooke 2010] аналізує феміністичні стратегії в арабській літературі, зокрема конструювання автономних жіночих просторів як форми опору.

Психоаналітичний підхід до осмислення простору, представлений у працях Зігмунда Фрейда «The Uncanny» [Freud 1966] та Жака Лакана [Lacan 1988], дозволяє інтерпретувати топоси як проєкції несвідомих психічних структур. Дональд Віннікотт у теорії «перехідних об'єктів» [Winnicott 1953] розробляє концепцію проміжного простору між внутрішньою та зовнішньою реальністю, що є продуктивним для аналізу образу гніздечка як перехідного локусу між травматичною реальністю та утопічною мрією. Кеті Карут у студії «Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History» [Caruth 1996] досліджує репрезентацію травми в літературі та механізми творення «безпечних просторів» пам'яті.

Мета статті полягає у розкритті багатомірності образу «гніздечка» в романі Самар Язбек «Каплиця вітру» як утопічного локусу, що втілює опір тоталітарній системі, прагнення до свободи та збереження людської гідності в умовах екзистенційної кризи. Дослідження спрямоване на виявлення символічного навантаження халабуди Алі на даху як простору автентичності, що протиставляється воєнній

деструкції, аналіз архетипних смислів образу гнізда як первинного притулку, місця творчості та гармонії з природою.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Просторова організація роману Самар Язбек «Каплиця вітру» вибудовується навколо бінарної опозиції вертикального й горизонтального вимірів, що символізують протистояння свободи та неволі, автентичності та насильства, мрії та травматичної реальності. Халабуда на даху, яку хлопчик Алі перетворює на своє «гніздечко», постає як топос утопічної альтернативи воєнному хаосу Сирії. Ця просторова вертикаль – рух угору, на дах – набуває символічного значення трансцендування, подолання земної деструкції через творення власного мікрокосмосу.

Образ гніздечка постає в тексті роману як центральний локус ідентичності головного героя. Авторка підкреслює онтологічну значущість цього простору через пряме отождествлення його з поняттям дому: «Домом Алі було його гніздечко, його прихисток на даху. Він говорив слово "дім" щоразу, коли йшлося про його халабуду, яку він сам змайстрував зі свого улюбленого матеріалу – гілок дерев» [Язбек : 90]. Це отождествлення виходить за межі простої метафори – гніздечко стає справжнім домом, місцем, де Алі може бути собою, де зберігається його автентичність всупереч зовнішнім обставинам.

Архетипна семантика гнізда як первинного притулку, місця народження та відродження виразно проявляється вже в анотації роману, де зазначено, що Алі «повертається думками до свого дитинства і юності в гірському селі, до свого "гніздечка" на даху, сплетеного з гілок дерева, до свого особливого зв'язку з деревами та природою» [Язбек : 26]. Гніздечко функціонує як простір пам'яті, до якого герой повертається в момент екзистенційної кризи – поранений, балансує між життям і смертю після помилкового авіаудару. Цей просторовий архетип стає місцем психологічного порятунку, коли фізична реальність стає нестерпною.

Процес будівництва гніздечка описується в романі як акт творення, що має сакральний характер. Язбек детально фіксує кожен етап цієї роботи, підкреслюючи її символічне значення: «Основою гніздечку слугував дуб, що розгалужувався круговими гілками над дахом будинку – не тягнувся вгору, як дуб біля Каплиці вітру,

а розкидав їх, наче розкрита долоня, залишаючи віття близько до землі» [Язбек : 90]. Образ розкритої долоні тут не випадковий – він символізує прийняття, захист, материнську турботу, що контрастує з агресивністю зовнішнього світу.

Алі будує своє гніздечко з органічних матеріалів, відмовляючись від штучних конструкцій: «Алі не обрізав гілки і не перетворював їх на палиці, щоб зробити рівну й упорядковану стіну – він залишав листя й переплітав між собою: тонкі гілки з товстими, середні – з великими, сплітаючи їх разом, як тканину циновки» [Язбек : 91]. Ця відмова від «рівної й упорядкованої стіни» має глибокий символічний підтекст – Алі протиставляє природну органічність мілітаризованому порядку, що панує в суспільстві. Його гніздечко – це антитеза казармам, укріпленням, бункерам, це простір, де можлива гармонія з природою, а не насильство над нею.

