

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Головний редактор серії – д-р філол. наук, проф. Олена Павленко

Заснований у 2008 р.

ВИПУСК 32



КИЇВ – 2025

Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія
Збірник наукових праць
Видається 2 рази на рік
Заснований у 2008 р.

Видання включено до міжнародної спеціалізованої наукометричної бази даних **Index Copernicus Internationalsp.z o.o.** (Польща) та міжнародної бази даних періодичних видань **Ulrich's Periodicals Directory**, індексується у вільній пошуковій системі повнотекстових наукових публікацій **Google Scholar** та в електронній базі наукових робіт **Scilit** (Швейцарія).

Згідно з рішенням Атестаційної колегії Міністерства освіти і науки України від 29.06.2021 № 735 наукове видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» включене до Переліку наукових фахових видань України у **категорію «Б»** у галузі знань **035 Філологія**.

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 11 від 25.06. 2025 р.)

Головна редколегія:

Головний редактор – Олена Георгіївна Павленко, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Заступник головного редактора – Наталія Андріївна Городнюк, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Відповідальний секретар – Олена Василівна Педченко, кандидат філологічних наук, завідувач кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Відповідальний за англomовний супровід – Олена Федорівна Пефтієва, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Члени редакційної колегії:

Безчотнікова С. В., д. філол. н., професор; Бодик О. П., к. філол. н., доцент; Вінтонів М. О., д. філол. н., професор; Гребенюк Т.В., д. філол. н., професор; Ковалів Ю. І., д. філол. н., професор; Ленська С. В., д. філол. н., доцент; Ліпіна В. І., д. філол. н., професор; Махачашвілі Р. К., д. філол. н., професор; Мельничук І. В., к. філол. н., доцент; Пахарева Т. А., д. філол. н., професор; Петров О. О., к. філол. н., доцент; Пирлік Н. В., к. філол. н., доцент; Солодка А. К., д. пед. н., професор; Шаф О.В., д. філол. н., професор.

Іноземні члени редакційної колегії:

Гріва Елені, Phd, професор; Дабашинскіне Інета, Phd, професор; Іллюмінаті Поркарі К., Phd, професор; Кіклевич Олександр, д. філол. н., професор; Маркос Хуан М., д. філос. і філол. н., професор; Ніранджана Теджасвіні, Phd, професор; Проценко І. Ю., Phd, доцент

Засновник Маріупольський державний університет
03037, Київ, вул. Преображенська, 6
e-mail: visnyk.mdu.filologia@mu.edu.ua

Електронна версія видання знаходиться на: <https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/filologia>

Видавець «Редакційно-видавничий відділ МДУ»

Ідентифікатор у Реєстрі суб'єктів у сфері онлайн-медіа R40-05780

Рішення № 233 від 23.01.2025 р.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Олена Анненкова

«МОВА ДУШ»: СТРАТЕГІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ДАНТЕ
ГАБРІЕЛЯ РОССЕТТИ (українська)..... 7

Надія Гаврилюк

МЕТАФОРИ ЧУЖИНИ В ПОЕЗІЇ ВІРИ ВОВК (українська)..... 20

Леся Генералюк

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРУКТУРИ В ПОЕЗІЇ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО
1930–1940 рр. (українська)..... 28

Ірина Павленко

«ВИ Ж ЗНАЄТЕ, НЕПЕВНА В НЕЇ СМЕРТЬ»: СМЕРТЬ ОФЕЛІЇ У СВІТЛІ
НАРОДНОЇ ТАНАТОЛОГІЇ (українська)..... 58

Альона Тараненко

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ПСИХОЛОГІЇ ГЕРОЯ-ДИТИНИ
В ПОВІСТІ АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА «ДІТИ» (українська)..... 68

Ольга Тетеріна

МОДЕЛЬ КОМПАРАТИВІСТИКИ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ 30-80-Х РР. ХХ
СТОЛІТТЯ: ДОСВІД І ПЕРСПЕКТИВИ (англійська)..... 79

Валентина Школа

РАЦІОНАЛЬНА Й ЕМОЦІЙНА СКЛАДОВА ПОВЕДІНКИ ГЕРОЇВ МИКОЛИ
КУЛІША (українська)..... 106

ЛІНГВІСТИКА

Галина Антонюк, Ліля Черниш

КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ З АНІМАЛІСТИЧНИМ
КОМПОНЕНТОМ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА НІМЕЦЬКІЙ МОВАХ (англійська)..... 116

Кароліна Боровикова

ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУ «ВІЙНА» В ІТАЛІЙСЬКИХ
ОНЛАЙН-ЗМІ В КОНТЕКСТІ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ РОСІЇ В
УКРАЇНУ (2022–2025) (українська)..... 124

Неллі Гайдук

ТИПОЛОГІЯ МЕДІЙНОГО ТЕКСТУ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ МЕДІЙНОЇ
ГРАМОТНОСТІ (українська)..... 132

Мирослава Ішук, Михайло Янісів

КОНТРАСТИВНИЙ АНАЛІЗ СИМВОЛІЧНИХ ЗНАЧЕНЬ НАЙМЕНУВАНЬ
ОСЕЛІ, ЇЇ ЕЛЕМЕНТІВ ТА РЕЧЕЙ, ЯКІ НАЙЧАСТІШЕ В НІЙ
ВИКОРИСТОВУЮТЬСЯ, В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ
(українська)..... 144

Єгор Колесник, Наталія Гриців

ЧАСТИНОМОВНІ НОВОТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ ФУТУРИСТІВ ЯК ОЗНАКА
КОГНІТИВНОГО ВІДЧУЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ: КІЛЬКІСНИЙ
АНАЛІЗ (українська)..... 158

Олена Коляса

ЕВОЛЮЦІЯ СПРИЙНЯТТЯ СМЕРТІ ЧЕРЕЗ СВІТОГЛЯДНІ УЯВЛЕННЯ ПРО
КАТАСТРОФИ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ АНАЛІЗ (англійська)..... 166

Світлана Любимова

МЕДІЙНИЙ ОБРАЗ СТЕРЕОТИПУ МЕШКАНЦЯ ВЕЛИКОГО МІСТА
СПОЛУЧЕНИХ ШТАТІВ (українська)..... 172

Галина Школа, Людмила Пашинська

ВІДОБРАЖЕННЯ ІСТОРІЇ ДРОГОБИЧЧИНИ В ОЙКОНІМІЦІ КРАЮ (українська) 178

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Ганна Бояркіна

ЗОРОВА І КІНЕСТЕТИЧНА ПЕРЦЕПЦІЯ ТА ЇЇ РОЛЬ У РОЗКРИТТІ
ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІ АННІ ДЖИН МЕЙГ'Ю
«СУХА ТРАВА СЕРПНЯ» (на матеріалі перекладу італійською мовою)
(українська)..... 189

Олена Павленко

АНАЛІТИЧНІ ВИМІРИ ПЕРЕКЛАДУ РОМАНУ ІГОРЯ КАЧУРОВСЬКОГО
«ШЛЯХ НЕВІДОМОГО» (англійська)..... 199

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ..... 211

CONTENTS

LITERATURE

Olena Annenkova

“THE LANGUAGE OF THE SOUL”: THE STRATEGY OF INTERMEDIALITY IN DANTE GABRIEL ROSSETTI’S ARTISTIC WORKS (Ukrainian)..... 7

Nadiia Havryliuk

METAPHORS OF FOREIGN LAND IN THE POETRY OF WIRA WOWK (Ukrainian)..... 20

Lesia Generaliuk

INTERMEDIAL STRUCTURES IN THE POETRY OF SVIATOSLAV GORDYNSKY OF THE 1930s–1940s (Ukrainian)..... 28

Iryna Pavlenko

‘AS WE HAVE WARRANTY, HER DEATH WAS DOUBTFUL’: OPHELIA’S DEATH THROUGH THE PRISM OF FOLK THANATOLOGY (Ukrainian)..... 58

Alona Taranenko

THE PECULIARITIES OF THE ARTISTIC IMPLEMENTATION OF THE CHILDHERO PSYCHOLOGY IN ANATOLII DIMAROV’S STORY “CHILDREN” (Ukrainian)..... 68

Olga Teterina

THE MODEL OF COMPARATIVE STUDIES DEVELOPED BY THE UKRAINIAN EMIGRE COMMUNITY IN THE 1930s–1980s: EXPERIENCE AND PROSPECTS (English)..... 79

Valentyna Shkola

RATIONAL AND EMOTIONAL COMPONENTS OF THE BEHAVIOUR OF MYKOLA KULISH’S HEROES (Ukrainian)..... 106

LINGUISTICS

Halyna Antonyuk, Lilia Chernysh

COMPARATIVE ANALYSIS OF PHRASEOLOGICAL UNITS WITH AN ANIMALISTIC COMPONENT IN THE UKRAINIAN AND GERMAN LANGUAGES (English)..... 116

Karolina Borovykova

PECULIARITIES OF THE CONCEPT “WAR” VERBALIZATION IN ITALIAN ONLINE MEDIA IN THE CONTEXT OF RUSSIA’S FULL-SCALE INVASION OF UKRAINE (2022–2025) (Ukrainian)..... 124

Nelli Gaiduk

MEDIA TEXT TYPOLOGY AS A BASIS FOR MEDIA LITERACY (Ukrainian)..... 132

Myroslava Ishchuk, Mykhailo Yanisiv

CONTRASTIVE ANALYSIS OF SYMBOLIC MEANINGS OF THE NAMES OF DWELLINGS, THEIR ELEMENTS AND THINGS THAT ARE MOST OFTEN USED IN THEM IN THE ENGLISH AND THE UKRAINIAN LANGUAGES (Ukrainian)..... 144

Yehor Kolesnyk, Nataliia Hrytsiv

PART OF SPEECH DERIVATIVES COINED BY UKRAINIAN FUTURISTS AS A SIGN OF COGNITIVE ALIENATION OF ARTISTIC THINKING: A QUANTITATIVE ANALYSIS (Ukrainian)..... 158

Olena Koliasa

THE EVOLUTION OF DEATH PERCEPTION THROUGH DISASTER WORLDVIEWS: AN INTERDISCIPLINARY ANALYSIS (English)..... 166

Svitlana Lyubymova

STEREOTYPE MEDIA IMAGE OF THE US BIG CITY RESIDENT (Ukrainian)..... 172

Halyna Shkola, Liudmyla Pashynska

REFLECTION OF THE HISTORY OF DROHOBYCH REGION IN THE OIKONYMICS (Ukrainian)..... 178

TRANSLATION STUDIES

Ganna Boiarkina

VISUAL AND KINAESTHETIC PERCEPTION AND ITS ROLE IN DISCOVERING THE INNER WORLD OF THE CHARACTERS IN ANNA JEAN MAYHEW'S NOVEL «THE DRY GRASS OF AUGUST» (based on the italian translation) (Ukrainian)..... 189

Olena Pavlenko

ANALYTICAL PERSPECTIVES ON THE ENGLISH TRANSLATION OF KACHUROWSKY'S NOVEL "BECAUSE DESERTERS ARE IMMORTAL" (English) 199

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS..... 211

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.111-1:7.01(410.1)

Олена Анненкова

<https://orcid.org/0000-0002-6578-3531>

«МОВА ДУШІ»: СТРАТЕГІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ДАНТЕ ГАБРІЕЛЯ РОССЕТТІ

У статті аналізуються особливості літературних і живописних творів англійського поета і художника вікторіанської епохи Д.Г. Россетті в контексті романтичної концепції синтезу мистецтв та сучасних інтермедіальних студій. Творчість Россетті засвідчує тенденцію до складних інтермедійних констеляцій, яка експлікує трансгресію усталених меж різних мистецьких медіа. У розвідці аргументується думка про присутність в художніх текстах Россетті яскравих та оригінальних кореляцій вербального, візуального і музичного кодів, основою яких є синестетична образність. Використані для аналізу твори Россетті демонструють стратегії взаємодії між різними видами мистецтв і широкі можливості їхнього традиційного інструментарію, який в художній свідомості різносторонньо обдарованого митця оприявнює протейстичну природу, здатність адаптовуватися до законів основної семіотичної системи, що збагачувало її та посилювало естетичну значущість художніх творів Россетті.

Ключові слова: Д.Г. Россетті, інтермедіальність, література, живопис, музика, мистецтво, «Пристрасть і Служіння», «Альтанка на лузі».

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-7-19

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Творчість англійського поета і художника Д.Г. Россетті є непересічним явищем вікторіанської культури і мистецтва. Виникнення «Братства прерафаелітів», заснованого Россетті та двома його найближчими друзями-художниками в 1848 р., збіглося у часі з розквітом в англійській літературі реалістичного модусу письма, проте творчість Россетті, як і інших художників-прерафаелітів, тяжіла до романтизму. Россетті вбачав у мистецтві вираження вищого смислу буття людини, в ньому крилися всі найзначніші цінності його життя: жінка, кохання, істинна любов до Бога і власне його творча душа поета і художника. У найлаконічнішому вірші “To art” Россетті сформулював своє розуміння мистецтва так: “I loved thee (thee – мистецтво (O.A.)) ere I loved a woman, Love” (Rossetti, 1884, с. 327).

У розпал жанру вікторіанського роману, з властивою йому загостреною увагою до соціальної та морально-етичної проблематики, до складнощів становлення душі людини в умовах великих суспільних викликів, Россетті писав про мистецтво і любов, Бога і красу, ніби волюючи відірвати людину від скороминущого і суєтних проблем, щоб показати їй справжню цінність життя. Земний світ для митця був вмістилищем сюжетів і картин, з яких він творив романтичний художній світ, населений піднесеними та містично-таємничими образами, що промовляли про нетлінну красу і вищу духовність. Палкий темперамент, надзвичайна творча обдарованість та розвинута уява визначили прагнення Россетті прозирати вищі смисли крізь оболонку матеріального, що він намагався виразити мовою універсального мистецтва, здатного передати сокровенну

таїну буття. Універсальним або “total artwork” (тотальним мистецьким об’єктом) його робила взаємодія різних видів мистецтв, що уможливлювала вираження реальної присутності Бога в світі (В. Жирмунський). Романтики розуміли, що кожен вид мистецтва має власний інструментарій, однак вважали, що окремі художні прийоми є для них спільними, що видатні твори геніальних митців позначені особливою, містичною виразністю та часто, як зазначав Ф. Шлегель, дихають духом «суміжних мистецтв». Так за часів романтизму виникали живописні поеми і поетичні картини, поетичні симфонії і «музичний живопис», що кульмінувало у сформованій романтиками концепції панмузичності. Вони не лише визнавали музику вищим видом мистецтва, яке здатне відтворити романтичну тугу за ідеалом, недосяжною, але жаданою гармонією між життям і мистецтвом, а й вважали, що музикальністю позначені всі інші види мистецтв. Нова якість художнього слова досягалась романтиками через посилення його музикального звучання; лінії і фарби живопису, архітектурні ансамблі і скульптурні композиції утворювали візуалізовані музикальні ряди, що сприймалися всім комплексом відчуттів, доступних людині. Ця синергія сприйняття і творення синестетичного образу розмивала кордони між поезією, живописом, музикою, скульптурою тощо і генерувала універсальне, гармонійне мистецтво, яке володіло духовною і сакральною силою.

Народжений у 1828 р., коли кульмінація романтичного руху вже минула, Россетті відчував творчу спорідненість з естетикою романтизму і прагнув реалізувати настанови європейських романтиків, наслідуючи зокрема досвід англійського поета, художника і гравера В. Блейка. Россетті створював роботи, в яких одночасно присутні мови декількох мистецтв і навіть наук, зокрема філософії. Практичні способи реалізації Россетті романтичного синтезу мистецтв потребують літературознавчого осмислення, чому сприятимуть історико-літературний, компаративний, рецептивний, герменевтичний та інтермедіальний методи аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Художній досвід Россетті, його мистецькі шукання і в наші дні не втрачають значущості для англійської та європейської культури, чим пояснюється невпинний, а останнім часом посилений інтерес до россеттівських експериментів у царині літератури і живопису. Українські дослідники лише епізодично звертаються до творчості Россетті. Серед поодиноких робіт останніх років можна назвати статтю М.Ю. Чікарькової «Екфрасис у сонеті Россетті “For Spring by Sandro Botticelli” (художній простір вірша та його малярський прообраз)», де дослідниця зосереджується на поезії екфразису, який трансформує смисли картини видатного італійського художника. Проте зарубіжні літературознавці демонструють постійний інтерес до художньої спадщини Россетті, звертаючись до його поетичних і живописних витворів. Із значної кількості праць виділимо лише деякі, зокрема наукові розвідки останніх років. Це статті Б. Лопан (Beatrice Laurent) “The Bower Secret: Intimacy in the Art of Dante Gabriel Rossetti” і “Dante Gabriel Rossetti and the Bilingual Imagination”, в яких авторка аналізує «подвійні роботи» поета і художника з огляду на особливості біографії та багатогранність талантів митця. Россеттівська художня двомовність привернула також увагу Р. Антінуччі (R. Antinucci), яка в статті “Amulet, Talisman, and Oracle”: Dante Gabriel Rossetti and the Dichotomies of Feminine Beauty” простежує дихотомію душі і тіла, що позначила всю творчість митця та була зумовлена, на її думку, культурно-біографічними чинниками. Важливими є результати розвідки Фр. Манзарі (Fr. Manzarri), яка в статті «“The noblest painting is a painted poem”: translating to paint. Dante Gabriel Rossetti reading Dante» доходить висновку про те, що принцип *ut pictura poesis* генерував нову динаміку вербального і візуального письма, що демонструвало «іншу форму двосторонньої трансмедіальності – між життям і мистецтвом» (*two-way transmediality: between life and art*) (Manzarri, 2020). Названі дослідниці, як і багато інших зарубіжних науковців, фокусуються здебільшого на взаємозв’язках літератури і живопису, на екфрастичних сонетах Россетті. Подвійні роботи митця також глибоко

досліджені у відомій монографії М. Засемпи (Marek Zasempa) “The Pre-Raphaelite Brotherhood: Painting versus Poetry”, в якій автор серед іншого простежує специфіку перекладу літературної мови засобами образотворчого мистецтва і навпаки та висновує, що такий взаємопереклад збільшував спектр маніпуляцій художника з часовими перспективами, давав йому можливість залучити реципієнта до співтворчості, до творення нових смислів. М. Засемпа також аналізує сонети Россетті, написані у зв’язку з літературними творами інших поетів (Данте Аліг’єрі, В. Шекспіра, А. Теннісона та ін.), з огляду на вектори трансформації ним тексту-джерела, що часто мало місце під час роботи поета з чужим твором. Останнім часом з’являються серйозні розвідки, присвячені взаємодії музики і живопису в роботах Россетті. Зокрема, М. Стініс (Marte Stinis) в статті “Musical Experience in the Bower: D.G. Rossetti, Listening, and Space” вивчає кореляції музичного і живописного в творах Россетті на прикладі топосу альтанки як візуального простору, який співвіднесений із зображенням на картині музичним інструментом, що давало можливість художнику виразити темпоральність та абстрактність живопису завдяки зверненню до образу музики. Утім, незважаючи на глибину і значну кількість присвячених творчості Россетті наукових робіт, обшир його поетичних і живописних творів, їхня художня значущість та оригінальність залишають великий простір для подальших літературознавчих пошуків та відкриттів.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю заповнити наявні лакуни у вивченні художньої спадщини Россетті, який зробив вагомий внесок у розвиток англійського та європейського мистецтва 2-ї половини XIX століття.