Особливої ваги набуває опис материнської участі в облаштуванні гніздечка. Нагля, мати Алі, шиє для сина унікальну ковдру з клаптів тканин: «Нагля розрізала увесь цей матеріал і зшивала заново своїми голками. Алі краєм ока спостерігав, як вона використовує нитки з білих простирадл і з'єднує різнокольорові та різноманітні шматки – від льону до бавовни, разом із клаптиками старих джинсів. Мати зшивала їх, створюючи різні за розміром візерунки: квадрати, трикутники, кола, квіти та листя дерев» [Язбек : 92]. Ця ковдра стає символом любові, турботи та творчості – здатності створювати щось прекрасне з уламків зруйнованої реальності. Молодший брат називає її «картиною», підкреслюючи естетичний вимір цього твору, що перетворює утилітарний предмет на витвір мистецтва.

Гніздечко на даху функціонує як спостережний пункт, звідки Алі може споглядати світ з безпечної відстані: «Значний досвід він отримав у себе вдома – на даху родинного будинку, коли спостерігав за небом» [Язбек : 11]. Ця вертикальна позиція дозволяє героєві отримати панорамний погляд на реальність, відсторонитися від хаосу горизонтального виміру. Коли в селі починаються трагічні події, Алі спостерігає за ними з даху: «Алі всі забули, тож він так і залишився на даху, притискаючи до грудей м'яча. Він бачив згори своїх близьких» [Язбек : 41]. Ця позиція «згори» надає йому статус свідка,

а не учасника насильства, дозволяє зберегти дистанцію та внутрішню незалежність.

Гніздечко стає також простором творчості та мрії. Текст підкреслює, що саме тут Алі може заплющити очі й відчути себе вільним: «Сни, які можна описати як уламки світла, що пробиваються крізь рух листя, були для Алі чимось простим – тим, що інші назвали б домом або місцем, де вони можуть спокійно заплющити очі» [Язбек : 90]. Метафора «уламків світла, що пробиваються крізь рух листя» створює поетичний образ простору, де можлива медитація, споглядання, де зовнішній світ фільтрується через природне сито листя, втрачаючи свою загрозливість.

Зв'язок гніздечка з природою, зокрема з деревами, становить окремий семантичний шар образу. Дерево, на якому побудоване гніздечко, має власну історію: «Свого часу на цьому дереві, де Алі збудував гніздечко, як розповідають жителі села, місцеві партизани переховувались і від турків, і від французів. У просторі, утвореному розгалуженими гілками дерева, спали троє повстанців, які врятувались від французьких вояків» [Язбек : 90]. Ця історична пам'ять дерева перетворює його на символ опору, свободи, виживання. Алі неусвідомлено продовжує цю традицію, створюючи в кроні дерева свій власний простір спротиву насильству.

Особливого значення набуває мотив птахів, що пов'язаний з образом гніздечка. Сусіди бачать, «як вправно Алі пересувається деревами, як уміє спілкуватися з птахами та як мало при цьому говорить з людьми, тож сільські хлопці придумали йому прізвисько – "дрізд Хамейрони"» [Язбек : 31]. Це прізвисько не просто метафора – воно фіксує онтологічну близькість Алі до світу птахів, його здатність існувати між землею та небом, його прагнення до польоту як символу свободи.

Алі спостерігає за птахами з особливою увагою: «Він міг бачити, як птахи сідають на верхівки гілля і гойдаються, потім високо злітають і знову спускаються – видно як на долоні. Це був його світ, в якому він дивився на сонце і сидів серед хвостів хмар, що звично пропливали над його головою» [Язбек : 54]. Птахи тут постають як посередники між земним і небесним, як утілення тієї свободи руху, якої позбавлені люди. Гніздечко Алі стає людським еквівалентом

пташиного гнізда – місцем, де можлива ця свобода, де зберігається зв'язок із небом.

Важливим є те, що Алі фізично наслідує поведінку птахів: «Подеколи він намагався балансувати на гілці, здійнявши руки, наче крила, утримуючи своє тіло лишень пальцями ніг, як це роблять соколи за допомогою пазурів» [Язбек : 88]. Це тілесне наслідування птахів виходить за межі гри – це спроба стати птахом, зрости з природою, подолати обмеженість людського існування. Алі демонструє селянам, «як він ходить по деревах, наче птах, не падаючи, як схрещує ноги на гілках, перевертається, мов кажан, і розгойдується» [Язбек : 88]. Ця акробатика на деревах є формою опору гравітації як символу всіх обмежень, що накладає реальність.

Відносини Алі з Хамейроною, ексцентричною жінкою, що живе під деревом біля каплиці, поглиблюють символічне значення образу гніздечка. Хамейрона сама будує собі халабуду: «Хамейрона побудувала свою халабуду прямо під деревом біля сільської святині» [Язбек : 32]. Вона стає для Алі духовною наставницею, що навчає його розуміти мову дерев і природи. Хамейрона «називала себе хранителькою святині» [Язбек : 31] і жила за власними правилами, всупереч суспільним нормам. Її халабуда під деревом і гніздечко Алі на дереві утворюють символічну пару – обидва ці простори є місцями опору, де можлива автентичність існування.

Коли Алі перебуває на фронті, він повертається думками до свого гніздечка як до втраченого раю: «Хоче повернутися до свого сховку на даху будинку. Хоче лише цього» [Язбек : 56]. Це прагнення повернутися стає лейтмотивом його військового досвіду. Гніздечко в його пам'яті постає як антипод війни, як простір, де неможливе насильство. Алі навіть на фронті шукає дерева, намагається відтворити свій зв'язок з природою: «Він притулявся до дерева, обвиваючи його стовбур, а коли посилювався обстріл з протилежного боку, ховався за ним» [Язбек : 53]. Дерево тут функціонує як захисник, як продовження того дому-гнізда, що Алі залишив у селі.

Опозиція гніздечка як простору свободи та воєнної реальності як простору неволі проявляється в контрасті між описами цих локацій. Якщо гніздечко описується через метафорику світла, повітря, руху листя, то війна – через

образи темряви, важкості, смерті. Алі на полі бою спостерігає відсутність звичних ознак життя: «І жодного птаха в небі! Дивно, коли птахи зникають у сонячний літній день» [Язбек : 24]. Зникнення птахів символізує зникнення свободи, руйнування того світу, до якого належить гніздечко.

Архетип гнізда в романі тісно пов'язаний із мотивом материнства та захисту. Мати Алі не просто дозволяє синові будувати гніздечко – вона бере участь у його облаштуванні, створює для нього ковдру-картину. Коли Нагля піднімається в гніздечко, вона «слабко посміхалась і спостерігала за заходом сонця, не промовивши жодного слова» [Язбек : 93]. Це мовчазне споглядання стає актом прийняття, благословення простору сина. Алі дозволяє матері підніматися в гніздечко – «вона була єдиною, кому це було дозволено» [Язбек : 93], що підкреслює інтимність, священність цього простору.

Гніздечко функціонує також як простір ініціації, дорослішання. Селяни помічають, що Алі немов «подорослішав років на двадцять за одну ніч» [Язбек : 91], коли він почав будувати своє гніздо. Праця над гніздечком стає для нього переходом до нової ідентичності, формуванням власного «я». Він «працював із завзяттям сотні чоловіків, прислухаючись до гучного биття власного серця» [Язбек : 90]. Биття серця тут символізує життя, автентичність, протиставлені механістичності та мертвотності зовнішнього світу.

Простір гніздечка характеризується особливою темпоральністю. Час тут сповільнюється, набуває циклічного характеру, пов'язаного з природними ритмами: «Його щоденне сидіння на даху» [Язбек : 75] стає ритуалом, що структурує буття Алі. На даху він спостерігає за рухом сонця, хмар, зміною пір року – тобто за космічним часом, що протиставляється історичному часу війни та насильства. Коли Алі лежить поранений, він згадує це споглядання: «Він міг годинами гладити пальцями кору» [Язбек : 52], підкреслюючи медитативність, неквапливість часу, проведеного з деревами.