Мета статті полягає у вивченні специфіки втілених у літературних і живописних роботах Д.Г. Россетті комплексних інтермедіальних кореляцій на прикладі маловивчених художніх творів англійського поета і маляра.

Завдання дослідження: проаналізувати стратегії інтермедіальної взаємодії вербального і живописного кодів у сонетах Д. Г. Россетті; простежити особливості міжвидових зв’язків літератури, музики і живопису, репрезентованих в картинах і сонетах митця.

Виклад основного матеріалу. Унікальність творчості Д. Г. Россетті була визначена специфікою його обдарованості. Літературні таланти Россетті співмірні з живописними, і важко з абсолютною впевненістю визначити, які з них переважали, проте, на нашу думку, саме їхній взаємозв’язок зумовив широту художніх можливостей митця. Брат поета, літературний критик і письменник В. М. Россетті у Передмові до зібрання творів Россетті зазначав, що той був вправним в обох видах мистецтва: “Dante Rossetti was a very fastidious writer, and, might add, a very fastidious painter. He did not indeed ‘cudgel his brains’ for the idea of a poem or the structure or diction of a stanza. He wrote out of a large fund or reserve of thought and consideration, which would culminate in a clear impulse or (as we say) an inspiration” (Rossetti, 1884, с. XXVI). Водночас він зауважував, що домінантним у Россетті було саме візуальне бачення світу: «A poet who is said to ‘visualize’ a thing or an event is thereby (as I understand it) said to have before his mind’s eye a clear, concrete image of the thing or event. I have not the slightest doubt that Dante Rossetti possessed and constantly exercised this faculty, and all the more so as being a painter as well as a poet. I think he must have exercised the faculty in relation to poems which he translated just as much as in relation to poems of his own original composition» (цит. за: Laurent, 2024).

Багато сучасних дослідників підтримують цю думку, підкреслюючи, що принципи образотворчого мистецтва позначили поетичні твори Россетті, визначивши їхню композиційну структуру, динамічну тональність, артикульовану суб’єктивність та пронизливу ліричність. Безумовно, сама інтелектуальна і сувора форма сонету також була релевантна чіткості живописної композиції та перспективи. Як зауважує Б. Лоран, «Not only in composition, but also in their handling and in their tonality, Rossetti’s poems are intensely visual. <...> Rossetti’s visual imagination and his artistic practice as a painter helped

him produce highly personal sonnets that combine closely with their painted partners in his own double works» (Laurent, 2024).

Наприкінці XIX століття чутливий до краси О. Вайлд проявляв активний інтерес до художніх витворів Россетті, в яких не міг не бачити паростків естетичного руху. Він звертав увагу на особливості його художнього стилю, помічаючи міжмистецькі кореляції, які не обмежувались взаємодією літератури і живопису, а включали музичні елементи. У статті «Критик як художник» Вайлд писав про яскравість фарб і надзвичайну складність россеттівського малюнку, про «витонченість та точність мови, безстрашність і бездоганність стилю» його поетичних творів, «постійне визнання музикальної цінності кожного слова» (Wilde, 1891). Россетті майстерно використовував семіотичні коди різних мистецтва, та, як справедливо зауважує Р. Антінуцці, «all his creativity aims to establish an enduring dialogue between different artistic forms» (Antinucci, 2009-2010, с. 58). Оригінальність россеттівського діалогу між різними видами мистецтв та їхнім інструментарієм полягала в тому, що жодне з них не домінувало, а посилювало і «взаємовисвітлювало» (У. Вайсштайн) інше. Вербальний, візуальний і часто музичний простори настільки органічно взаємодіяли, доповнюючи один одного, що кордони між ними розмивались, створюючи саме той «тотальний мистецький об'єкт», в якому, як вірили романтики, може відображатися Творець і краса створеного ним світу.

Россетті писав як самостійні поезії, так і самодостатні картини, але також він сформував особливий художній жанр, пишучи картини і супроводжуючи їх поетичними творами (наприклад, «Блаженна Діва» (The Blessed Damozel), «Прозерпіна» (Proserpina), «Астарта Сирійська» (Astarta Syriaca), «Венера Вертикордіа» (Venus Verticordia) та інші) та іноді навпаки, малюючи картину за мотивами поезії (картини і сонети з однойменною назвою «Пандора» (Pandora), «Чародійка» (Sea Spell)). «Double works of art», коли сонети і картини утворювали взаємодоповнювальну пару, стали значущою та унікальною частиною його художньої спадщини. Частіше за все Россетті спочатку писав картину, а потім, іноді відразу, а іноді через невеликий проміжок часу, сонет. Сонети, якими він супроводжував свої картини, а також роботи інших художників, склали збірку під назвою «Sonnets for Pictures, and Other Sonnets». Деякі з них публікувались також у складі великого поетичного циклу «Будинок життя» (The House of Life) та в інших поетичних збірках з розширенням у дужках «For a picture» (як-от, «Fiammetta (for a Picture)»), що підкреслює екфрастичну природу поезій Россетті. Екфрастичність сонетів поета підтримує властиву його літературній творчості ускладненість художньої образності, яка зумовлена помітною інтелектуальністю сонетів, їхньою багатошаровістю, переплетеністю в них біографічного, теологічного, естетичного пластів, насиченістю сонетів інтертекстуальними включеннями, виразним діалогом з культурно-естетичною традицією європейського середньовіччя і Раннього Ренесансу. Екфрастичні сонети Россетті підтверджують відому думку М. Бал про те, що «деякі „чисто“ літературні тексти здатні візуально продукувати смисл» (Баль, 2012, с. 224), але відповідно можливий і «епістемологічний хізм» (Л. Геллер), коли живописні тексти набувають темпоральності і наративності та прочитуються як літературні.

Россеттівські художні твори, як вербальні, так і візуальні, демонструють не лише традиційні інтерсеміотичні кореляції, що зазвичай включають взаємодію двох видів мистецтв, а й комплексні міжвидові констеляції, створені на основі синестетичної образності. Приклади подібних творів засвідчують, як саме відбувається взаємодія між різними видами мистецтв та якими насправді широкими виявляються можливості мистецького інструментарію, який в художній свідомості різносторонньо обдарованого митця оприявнює протейстичну природу, здатність адаптуватися до основної семіотичної системи, що збагачувало її та одночасно висвітлювало нові грані звичного, властивого певному виду мистецтва прийому. Міжвидова взаємодія також засвідчує трансгресивний потенціал різних видів мистецтва. Тож, художні роботи Россетті ілюстрували

взаємопроникність і взаємодоповненість слова, лінії, кольору, звуку, їхню здатність до взаємовіддзеркалень. Наголошуючи на унікальності витворів Россетті, Б. Лорен лаконічно описує, як саме такі взаємовіддзеркалення відображаються в роботах митця: «The fluidity created by a complex use of alliterations and enjambments echoes the curvilinear shapes that saturate his paintings from the 1860s onwards. The assonances convey the sophisticated romantic tonality characteristic of his palette. The highly finished – and perhaps occasionally overworked – aspect of his sonnets equals the saturation of the surface in his canvasses. The highly decorative elements of quaint, archaic or rare words and metaphors translate precisely the accumulation of accessories and flower adjuncts in his female portraits» (Laurent, 2024).