Символічне значення має також відкритість гніздечка назовні. Алі планує будівництво так: «як зробити три стіни з гілок дерева, адже четверту треба залишити відкритою із видом на гірські вершини та край моря» [Язбек : 91]. Ця

відкритість є принциповою – гніздечко не ізолює від світу, а створює рамку для його споглядання. Відкрита стіна символізує можливість зв'язку з трансцендентним, з природою, з морем як образом нескінченності. Гніздечко стає медіативним простором, що поєднує захищеність і відкритість, інтимність і космічність.

Важливо, що гніздечко створюється з живих матеріалів, що продовжують рости: «він залишав листя й переплітав між собою» [Язбек : 91]. Це не мертва конструкція, а жива структура, що змінюється разом з деревом, що дихає, росте, реагує на зміни погоди. Така органічність протиставляється мертвій архітектурі насильства – окопам, укріпленням, будівлям, що служать війні.

Коли Алі лежить поранений на горі, він переживає роздвоєння, бачить себе з боку: він «бачив себе зі сторони, і цим відстороненим поглядом спостерігав за власними очима, що ширяли повітрям» [Язбек : 5]. Це відчуття польоту, виходу з тіла пов'язане з досвідом перебування в гніздечку, де Алі навчився дивитися на світ «згори», як птах. Навіть у момент смертельної небезпеки його свідомість повертається до цього досвіду вертикального погляду, погляду з висоти гнізда.

Гніздечко Алі протиставляється також тим просторам, де він змушений перебувати в суспільстві – школі, мечеті, військовим позиціям. У цих просторах Алі відчуває себе чужим, незахищеним. Натомість у гніздечку він відчуває повноту буття: «Прокинувся він наступного ранку з пальцями, побитими холодом» [Язбек : 92], але цей фізичний дискомфорт не порушує його відчуття належності до цього місця. Холод, дощ, сніг – це природні стихії, що не сприймаються як ворожі, на відміну від людського насильства.

Образ гніздечка в романі набуває універсального значення як символ людської потреби в притулку, в просторі, де можлива автентичність. Язбек показує, що в умовах тотального насильства, коли все суспільство мілітаризоване, коли навіть діти стають «мучениками» війни, створення такого автономного простору стає актом опору, збереження людяності. Алі, будуючи своє гніздечко, протиставляє творчість – деструкції, гармонію – хаосу, свободу – неволі.

Фінальний епізод роману, коли поранений Алі лежить під деревом на горі, набуває особливого символічного звучання. Дерево, що захищає його, стає продовженням того дерева, на якому було його гніздечко. Алі повертається до архетипного образу дерева-захисника, дерева-дому. Він «побачив те дерево!» [Язбек : 8], і це впізнавання стає моментом екзистенційного прозріння – усвідомлення того, що справжній дім не в будівлях, не в державі, не в ідеології, а в зв'язку з природою, у гармонії з деревами та птахами, у тому просторі внутрішньої свободи, що він створив собі в гніздечку на даху.

Топопоетика роману вибудовується навколо вертикальної осі, що пронизує всю наративну структуру твору. Гніздечко на даху репрезентує верхню точку цієї осі – простір максимального наближення до неба, до свободи, до трансцендентного. Натомість унизу розташовується горизонтальний вимір людського суспільства з його конфліктами, насильством, війною. Ця вертикальна структура відтворює архетипну опозицію землі та неба, тяжкості та легкості, обмеженості та безмежності.

Алі постійно здійснює рух вгору – на дерево, на дах, на гору. Цей рух має екзистенційне значення: «Потім він підвівся й наблизився до краю даху, що виходив на схил» [Язбек : 41]. Край даху стає межею між двома світами – внизу простір людських трагедій, вгорі – небо як символ іншого виміру буття. Коли Алі спостерігає з даху за похоронною процесією свого брата, він набуває статусу свідка, який не втягнутий у трагедію, а споглядає її з дистанції: «він спостерігає за всім неначе як збоку: як тіло опускають у яму, як бідкаються й голосять жінки» [Язбек : 6].

Особливої ваги набуває мотив пальців Алі, що пов'язаний з образом гніздечка. Його пальці на ногах мають незвичну форму: «ті розгалужувалися, як гілки дерева різного розміру: один короткий, інший довгий, і пальці на правій нозі не мали такої ж довжини, як на лівій!» [Язбек : 88–89]. Ця фізична особливість, що могла б сприйматися як вада, перетворюється на символ органічного зв'язку з деревами. Алі вірить, що «його пальці приростуть до гілок і сплетуться з ними» [Язбек : 88]. Ця віра не є дитячою фантазією – вона відображає глибинне прагнення до

єднання з природою, до подолання розриву між людським та природним.

Хамейрона підсилює цю віру, розповідаючи Алі про те, що «всі святині сплять у стовбурах дерев, і саме тому він відчуває, ніби літає, коли входить до них, адже вони благословенні – охороняються священними деревами, які залишилися такими ж, якими були сотні років тому» [Язбек : 87]. Це сакральне розуміння дерев як носіїв духовності перетворює гніздечко Алі на подобу святині – місце, де можливий контакт з трансцендентним, де час зупиняється, де можна «літати» навіть залишаючись на землі.

Алі переживає в каплиці досвід злиття з деревом через свої пальці: «Він заривав пальці ніг у землю святині, і його охоплювало рідкісне відчуття легкості та саява. Це відчуття несло його, наче легкий вітер, оголеного, ніби він був однією зі своїх улюблених хмар» [Язбек : 87]. Метафора перетворення на хмару символізує граничну легкість, безтілесність, свободу від гравітації як втілення всіх обмежень. У цьому стані Алі досягає того, що можна назвати містичним досвідом – виходу за межі власного «я», розчинення в природі.

Образ хмар у романі тісно пов'язаний з образом гніздечка. Алі «сидів серед хвостів хмар, що звично пропливали над його головою» [Язбек : 54]. Хмари тут не просто декоративний елемент пейзажу – вони символізують мінливість, легкість, здатність до трансформації. Алі ідентифікує себе з хмарами, прагне стати такою ж невловимою, вільною субстанцією. Коли він бачить своє обличчя в момент поранення, воно постає «як хмарина, як ті хмари, що супроводжували його вранці» [Язбек : 53]. Ця ідентифікація з хмарами вказує на прагнення до дематеріалізації, до звільнення від тілесної важкості.

Вітер у романі також набуває особливого символічного значення, що відображено вже в назві твору – «Каплиця вітру». Вітер асоціюється з Алі як його стихія: «Вітер посідає особливе місце в його душі» [Язбек : 74]. У гніздечку на даху Алі найбільш відкритий для вітру, який проникає крізь сплетені гілки, ворухить листя, приносить запахи та звуки. Вітер символізує невидиму присутність, силу, що не можна схопити, але яка безперервно рухає світом. Алі, перебуваючи в гніздечку, стає частиною цього руху, цього невпинного потоку життя.

Простір гніздечка характеризується особливою акустикою. На відміну від галасливого нижнього світу, тут панує інша звукова атмосфера: «Алі також запам'ятовував вірші, Коран, а також звуки дерев і птахів» [Язбек : 34]. Алі вчиться розрізняти «звуки дерев» – шелест листя, скрип гілок, шум вітру в кроні. Ці звуки протиставляються звукам людського світу – крикам, пострілам, вибухам. Коли Алі лежить поранений, він чує «дивний звук», який виявляється «звукм її [гори] болю – не тремтінням листя, не його шелестом» [Язбек : 53]. Ця здатність чути біль природи свідчить про глибинний зв'язок героя з природним світом, про його участь у житті дерев і гір.

Образ гніздечка пов'язаний також із мотивом творчості як опору насильству. Алі в гніздечку не просто відпочиває – він творить свій світ, свою реальність. Процес будівництва гніздечка описується як художній акт: «Він провів багато днів, збираючи палички та гілки» [Язбек : 90–91], працюючи з матеріалом так, як художник працює з фарбами. Результатом стає не просто притулок, а витвір мистецтва, що викликає захоплення навіть у тих, хто спочатку не розумів Алі. Молодший брат, піднявшись у гніздо, «був уражений досконалістю роботи та красою ковдри» [Язбек : 92].