У межах нашого дослідження зупинимось на деяких конкретних прикладах складних і не завжди очевидних інтерсеміотичних кореляцій, наявних в художніх творах Россетті, які не часто ставали об'єктом вивчення літературознавців. Перш за все, звернемося до сонета IX "Passion and Worship", розміщеного в циклі «Будинок життя» і написаного вірогідно у 1869-1870 рр. Крізь буквальний любовний сюжет, що розповідає про двох закоханих, які насолоджуються товариством один одного, проглядає важлива для Россетті тема поклоніння і служіння, але йдеться не лише і не стільки про любовне служіння, скільки про мистецтво, яке, з одного боку, пробуджує почуття і примушує серце леді стогнати від насолоди, викликаной прекрасними звуками арфи (my lady still this harp makes moan) (Rossetti, 1884, с. 231), а з іншого, тут мовиться про таке мистецтво, яке може служити вищій, божественній силі. Сонет просякнутий традиційною стилізованою і петрарківською топікою та любовними формулами: тут і образи Прекрасної Пані (my lady), і менестреля-співця (this minstrel), і культ шляхетного служіння дамі серця (Love's Worship), і всепоглинаюча пристрасть до неї (Passion of Love). Проте ці піднесені топоси мають амбівалентну природу, сугестуючи земне кохання і сакральне мистецтво, представлене музикою, найвищим мистецтвом для романтиків. Образ мистецтва створюється за допомогою тематизації музичних інструментів, арфи і гобою. Як відомо, гобой та арфа символізують кохання та гармонію. Красиве і сумне звучання гобою та ніжні переливи арфи якнайкраще передавали любовні емоції. Кришталево чистий, романтичний голос гобою у високому регістрі міг тонко виражати як любовне томління, так і духовні релігійні смисли, а цариця інструментів, давня арфа в кельтській міфології вважалася мостом між землею і небом, символізувала перехід до вищого любовного екстазу. У християнській культурі, як засвідчує Біблія, арфа була улюбленим інструментом Бога, звуки її були найприємнішими для нього, і він волів, щоб люди виражали поклоніння йому за посередництва звуків арфи. У россеттівському сонеті гобой і арфа поставлені в умовно-алегоричну позицію протистояння. Гобой є алегорією бурхливого почуття, пристрасті (thine hautboy's rapturous tone), тоді як арфа втілює ніжну силу кохання (the cadence deep and clear) (Rossetti, 1884, с. 231) та є алегорією відданого духовного служіння мистецтву і чарівній пані.

Тематизація музичних інструментів у перших рядках сонету відразу вказує на присутність в поезії образу музики, який підтримуватиметься композиційно-сюжетною і звуковою організацією вірша, що можна інтерпретувати як інтенцію поета до «музикалізації художнього твору» (В. Волф). Гобой і арфа створюють одночасно звуковий і візуальний образи музики, яка огортає серця закоханих і панує в світі (mastering music). Музика володіє надзвичайною силою, вона хвилює душу прекрасної леді, тоді як мальовничий пейзаж не здатний зачарувати її. У звуках арфи їй чується власне ім'я (This harp still makes my name its voluntary) (Rossetti, 1884, с. 231), і цей останній рядок сонету також створює, ніби закріплює слуховий персоніфікований образ музики. На композиційному рівні сонет побудований як діалог між червонокрилим арфістом і Прекрасною Пані, що нагадує інструментальний дует для двох голосів, а

звукопис, алітерації та асонанси (where wan water trembles in the grove; still she deems the cadence deep and clear) (Rossetti, 1884, с. 231), часті лексичні повтори (dear ones dear, wan water, wan moon) (Rossetti, 1884, с. 231) формують музику слів, утворюючи музичні аналогії з властивими п'єсам повторами музичної теми, як, наприклад, у рондо або фузі. Водночас цей сонет написаний у стилі живописної поезії, коли слова набувають якості лінії, фарби, художньої перспективи. Вербальні знаки складаються у візуальну картину, яку читач з легкістю малює своїм внутрішнім зором і може перекласти на папір: ми бачимо закоханих, які усамітнилися на природі (my lady and I lay all alone), двох арфістів, білокрилого (a white-winged harp-player) і червонокрилого (One flame-winged), котрі порушили їхню приватність, і прекрасний морський пейзаж, який словами зображає поет: «Thy mastering music walks the sunlit sea: // But where wan water trembles in the grove // And the wan moon is all the light thereof...» (Rossetti, 1884, с. 231). Візуальний ряд (світанок, сонце, морські води, осінній ліс) доповнюється і посилюється слуховим (мовчазний гай і звуки арфи і гобою, які «гуляють» по воді (music walks the sunlit sea) (Rossetti, 1884, с. 231), що створює повноцінний синестетичний образ, в якому візуальний досвід і сенсорне відчуття абстрактної музичної теми відображають психологічне переживання ліричного суб'єкта, зачарованого божественною симфонією Творця.



Д.Г. Россетті. Леді, увінчана
гірляндю, 1873

Сонет “Passion and Worship” не має картини-відповідника. Він писався як самодостатній поетичний твір, однак згадані арфа та прекрасна жінка, яка насолоджується її звуками, а також пейзаж утворюють алюзію на відому картину Россетті “La Ghirlandata” (Леді, увінчана гірляндю). На цій картині зображена красива рудоволоса жінка в яскравій зеленій сукні, її фігура обрамлена рослинним орнаментом насичено-зеленого кольору; довгими тонкими пальцями вона грає на арфі, причому грає настільки чудово, що два янголи зачаровано слухають її гру з небес. На картині, як і в сонеті, арфа і музика символізують любов і мистецтво, вище духовне мистецтво, яке сягає небесних сфер, а колористична гама, яскраво-зелене листя і того ж кольору сукня у поєднанні з рудим волоссям жінки та янголів і коричневим відтінком арфи з золотистими струнами, підтримує відчуття гармонії земного і небесного, жіночої краси і божественної краси природи, жінки як божественного творіння та музики як втілення божественного генія.

Слід відмітити, що у 1870-х рр. Россетті створив цілу низку картин, на яких були зображені жінки з музичними інструментами, здебільшого з арфою в руках. Це такі знамениті картини, як “La Mandolinata”, 1869, “Roman Widow (Dis Manibus)”, 1874, “A Sea-Spell”, 1877, “Veronica Veronese”, 1872. Моделями для них стали відомі своєю виразною красою Алекса Вайлдінг і Марія Спарталі Стіллман. Всі ці картини є поліхудожніми, інтер- і мультимедіальними текстами, в яких домінують іконічний та слуховий образи музики, а візуальне супроводжується вербальним, однойменним сонетом (як “A Sea-Spell”) або елегією (як “Roman Widow (Dis Manibus)”), де на зображеній на картині урні з прахом написані слова поезії, яку грає на арфі жінка. Через конвергенцію та інкорпорацію знаків різних медіа у вербальну семіотичну систему Россетті вдається створити яскравий образ всепереможної духовної сили божественного мистецтва і краси та виразити власне розуміння краси, любові та високого мистецтва. Відомо, що родина Россетті і він сам не були відданими поціновувачами музики, однак це не завадило поету і художнику транспонувати та інкорпорувати музичні образи в

художні твори, що значно посилювало їхню естетичну вишуканість. Як влучно писав А. Саймонс (Arthur Symons) в “Studies in Strange Souls” (1929), ‘gives one as actual a sense of it in a stanza ... as in the fixed eyes of his portraits of women’. Through a connection between music and painting, by ‘his fiery imagination, his restless energy’, Rossetti ‘created a world: curious, astonishing, at first sight; strange, morbid, and subtly beautiful’ (цит. за: Stinis, 2022, с. 238).



Д.Г. Россетті. Моя леді Зелені
Рукави, 1859

Образ музики репрезентований на картинах Россетті не лише музичними інструментами, а й візуалізованими нотами, які він пише на картинах. Однією з перших таких картин художника стала його прекрасна «Моя леді Зелені Рукави» (My Lady Greensleeves), яка мала дві версії. На зворотному боці картини 1863 р. міститься фрагмент вірша, написаного Россетті (“She bound her green sleeve on my helm, // Sweet pledge of love's sweet meed: // Warm was her bared arm round my neck // As well she bade me speed; // And her kiss clings still between my lips, // Heart's beat and strength at need”) (Rossetti, 1884, с. 329). А на її першій, акварельній версії з однойменною назвою, яку Россетті створив ще в 1859 р., у верхньому правому куті можна побачити намальовані ноти і два рядки відомої з XVI століття англійської фольклорної пісні, в якій згадується невірна жінка. У середньовічній Англії зелені рукави вважалися атрибутом англійських куртизанок, пам'ятаємо також, що Дж. Чосер в «Кентерберійських оповідях» згадав пікантну подробицю, пов'язану з зеленим кольором, який символізував «легкість кохання», що перегукується з грайливим приспівом народної пісні: “Greensleeves was all my joy // Greensleeves was my delight, // Greensleeves was my heart of gold, // And who but my lady greensleeves”. Якщо порівняти слова англійської пісні з рядками россеттівського вірша, то можна помітити, як поет трансформує її смисл. Він додає реалістичних, точних деталей (оголена тепла рука, обійми, незабутній поцілунок, який герой все ще відчуває на своїх губах (her kiss clings still between my lips) (Rossetti, 1884, с. 329)), і зберігає мотив зелених рукавів з його конотативним відтінком легкодоступності коханки. Однак ці рукави не свідчать про її невірність, а підкреслюють чарівливість плотського кохання (She bound her green sleeve on my helm, // Sweet pledge of love's sweet meed...) (Rossetti, 1884, с. 329), що увиразнено повнокровним жіночим образом на картині 1863 р., де пухлі губи жінки, її кучеряве волосся, квітковий орнамент промовляють про принади земного почуття. Водночас помітним є контраст між словами старої пісні та її акварельною ілюстрацією: красива молода жінка скромно опустила очі, вона ніжно обгортає шолом зеленими рукавами і трохи присідає, ніби в поклоні перед коханим. Однак зображені ноти впливають на слухові відчуття і неодмінно викликають у глядача звукові асоціації з давньою, добре знайомою мелодією та її грайливим смислом, закарбованим в збережених на картині рядках. Тож Россетті за допомогою візуальних, вербальних і музичних знаків створює синестетичний образ, який має більший потенціал художньої виразності та відповідно впливу на реципієнта.