Гніздечко стає також простором, де Алі може виявляти турботу. Він «очистив підлогу свого гнізда, яка була гладкою і м'якою, зовсім не схожою на шорсткий стовбур» [Язбек : 91]. Ця піклувальна діяльність протиставляється деструктивності війни. Алі створює, а не руйнує; доглядає, а не знищує. Його гніздечко стає моделлю альтернативного світу, де можливі інші відносини – не насильства, а співтворчості з природою.

Важливим є те, що Алі дозволяє матері піднятися в гніздечко тільки після того, як воно повністю завершено. Це спільне споглядання заходу сонця стає моментом глибокого взаєморозуміння: «Нагля слабо посміхалась і спостерігала за заходом сонця, не промовивши жодного слова. Коли мати залишила Алі, то вирішила, що настав слушний час поговорити з шейхом про нього» [Язбек : 93]. Мати розуміє, що син знайшов свій шлях, свою форму духовності, яка виявляється не в традиційній релігійності, а в містичному зв'язку з природою.

Опозиція гніздечка і каплиці є важливою для розуміння специфіки духовності Алі. Каплиця – це інституціоналізований релігійний простір, контрольований шейхами, підпорядкований правилам та ритуалам. Натомість гніздечко – це особистий сакральний простір, де Алі сам визначає форми своєї духовної практики. Показово, що найбільш інтенсивні містичні переживання Алі відбуваються не в каплиці, а саме в гніздечку або біля дерев.

Травматичний досвід війни руйнує можливість повернення до гніздечка. Алі на фронті постійно думає про дім: «він просто хоче повернутися до свого гніздечка на даху, і якби йому дозволили покинути цей світ і залишитися зі своїми деревами, він жив би щасливо» [Язбек : 6]. Це прагнення стає нав'язливою ідеєю, що підтримує його волю до життя. Однак текст залишає відкритим питання про можливість такого повернення. Поранений Алі лежить під деревом на горі, і це дерево стає останнім гніздом, останнім притулком. Символічно, що він опиняється саме під деревом – місце його можливої смерті повторює топографію його життя, повертає до витоків.

Гніздечко як топос у романі виконує функцію утопічного простору – місця, якого немає в реальності воєнної Сирії, але яке існує в пам'яті та мріях героя. Це простір, де реалізована альтернативна модель буття – не заснована на насильстві, ієрархії, примусі, а на гармонії з природою, творчості, свободі. Однак ця утопія не є ідеалістичною втечею від реальності – навпаки, вона постає як форма опору, як спосіб збереження людяності в дегуманізованому світі.

Язбек майстерно використовує образ гніздечка для критики патріархального та мілітаристського суспільства. Алі, який будує гніздо з гілок замість того, щоб готуватися до війни, виявляється маргіналом, «дивним» хлопцем. Його прізвисько «дрізд Хамейрони» має зневажливий відтінок у устах односельців. Однак текст однозначно стає на бік Алі, показуючи, що саме його спосіб життя є справді людським, на відміну від тих, хто слухняно йде на забійну війни.

Фінальна сцена роману, де Алі лежить під деревом, поранений і самотній, набуває символічного значення розп'яття. Дерево тут функціонує одночасно як хрест і як життєдайна сила.

Алі спостерігає за листочком, що закриває його око: «Маленький листочок. Один лише маленький листочок, і його сплутані вії заважають йому роздивитися навколо, побачити білий світ під полуденним сонцем! Просто листочок, нічого більше! Дольчастий і зелений» [Язбек : 5]. Цей листочок стає останнім зв'язком із життям, останнім знаком природи, що супроводжує Алі. Навіть у момент смерті він залишається з деревом, з листям – тобто з тим світом, що був його справжнім домом.

Образ гніздечка в романі Самар Язбек виконує множинні функції: це і реальний фізичний притулок, і символ внутрішньої свободи, і утопічний простір альтернативного буття, і місце пам'яті, до якого повертається герой у критичний момент свого життя. Гніздечко репрезентує можливість іншого способу існування – не заснованого на насильстві та підпорядкуванні, а на творчості, гармонії з природою, збереженні автентичності. У контексті воєнної прози образ гніздечка набуває особливого звучання як символ того, що залишається людським навіть тоді, коли все людське, здавалося б, знищене війною.