Нотна цитата також представлена на картині «Вероніка Веронезе» (Veronica Veronese), на якій зображена вродлива задумлива жінка, ліва рука якої торкається скрипки, що висить над столиком, де лежить нотний рукопис. Жіночий образ уособлює «мистецьку душу в акті творіння», що підтримується французькою цитатою на рамі, яку дослідники атрибутують як таку, що належить самому Россетті чи, що вірогідніше, А. Ч. Суїнберну (див.: Дж. Макганн, архів Россетті). Іконічні образи (жінка, скрипка,

ноти, канарка в клітці, квіти) разом із вербальним коментарем утворюють абстрактний образ творчої душі, яку втілює прекрасна жінка. Її рука блукає по струнах в пошуках необхідної мелодії, а сама вона прислуховується до співу пташки, що мало



Д.Г. Россетті. Вероніка Веронезе, 1872

символізувати «шлюб голосів природи і душі» (цит. за: Phythian, 1905). Відчуття гармонії божественної природи і мистецької душі підтримується насиченими кольорами: оксамитово-зеленою сукнею і зеленими шторами та жовто-рудю фарбою, якою забарвлені об'єкти, що формують точну діагональ: жовта пташка, жовті маленькі квіточки чистотілу, руде розкішне волосся жінки і внизу жовті нарциси. При цьому жовтим намальовані природні пари (птаха і квіти), а руде жіноче волосся гармонує з темно-коричневим кольором скрипки, маніфестуючи союз душі і мистецтва. Така складна констеляція знаків різних медіа (слово, колір, музичні сигніфікати) створює цілісний образ універсального романтичного мистецтва як вищого синтезу різних видів мистецтва. До того ж, в картині, в її назві та образі героїні, наявна прозора алюзія на романтичну концепцію генія, яка експлікується через ім'я

видатного венеціанського художника Паоло Веронезе, що перетворює россеттівську картину на яскраву метафору сакрального для романтиків мистецтва музики (Вероніка Веронезе втілює творчу душу музиканта, як Паоло Веронезе уособлює малярський геній).

Наведені приклади змушують продовжувати розвідки, спрямовані на вивчення функціонального навантаження медіа в художніх роботах Россетті, адже не завжди екфрастичні сонети поета та його картини, в яких відтворюються музичні образи, є образами втіленого знання (a special kind of embodied knowing) та формою мелопоетики (a form of melopoetics), як постулює Е. Гелсінгер (Helsinger, 2022, с. 216), але подекуди вони викликають конкретні звукові асоціації та алюзії, що, безумовно, впливають на цілий комплекс людських почуттів та емоцій.

Творчій свідомості Россетті, як видно з вищесказаного, притаманна повторюваність. Россетті часто звертався до однакових тем, мотивів, образів, ніби прагнучи випробувати їх у різноманітних варіаціях і розкрити з усіх можливих ракурсів, що підтверджують, перш за все, повторювані назви картин, які були написані ним в різні роки, і майже тотожні теми, до яких він повертався протягом творчої практики, а також жанр подвійної художньої роботи (парні сонет і картина) і художній прийом використання інструментарію різних видів мистецтв в одному медіа. У цьому аспекті показовою є картина художника «Альтанка на лузі» (The Bower Meadow), над якою він працював з 1866 по 1872 рік. Моделями для картини послуговували вже згадані Алекса Вайлдінг та англійська художниця грецького походження, талановита наслідувачка традиції прерафаелітів Марія Спарталі Стіллман. На передньому плані картини зображені дві чарівні жінки, які грають на музичних інструментах. Жінки одягнуті в красиві вільного крою сукні зеленого і ніжно-рожевого кольору. На середньому плані картині змальовані дві інші жінки, які кружляють в танці, обіймаючи одна одну. Кольори їхніх суконь і волосся симетрично віддзеркалюють кольори одягу і волосся фігур на передньому плані. А задній план картини займає густий темно-зелений ліс і маленька фігурка самотньої жінки з кошиком фруктів. Продумана, витончена композиція картини дозволяє рівноважити постаті жінок, які сидять і грають, та тих, які танцюють під їхню

музику. Кольорова палітра, витримана в м'яких, пастельних тонах, гармонує з меланхолічним поглядом двох жінок, котрі занурені в гру і насолоджуються звуками



Д.Г. Россетті. Альтанка на лузі

старовинних інструментів, що виражають присутність музичного медіа в візуальному тексті. Жінки грають на лютні та псалтерії. Лютня мала ніжний звук та оксамитовий тембр, а псалтерій Цицерон описував як «легковажний» жіночий інструмент, схожий на арфу. Втім, у середні віки псалтерій, як і арфу, вважали інструментом, що призначався для духовних пісень, для оспівування слави Господа, тож лютня і псалтерій сугестують звуки божественної музики, що корелюється з відстороненим поглядом жінок, які задумливо вдивляються ніби в свої душі чи щось таке невловиме, прекрасне і, можливо, потойбічне. На присутність містичного на картині вказує жіноча фігура, яка танцює та зображена анфас. Її ніжне обличчя нагадує зовнішність померлої дружини Россетті рудоволосої Елізабет Сіддал, тому мрійливий погляд музиканток окремі науковці пропонують інтерпретувати як сум, який вони відчують через ранню смерть жінки.

У зв'язку з цим навіяним символічним смислом зауважимо, що картина «Альтанка на лузі» містить у назві часто використаний Россетті концепт альтанки, яку Б. Лорен вважає «локусом інтимності» (Laurent, 2008). Як і в інших роботах художника («Блакитна альтанка» (The Blue Bower), «Вероніка Веронезе» (Veronica Veronese) тощо), на цій картині альтанка як матеріальний об'єкт відсутня, однак зафіксована в назві, вона сигналізує про те, що може розглядатися в серії інших картин художника, пов'язаних з образом альтанок. Прикметно, що на них зображені прекрасні жінки, обличчя яких випромінюють чуттєвість і принади земного кохання, що насичує ці твори суб'єктивними, підкреслено особистісними почуттями. Тож висунемо припущення, що поему Россетті «Пісня альтанки» (The Song of the Bower) через її антиномічну природу, в якій поєднується потаємне переживання ліричного суб'єкта з граничною абстрактністю, можна співвіднести з аналізованою в цій розвідці картиною «Альтанка на лузі». Деякі авторитетні літературознавці (М.А. Bolton, J. McGann, M. Stinis) пов'язують цю поему виключно з картиною «Восса Baciata», адже спочатку вона називалась так само, як і картина, – «Восса Baciata», про що писав у своїх коментарях брат Россетті В.М. Россетті. Утім, готуючи поему для видання 1870 р., поет змінив назву на «The Song of the Bower». Ймовірно, що він мав на це приватні причини, зумовлені стосунками з Джейн Морріс, зустрічі з якою були ускладнені через її офіційний шлюб. Написана набагато пізніше поетичного тексту, «Альтанка на лузі» тим не менш у загальних рисах передає атмосферу самотності, що її переживають жінки, які з відчуженою меланхолією грають на музичних інструментах. Відсутність серед них чоловіка сугестує причини їхнього ледь вловимого смутку, хоча зосереджений погляд жінки в зеленій сукні говорить про те, що закоханий чоловік перебуває десь поза простором альтанки, і крізь його «перцептивну грань» (Ш. Ріммон-Кенан) глядач сприймає картину. Когерентними картину і поему робить поетика інтимності, імплікована в картині, але виражена з максимальною силою в поемі. У літературному тексті туга ліричного суб'єкта за своєю коханою, бажання зустрітися з нею, відчуті її поцілунки, потрапити в її альтанку, щоб насолодитися близькістю, передані всім композиційним і стилістично-семантичним ладом поезії. Закоханий веде внутрішній

діалог з жінкою, обійми якої не може забути, але і не в змозі знову їх відчутти (“Kindled with love-breath, (the sun's kiss is colder!) Thy sweetness all near me, so distant to-day”) (Rossetti, 1884, с. 148). Відчай розлуки, палка пристрасть і болісні спогади про минуле щастя примушують його запитувати, чому тепер він не може потрапити в її альтанку (“What is it keeps me afar from thy bower, – My spirit, my body, so fain to be there?”) (Rossetti, 1884, с. 148). Ліричний герой нанизує риторичні питання, які через висхідну градацію звучать як крик змученого серця, що помирає без своєї любові: “Yet shows me that her way is parted from my way...// Out of sight, beyond light, at what goal may we meet?..” (Rossetti, 1884, с. 149). Відверті художні деталі (оголені руки, пал поцілунків, любовне дихання, альтанка тощо), інтимні інтонації, наскрізний лейтмотив любові підкреслюють земну, плотську природу кохання ліричного суб’єкта, який тужить за милою. Поему датують 1860 р., коли дружина поета Елізабет Сіддал була ще жива, і це дає підстави думати, що любовна історія є плодом художньої уяви Россетті і має загальний характер естетичного переживання страждань закоханого серця, які з новою силою розпачу і бажання відчував поет через пристрасть до заміжньої Джейн Морріс. З іншого боку, будь-який поетичний текст завдяки іманентній природі вербальних знаків поєднує конкретно-чуттєвий досвід з вигаданим та уявним, і цей простір уявного і рецептивно-естетичного викликає певні асоціації з візуальним об’єктом, але необов’язково з буквальною точністю.