Висновки та перспективи досліджень. Проведене дослідження образу «гніздечка» у романі Самар Язбек «Каплиця вітру» дозволяє зробити низку важливих висновків. Образ халабуди на даху, що постає в тексті як «гніздечко» головного героя Алі, функціонує як багатовимірний символ, що репрезентує простір автентичності, творчості та опору насильству в умовах воєнної катастрофи.

По-перше, гніздечко актуалізує архетипні смисли притулку, материнського лона та первинного космосу, протиставленого хаосу війни. Процес будівництва гніздечка з природних матеріалів постає як акт творення альтернативного світу, де можлива гармонія з природою.

По-друге, топопоетика роману вибудовується навколо вертикальної осі, де гніздечко на даху репрезентує верхню точку – простір максимального наближення до неба, свободи та трансцендентного, протиставлений горизонтальному виміру людського суспільства з його конфліктами та насильством.

По-третє, зв'язок образу гніздечка з мотивами птахів, вітру та хмар створює семантичне поле свободи, легкості та трансцендування. Алі, наслідуючи поведінку птахів і будуючи гніздо на дереві, символічно долає обмеженість людського існування, підпорядкованого логіці війни та насильства.

Гніздечко функціонує як утопічний простір, що репрезентує альтернативну модель буття – засновану не на деструкції, а на творчості, не на підпорядкуванні, а на гармонії з природою.

Образ гніздечка в контексті жіночого письма набуває особливого звучання як простір, створений всупереч патріархальним і мілітаристським нормам суспільства. Участь матері Алі в облаштуванні гніздечка підкреслює альтернативну, піклувальну модель відносин, протиставлену чоловічому світу війни.

Перспективи подальших досліджень вбачаються в компаративному аналізі топопоетики творів сучасної арабської воєнної прози, зокрема зіставленні репрезентації простору в романах Самар Язбек з творами інших сирійських авторів. Продуктивним видається також дослідження екокритичних аспектів роману «Каплиця вітру», аналіз образів природи як форми опору антропогенній катастрофі війни. Окремої уваги заслуговує вивчення специфіки дитячої та підліткової перспективи в літературі про травму, що дозволить глибше осмислити механізми репрезентації воєнного досвіду в сучасній арабській прозі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми. Київ: Грані-Т, 2012.
2. Язбек С. Каплиця вітру: роман / Самар Язбек; пер. З араб. С. Рибалкіна. – Київ: Ніка-Центр, 2025. 136 с.
3. Bachelard G. The Poetics of Space. Beacon Press, 1958.
4. Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination. Oxford University Press, 1934.
5. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Johns Hopkins University Press, 1996.
6. Cixous H. The Laugh of the Medusa. Signs, 1(4), 875–893, 1976.
7. Cooke M. Women Claim Islam: Creating Islamic Feminism through Literature. Routledge, 2001.
8. Cooke M. Nazira Zeineddine: A Pioneer of Islamic Feminism. Oneworld Publications, 2010.
9. Cresswell T. Towards Topopoetics. Space, Place and the Poem. Place, Space, and Hermeneutics. Springer International, 2017.

10. Freud S. The Uncanny. In The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Hogarth Press, 1966.
11. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton University Press, 2020.
12. Gilbert S., & Gubar, S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. Yale University Press, 1979.
13. Jung C. The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton University Press, 1969.
14. Lacan J. The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique, 1953-1954 (J. Forrester, Trans.). W. W. Norton & Company, 1988.
15. Winnicott D. Transitional Objects and Transitional Phenomena. International Journal of Psycho-Analysis, 34, 89–97, 1953.
16. Yazbek S. Maqam al-Rih [Where the Wind Calls Home]. Milano: Al-Mutawassit, 2021.