Тож, повертаючись до картини «Альтанка на лузі», слід підкреслити її світлий настрій. Россетті вдалось створити гармонійний образ безтурботної краси і насолоди чимось неземним, трансцендентним і прекрасним завдяки інтермедіальній взаємодії різних видів мистецтв. Бархатисті і витончені звуки музичних інструментів відповідають лагідним, неясковим кольорам і шовковистим тканинам жіночих суконь і навпаки, що символізує зв’язок кольору і звуку. Про взаємодію кольору і звуку писав ще в 1817 р. англійський хімік Дж. Філд у роботі «Хроматика, або Есе про аналогію і гармонію кольорів» (*Chromatics, or, an Essay on the Analogy and Harmony of Colours*): “gradation of hues and shades’ as completely ‘analogous to the effect of succession or melody in musical sounds: they may therefore be termed the melodies of colour” (цит. за: Stinis, 2022, с. 243), та, як стверджує М. Стініс, подібні теорії були добре відомі в прерафаелітських колах (Stinis, 2022, с. 243). Вони викликали інтерес ще й тому, що відповідали інтуїтивним відкриттям романтиків у мистецькій царині. А Россетті такі концепції були особливо близькі, що підтверджує його пізня художня практика, вся сфокусована на меті створити яскравий синтетичний образ, який міг би справити сильний синергійний ефект. Картина «Альтанка на лузі», на нашу думку, сповна реалізує цю мету, адже в ній кожна деталь промовляє та узгоджена з іншими. Глядач буквально на дотик відчуває легкість жіночих суконь, ефірність тканин яких узгоджується з м’якими танцювальними рухами жінок і позами музиканток, довгі білі шиї яких так само красиво вигнуті, як і тіла танцівниць. Голови жінок симетрично дивляться в різні сторони і теж правильно, збалансовано їм відповідають пози фігур, які художник зобразив в момент танцювального руху. Все на цій картині підпорядковано гармонії музичного ритму, що підтримується рівномірним повтором і суголосністю кольорів, плавних, вигнутих ліній фігур і суконь, динамікою танцю, який завжди позначений ритмом, та око глядача повільно переходить з фігури на фігуру, з обличчя на обличчя, і поступово реципієнт занурюється в атмосферу блаженства, спокою і краси, що панує на картині, в якій зійшлися в складній кореляції візуальне, музичне і танцювальне мистецтва. «Альтанка на лузі» – це картина-настрій, ідилічна тональність якої створюється завдяки гармонії візуального і музичного. Тож слушною видається думка М. Стініс, яка зауважує, що “Rossetti attempted to embody the ideality of music in the form of painting” (Stinis, 2022, с. 251).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Проведений аналіз літературних і живописних творів Д.Г. Россетті підтверджує, що романтичний принцип

синтезу мистецтв втілювався в його художній практиці через інтерсеміотичну взаємодію мови різних видів мистецтв, вербального, візуального, музичного. Художня свідомість Россетті тяжіла до складних міжмистецьких взаємодій, які оприявнюються через трансмедіальну та трансформаційну інтермедіальність. Подібна складність інтермедіальних кореляцій, майстерно реалізована Россетті в його численних літературних і живописних творах, сприяє відкриттю їхніх нових контекстів і смислів та посилює естетичну цінність творів поета і художника. Россетті створював універсальне мистецтво, яке виражало його артистичну душу, ставало тією мовою, за допомогою якої він розмовляв з людьми, Богом, вічністю. Мистецьке багатство, різноманітність художніх прийомів, глибина символіко-метафоричного підтексту та культурного контексту робіт майстра залишають велике поле для подальших літературознавчих розвідок творчої спадщини Россетті як в річищі укоріненості митця в традиції європейського мистецтва, так і в аспекті його впливу на подальший розвиток англійської літератури і національного живопису.

Бібліографічний список

- Баль, М., 2012. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований. *Логос*, 1 (85), с. 212-249.
- Antinucci, R., 2009-2010. Amulet, talisman, and oracle”: Dante Gabriel Rossetti and the Dichotomies of Feminine Beauty. *Rivisto di Studi Vittoriani*, Anno XIV-XV, Fasc. 28-29, 57-69.
- Helsing, E., 2022. Picturing Music: Doubling Ekphrasis in Six Rossetti Sonnets. *Journal of Victorian Culture*, 27(2), p. 216-235.
- Laurent, B., 2008. The Bower’s Secret: Intimacy in the Art of D.G. Rossetti. *Interfaces. Image-Texte-Language*, 28, p. 13-29. [online] Available at: <https://www.persee.fr/doc/inter_1164-6225_2008_num_28_1_1331> (Accessed 3.03.2025)
- Laurant, B., 2024. Dante Gabriel Rossetti and the Bilingual Imagination. *Open Edition Journals*. 100 Automne. [online] Available at: <<https://journals.openedition.org/cve/15115?lang=en>> (Accessed 10.03.2025)
- Manzari, Fr., 2020. «The noblest painting is a painted poem»: translating to paint. Dante Gabriel Rossetti reading Dante. *Between*, 10(20), p. 222-243. [online] Available at: <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4208/4547>> (Accessed 25.02.2025)
- Phythian, J. Ernest, 1905. Rossetti Archive. [online] Available at: <<https://www.rossettiarchive.org/docs/ac-phythian.1905.rad.html>> (дата звернення 1.03.2025)
- Rossetti, D. G., 1884. *The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti with introduction of William M. Rossetti*. Published by Thomas Y. Crowell & Co., Publishers, New York.
- Stinis, M., 2022. Musical Experience in the Bower: D.G. Rossetti, Listening, and Space. *Journal of Victorian Culture*, 27(2), p. 236-251.
- Wilde, O., 1891. The Artist as a Critic. [online] Available at: <<http://ereserve.library.utah.edu/Annual/HUM/1010/Millgram/critic.pdf>> (Accessed 1.03.2025)

References

- Antinucci, R., 2009-2010. Amulet, talisman, and oracle”: Dante Gabriel Rossetti and the Dichotomies of Feminine Beauty. *Rivisto di Studi Vittoriani*, Anno XIV-XV, Fasc. 28-29, 57-69.
- Bal, M., 2012. Vizual’nyj essentsializm i ob’ekt vizual’nyh issledovanij [Visual Essentialism and the Object of Visual Culture]. *Logos [Logos]*, 1(85), pp. 212-249. (in Russian).

- Helsing, E., 2022. Picturing Music: Doubling Ekphrasis in Six Rossetti Sonnets. *Journal of Victorian Culture*, 27(2), p. 216-235.
- Laurent, B., 2008. The Bower's Secret: Intimacy in the Art of D.G. Rossetti. *Interfaces. Image-Texte-Language*, 28, p. 13-29. [online] Available at: <https://www.persee.fr/doc/inter_1164-6225_2008_num_28_1_1331> (Accessed 3.03.2025)
- Laurant, B., 2024. Dante Gabriel Rossetti and the Bilingual Imagination. *Open Edition Journals*. 100 Automne. [online] Available at: <<https://journals.openedition.org/cve/15115?lang=en>> (Accessed 10.03.2025)
- Manzari, Fr., 2020. «The noblest painting is a painted poem»: translating to paint. Dante Gabriel Rossetti reading Dante. *Between*, 10(20), p. 222-243. [online] Available at: <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4208/4547>> (Accessed 25.02.2025)
- Phythian, J. Ernest, 1905. Rossetti Archive. [online] Available at: <<https://www.rossettiarchive.org/docs/ac-phythian.1905.rad.html>> (дата звернення 1.03.2025)
- Rossetti, D. G., 1884. *The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti with introduction of William M. Rossetti*. Published by Thomas Y. Crowell & Co., Publishers, New York.
- Stinis, M., 2022. Musical Experience in the Bower: D.G. Rossetti, Listening, and Space. *Journal of Victorian Culture*, 27(2), p. 236-251.
- Wilde, O., 1891. The Artist as a Critic. [online] Available at: <<http://ereserve.library.utah.edu/Annual/HUM/1010/Millgram/critic.pdf>> (Accessed 1.03.2025)

Стаття надійшла до редакції 18.03.2025 року.

Olena Annenkova

“THE LANGUAGE OF THE SOUL”: THE STRATEGY OF INTERMEDIALITY IN DANTE GABRIEL ROSSETTI’S ARTISTIC WORKS

The article explores the features of the literary and pictorial works of the English poet and artist Dante Gabriel Rossetti within the framework of the Romantic concept of the synthesis of arts and contemporary intermedial studies. Rossetti's oeuvre reflects a propensity for intricate intermedia constellations, demonstrating a transgression of the established boundaries of different artistic media. This research aims to comprehensively study the specifics of complex intermedia constellations embodied in Rossetti's literary and pictorial works based on the romantic concept of the synthesis of arts. This paper also analyzes the inter-artistic interaction illustrated by Rossetti's lesser-studied works.