REFERENCES

1. Hundorova T. (2012). Tranzhytna kul'tura: Symptomy postkolonial'noyi travmy [Transient culture: Symptoms of postcolonial trauma]. Kyiv: Hrani-T. [in Ukrainian].
2. Yazbek S. (2025). Kaplytsya vitru [Where the Wind Calls Home]. Kyiv: Nika-Center, 136 p. [in Ukrainian].
3. Bachelard G. (1958). The Poetics of Space. Beacon Press.
4. Bodkin M. (1934). Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination. Oxford University Press.
5. Caruth C. (1996). Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Johns Hopkins University Press.
6. Cixous H. (1976). The Laugh of the Medusa. Signs, 1(4), 875–893.
7. Cooke M. (2001). Women Claim Islam: Creating Islamic Feminism through Literature. Routledge.
8. Cooke M. (2010). Nazira Zeineddine: A Pioneer of Islamic Feminism. Oneworld Publications.
9. Cresswell T. (2017). Towards Topopoetics. Space, Place and the Poem. Place, Space, and Hermeneutics. Springer International.
10. Freud S. (1966). The Uncanny. In The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Hogarth Press.
11. Frye N. (2020). Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton University Press.
12. Gilbert S., & Gubar, S. (1979). The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. Yale University Press.
13. Jung C. (1969). The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton University Press.
14. Lacan J. (1988). The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique, 1953-1954 (J. Forrester, Trans.). W. W. Norton & Company.
15. Winnicott D. (1953). Transitional Objects and Transitional Phenomena. International Journal of Psycho-Analysis, 34, 89–97.
16. Yazbek S. Maqam al-Rih [Where the Wind Calls Home]. Milano: Al-Mutawassit, 2021.

S. V. RYBALKIN

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Eastern and Slavic Philology,

Kyiv National Linguistic University, Kyiv, Ukraine

E-mail: serhii.rybalkin@knu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-0194-9395>

THE IMAGE OF THE “NEST” AS A SPACE OF AUTHENTICITY IN SAMAR YAZBEK'S NOVEL *WHERE THE WIND CALLS HOME*

The article analyzes the symbolic meaning of the image of the “nest” in the novel by the Syrian writer Samar Yazbek “Where the Wind Calls Home” (2021), as a space of authenticity, which is opposed to totalitarian violence and military destruction. The material for the study is the novel “Where the Wind Calls Home”, which represents the traumatic experience of the Syrian revolution and civil war. The object of the study is the topopoetics of Samar Yazbek's novel; the subject is the semantics and functions of the image of the “nest” as an archetypal space in the structure of the artistic world of the work. The aim of the article is to reveal the multidimensionality of the image of Ali's hut on the roof as a utopian locus that embodies resistance to the totalitarian system, the desire for freedom and the preservation of human dignity in conditions of existential crisis.

The methodological basis of the study is the topopoetic approach, archetypal criticism, feminist literary theory and elements of the psychoanalytic method. Topopoetic analysis allows us to comprehend the spatial organization of the novel and the symbolic load of the “nest” locus. Archetypal criticism helps to reveal the universal meanings of the image of the nest as a primary refuge, a place of birth and rebirth. Feminist optics makes it possible to interpret the “nest” as a space of self-determination and resistance to patriarchal violence.

The study demonstrates that Ali’s hut functions in the novel as a multi-valued symbol. Firstly, it is a utopian space, contrasting with the wartime reality of Syria – the town below is engulfed in chaos, violence and fear, while the roof represents vertical escape, the desire to rise above destruction. Secondly, the image of the nest actualizes archetypal meanings of security, maternal care and creativity – it is here that Ali draws, dreams, watches birds, and preserves his inner freedom. The connection with birds symbolizes the dialectic of freedom and captivity, reflecting the traumatic experience of the hero, who himself is in the “cage” of the totalitarian regime. The nest on the roof becomes a space of harmony with nature, a place of contemplation of the sky, clouds, trees, which maintains a connection with the cosmic order despite the anthropogenic catastrophe of war.

The results of the study show that the image of the “nest” in Samar Yazbek’s novel is key to understanding the opposition of “vertical” and “horizontal” spaces, freedom and captivity, authenticity and violence. This image represents not only a physical shelter, but also an internal psychological space where human dignity and the possibility of dreaming are preserved. The article demonstrates how the spatial organization of the novel reflects the existential choice of the characters between surrendering to violence and preserving inner freedom.

Key words: nest archetype, Samar Yazbek, symbolic space, Syrian literature, topopoetics, traumatic memory, utopia.

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025