Rossetti wrote both independent poetry and free-standing paintings. Still, he also formed a special artistic genre called ‘double works of art’, in which sonnets and paintings formed a complementary pair that became a significant and unique part of his artistic heritage. The ekphrastic nature of Rossetti's sonnets enhances the complexity of artistic imagery inherent in his literary work due to the tangible intellectuality of the sonnets, their multi-layered structure, and the intertwining of biographical, theological, and aesthetic levels. Furthermore, Rossetti's sonnets are rich in intertextual references and engage in dialogue with the cultural and aesthetic tradition of the European Middle Ages and the Early Renaissance. Rossetti's verbal and visual artistic texts exemplify not only traditional intersemiotic correlations, which usually include the interaction of two art forms, but also complex interspecies constellations created based on synesthetic imagery. Examples of such works demonstrate how exactly the interaction between different types of art occurs and how broad the possibilities of artistic tools are, which in the artistic consciousness of a multifaceted gifted artist reveals its protean nature, the ability to

adapt to the main semiotic system, which enriched it and at the same time highlighted new facets of the usual technique characteristic of a certain form of art, as well as the transgressive potential of different kinds of art. The analysis of Rossetti's literary and pictorial works confirms that his artistic consciousness was inclined towards complex inter-artistic correlations primarily revealed through transmedial and transformational intermediality. This complexity of intermedial constellations, masterfully realized by Rossetti in his numerous literary and pictorial works, contributes to discovering new contexts and meanings and enhances the aesthetic value of the works of the poet and artist, for whom universal synthetic art was the highest goal.

Key words: *D.G. Rossetti, intermediality, literature, painting, music, art, Passion and Worship, The Bower Meadow.*

УДК 821.161.2

Надія Гаврилюк

<https://orcid.org/0000-0001-9432-5372>

МЕТАФОРИ ЧУЖИНИ В ПОЕЗІЇ ВІРИ ВОВК

У статті розглядаються метафори на позначення чужини в поетичних збірках Віри Вовк 2012-2018 років. Поетеса прочитує чужину як позитивно, так і негативно. В позитивному сенсі чужина – це простір, що захищає від ворогів і дає змогу прийняти як дар плоди чужої праці (культури), зробивши їх частково своїми. В негативному значенні ідеться про нестачу добра: любові, розуміння, своєї культури тощо.

Основні образи чужини в поезії В. Вовк поєднано з просторовими маркерами: землі, саду, будинку, хати, комори, комоду, столу (і престолу). Із метафорою саду сполучається метафора цвіту як життя і долі. Звідси В. Вовк переходить на питання, чи визначена доля наперед і чи залежить вона від наших дій, чи від наших / ворожих слів. Авторка застерігає від довіри ворогам (пісня Сирени), від підкорення їм, потурання їхній захланності, злочинам.

Ключові слова: метафора, образ, чужина, поезія, В. Вовк

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-20-27

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. З початком новітньої російсько-української війни українці, з-поміж яких і чимало поетів, стикнулися на власному досвіді з черговою хвилею еміграції, що має не економічну, а політичну підоснову. З цього погляду доречніше говорити про вигнання, адже виїзд із України відбувається під тиском, а не з доброї волі. Екзил спіткав і багатьох поетів попередніх поколінь (О. Олесь, Є. Маланюк, учасники Нью-Йоркської групи та ін.) і у різний спосіб відбився в їхній творчості.

Мовлячи про письменників, які змушені покинути власну Батьківщину, досліднику не оминати розкриття теми чужини у їхніх художніх текстах. А що, ідучи «дорогою вигнання» (Олександр Олесь), усе ж автори сприймали виїзд із рідного краю і буття поза ним по-різному – такі студії можуть дати розуміння як соціальних процесів (еміграції чи вигнання), так і їх творчого переосмислення.

Важливо наголосити: ці твори – художнє свідчення, не обмежене інформативною функцією, воно реконструює ідентичність суб'єкта (Pollak and Heinich, 1986, p. 4) після розриву і адаптації до нового простору. Під цим оглядом поезія Віри Вовк є знаковою метафоричною історією життя на чужині, що, попри чималу кількість студій про творчість авторки, ще не є достатньо повно осмислена.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній науці еміграція досліджується в сув'язі з поняттями діаспори, вигнання, заслання, з озиранням на повернення (Matute Castro, 2015). Не виняток у цьому питанні і українське літературознавство, в якому у форматі наукової монографії висвітлено еміграційну літературу другої половини ХХ століття в поетикальному аспекті (Василенко, 2024).

До аналітичного осмислення теми чужини зверталися і самі поети-емігранти. Зокрема, пишучи про поезію Віри Вовк, її товаришка з Нью-Йоркської групи, поетеса Марія Ревакович, акцентує на відчуженості (географічній), ізоляваності (мовній) і самотності (духовній), що породила ностальгію (Ревакович, 2005, с. 28). Втім, у пізнішій статті ця ж авторка наголошує на тій обставині, що ностальгія не є для учасників Нью-Йоркської групи фактором, який замикає в просторі минулого, лише тим зерном

ідентичності, що проростає на світовому обширі і звернене в майбутнє (Ревакович, 2012, с. 133). Натомість, Т. Карабович, український поет із Холмщини, схильний розглядати вигнання як міфічний мотив (на прикладі збірки В. Вовк «Жіночі маски»), педалюючи «безнадійні долі героїнь» (Карабович, 2017, с. 255). З огляду на міфічність важить уточнити: вигнання є *точкою відліку* в становленні героя міфу.

Актуальність дослідження обумовлено потребою дослідити метафори чужини в поезії авторів-емігрантів і з позиції поетичного розгортання, і в проєкції на біографії митців слова. Такий розгляд дасть змогу побачити, в яких категоріях осмислено чужину (відчуження, адаптація, новий етап у становленні та ін.)

Мета дослідження. Розглянути метафори чужини в поетичних збірках Віри Вовк 2012 – 2018 рр., виокремити «семантичні гнізда», в яких вони фігурують.

Завдання дослідження. Показати, як В. Вовк осмислює чужину, співвідносить із нею себе, як зберігає власне обличчя – національне і творче – в далеких світах.

Виклад основного матеріалу. Фінальний твір у збірці Віри Вовк «Абеткова плетениця на карнавал» (Вовк, 2012а, с. 10), оприявнює тему яничарства: «Усі ядучі яничари – / Язва народу, ядовари, / А їхня ябеда – ядуга, / Що має недруга за друга. / Ярижку марять засівати. / Геть, гаспиди, з чужої хати!». Відречення від рідної культури зіставлено поетесою з отрутою, обмовою та хворобами, що загрожують життю, а самих зрадників поіменовано нечистою силою. У фіналі ліричний персонаж виганяє тих, хто не розрізняє недруга і друга, зі своєї хати, що для яничар перестала бути своєю. *Чужа хата тут – про відречення від хати своєї* (Шевченкове «В своїй хаті своя й правда, І сила, і воля» тут у підтексті, однак підтекст увиразнює, що і текст В. Вовк звернено до всіх українців – мертвих, живих і ненарождених – як засторогу від зради). В поетеси *чужа хата – і простір загребуцості чужинців-московитів і владних співвітчизників, що скидаються на розбійників*. Про це голосіння зі збірки «Ластів'яче перо» (Вовк, 2016, с. 26): «Твій цвіт, Україно, топчуть харцизи, / Рятуючи чорні здобутки / Геть від народного зору / В комори чужини».

Цитована поезія примикає до віршів, у яких розгортається семантика чужого не як простору (*хати* чи її частини – *комори*), а як цінностей (*добра* – культурних набутків і людей-цвіту). Так «Голосіння» перегукується з поезією «Святість» (Вовк, 2016, с. 50):

Якби ти, Україно, як Москва,
Топтала цвіт чужих народів,
І якби цвигала в лице
Самого Бога та плювала
В чужу молитву, чужу душу,
Якби захланною рукою
Сягала по чуже добро,
Глуха на лемент і сліпа на сльози,
Я прокляла б тебе, і себе з тобою,
Як нероздільну часть.

В уривку йдеться не тільки про *цвіт чужих народів* (людські долі, не реалізовані вповні), а про *чужу молитву, чужу душу, чуже добро*. Ця ціннісна ієрархія близька В. Вовк, яка осмислює людське життя у категорії духовності, душі (співчуття кривдженим), а потім – матеріальних статків. У своєму творі В. Вовк застосовує умовний спосіб (*якби*), щоб за допомогою зближення свого простору з чужим показати, по-перше, вкрай різьчучу відмінність України й московщини; по-друге, виявити бездушну злодійську суть московитів; по-третє, засвідчити власну безумовну єдність із Україною («Я прокляла б тебе, і себе з тобою, / Як нероздільну часть»).

У віршах В. Вовк «Голосіння» і «Святість» однак подано різні перспективи бачення: у першому – з позицій України («Твій цвіт, Україно, топчуть харцизи»), у другому – московитів («як Москва, / Топтала цвіт чужих народів»). Утім не забуваймо

про сторонній погляд. Лірична героїня «Голосіння» *лементує*, аби інші побачили страждання України (Вовк, 2016, с. 26):

Яка ти обідрана, обшарпана з княжого віна
Захланними кіглями, гострими кливаками!
Підійми своє горде чоло, Україно!
Твої рани криваві сто народів узнало.
Ти безсмертна в історії людства,
І святиться ім'я твоє в зачудованім світі.

Авторка певна, що світ (крім московитів) не сліпий, що він уповні зрозуміє хресну муку України і ціну її жертви і сприйме *похоронне голосіння* як прелюдію до воскресіння: «Бо не за страсті, а за святість / на тебе Воскресіння жде» (Вовк, 2016, с. 26). Проте поетеса також знає, як повільно прозирає світ. У збірці «Будова» (Вовк, 2015, с. 52), мисткиня слова ставить питання співвідповідальності:

Хто успособив тих, хто хамелить
Чуже добро, хто розсобачився
На все велике й гідне,
Замилувати очі світу?

Чуже добро не просто крадуть, а видають за своє. Новотвір *хамелить* у собі суміщає значення пристосуванства (діє як *хамелеон*) і нахабної зневаги (діє наче *хам*), що посягає на все велике ніби на належне. В. Вовк певна, що «Колись той світ узріє / І стане світу соромно».

Чуже добро – *чужі привілеї*, як показує персонаж поезії «Страшний суд» зі збірки «Голос іздала» (Вовк, 2018б, с. 50): «Ми не ласі на чужі привілеї, / На корони, престоли й клейноди, / Й даємо себе обкрадати / Зі свити й дранки-сорочки». Українці не потребують чужого, бо мають власні *княжжі корони*: В. Вовк раніше нагадує, що Україна *обишарпана з княжого віна* (Вовк, 2016, с. 26). Покладаючи більшу частку провини на ворогів, поетеса свідчить утім, що українці дають себе обкрасти, не противлячись злому. Алюзійно покликаючись на поему «Сон» Т. Шевченка («Латану свитину з каліки знімають, / З шкурою знімають»), авторка пише (Вовк, 2018б, с. 50): «Ви здираєте з нас живу шкіру: / Історію й мову народу, / Й нашим добром багатіє / Скарбниця вашого двору». На переконання авторки, історія та мова – шкіра народу, їх відбирання вкрай болісне і перетворює народ на стражденний оголений нерв. Однак В. Вовк певна, що українці мають іще чимало:

Та існують ще наші обличчя,
І хребет і долоні і скроні

Обличчя чинить із народу і людини індивідуальність, а хребет символізує її характер і здатність із гідністю проходити випробування, не забувши про дії (долоні) й думки (скроні).

З огляду на сказане, персонаж-чужинка (вочевидь і авторка) бачить у творчій праці власних рук можливість поповнини нестачу *найгеніальнішими вигадками* (Вовк, 2016, с. 19):

Для жителів краю існують крамниці
Й повні комоди,
Зате для чужинців – найгеніальніші
Вигадки й рукотвори.

Комод отут виступає аналогом *комори власної*, котру персонаж не має змоги поповнити через матеріальну нестачу. Однак брак коштів, який різнить чужинку від мешканців краю, породжує надлишок творчості, компенсуючи нестачу статків. У збірці «Вселенна містерія» (Вовк, 2018а, с. 53) вміщено вірш «Скарга», де В. Вовк каже:

Полетіти б слідами лелек,
Де цінують долоні й ум,

Бо для мене тут місця нема.
Бо моя колосиста земля
Заворожена духом лихим
Несе хліб до чужого стола.

Чужий стіл – маркує чуже царство (чужий престол), як його описано у збірці «Курган» (Вовк, 2019, с. 47): «Червоні замкові мури, / Довкола – шатер череда... / Тут – розлога столиця / Степового царя. / Яким привітом чужинця / Зустріне далека земля? / Угорі – крики вороння, / Внизу – чужина». Вся розлога земля така тільки для степового (вочевидь, московського) царя. Для його підданих (росіян) і бранців-іноземців ця земля є затісною. Для чужинця – і далека земля (не лише географічно, а культурно й ментально), на ній затісно саме через те, що це *чужина*, над якою не видно неба і лелек, які символізують життя, а лише вороння як символ загибелі.

Проте ділення хлібом із чужинцями не є злом, доки тих чужинців не сприймаєш вищими за себе. У поезії «Квіти долі» зі збірки «Вогонь Купала» (Вовк, 2014, с. 44) поетеса каже:

Плоди приходили на мій стіл з чужого саду,
Я жила в чужому будинку,
На чужій землі,
І навчала чужих юнаків
Шанувати чуже й любити своє.
Тепер у мене, в прибіжищі чужого краю,
Цвітуть на веранді розкішні квіти,
Жовті й червоні іксори,
Горять вишневі антурії
Й різнобарвні африканські фіялки,
Що не пашіють.
Це певно квіти моєї долі
Всюди чужинки,
Всюди лиш гостею в широкому світі.

У вірші є чужий простір матеріальний (чужий сад, будинок, земля) і духовне відчуття чужини (чужі юнаки, чужинка). Разом із тим, усе чуже приходить в простір свого (*на мій стіл*), його не несуть як данину вищому.

Плоди чужого саду співвідносні авторкою з квітами долі (*квіти моєї долі*) – барвистої, але не запашної. Чужа земля як для героїні, так і для її біографічного прототипу не ворожа, навпаки – слугує захистом від ворогів (*в прибіжищі чужого краю*), а героїня чується там не бранкою, а гостею – отже, перебуває тимчасово, має свободу повернутися додому.

Зрештою, вдома лірична героїня (і авторка) теж тимчасово, бо земний світ увесь позначено минущистю. Тому опозицію *чуже / своє* В. Вовк не знято, але почасти відзеркалено: навчаючи чужих юнаків шанувати чуже, персонаж вірша (*alter-ego* поетеси) показує їм інші культури, в т.ч. українську (*своє* для оповідача); навчаючи любити своє – стає на їх місце, адже їхнє *своє* – *чуже* для оповідачки.

Міркуючи про проблему долі, В. Вовк виходить за межі особистої біографії і осмислює це питання в контексті античної драми. Апелює не до Кассандри, як це мало місце в збірці «Жіночі маски», а до *ворожих віщувань*. У збірці «Пісня Сирени» вміщено рядки (Вовк, 2012б, с. 8):

Ми – чужинці на власному полі,
під власною стріхою з гніздом лелеки,
що не дала нам сподіваних радощів,
наче б сповнялися тільки ворожі пророцтва
чорнокнижників і ворожбитів.

І знаково: прибираючи зі смислового поля передбачень власних віщунів (Кассандра була для троянців своєю, хоч і не почутою), авторка акцентує на солодкоголосому співі чужинців – такому, що змушує забути і власну землю, і мету мандрів, кожного, хто той спів чує (назва збірки «Пісня Сирени» надто промовиста в контексті сказаного). Втім, як зрозуміло з вірша, поетеса ставить під сумнів напередвизначеність долі (*наче б збувалися*) і тим паче не узалежнює долю тільки від ворогів. Що діється на власному полі і під власною стріхою – справа насамперед власної відповідальності, щоб не залежати від ворога (Вовк, 2016, с. 28):

Як довго, моя Україно,
Будеш не нашою,
Гарна наложнице
Свого гнобителя?
Як довго твої діти будуть
Підметцями чужих земель,
Розсіяні зернами маку
По всій планеті?

У стилістиці поетеси впізнаємо тональність «Псалмів степу» Є. Маланюка, в яких Україна фігурує як *зрадлива бранка степова*. Світогляд пражанина в аспекті осмислення української долі був близький поетесі. Вона не тільки досвідчила емігрантського хліба (як і пражанин Є. Маланюк, якого знала особисто) і відчуття своєї дрібності (зернина маку з-поміж інших на планеті), але і загрози від «степового царя» в часі Другої світової війни і навислої небезпеки ще перед початком нової хвилі війни російсько-української (до 2014 року).

Можна припустити: нагадуючи абеткові істини про яничарство, поетеса перестерігає про ворожий підступ, що криється за солодким співом / словами, але нищить і життя і душу до основ. Закликаючи до відповідальності за свою долю, поетеса нагадує про людську гідність, яка запобігає як зневазі чужого, так і ненависті / байдужості до свого, не даючи бути сліпою на сльози інших.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Образ чужини в поезії В. Вовк набуває двох конотацій – як негативної, так і позитивної. Позитивна метафоризується через плоди *чужого саду*, що приходять у життя ліричної героїні як *дар*. Те, що стає дарунком, зміщується з полюсу чужого до освоєного і починає шануватися як квітка (прикраса) власної долі. На тлі шани до чужого увиразнено проступає любов до свого.

Чужина в негативному сенсі – *нестача*. В. Вовк ідеться найперше про *брак любові* до рідної землі, внаслідок якого своя земля стає чужою. В контексті сказаного розгорнуто тему добровільного підкорення (пасивного прийняття завойовника – т. зв. наложництва) чи війни на боці завойовника (яничарства). В таких умовах плоди поля для чужинця є не даром, а *даниною*, що сприймається ним за належне і тому зневажається згідно права сили. Нестача – це і *брак розуміння*, щоб не слухати, не чути ворожих пророцтв, солодкого чужинського голосу («співу Сирени»), почувши який забудеш і Батьківщину, і мету шляху (повернення додому).

Чужий простір є чітко окреслений як *чужа земля* (не Батьківщина), *чужий край* (куточок світу), *будинок* (оселя, що тобі не належить) і *сад* (межі відповідальності, праці, плодів; територія раювання).

Частіше українська поетеса послуговується метафорою *чужа хата*, ніж прикметниковою словосполучкою *чужий будинок*. Адже чужа хата передбачає протиставлення з рідною хатою не як оселею, а як історіософською категорією: звідси і рядки Шевченка про *свою хату*, і згадка про *рідну хату* Андрея Шептицького («Як будувати рідну хату», декрет Львівського Архiepального Собору 1942 р. авторства Митрополита Андрея, Хрещеного батька В. Вовк).

У межах чужої хати поетесою виокремлено *комори чужини*, а в тих – *чуже добро* (або приховане від сторонніх очей, або нахабно і надто хамовито проголошене своїм скарбом). Оце добро – не тільки матеріальні статки, а і духовний вимір: і зовнішній, дієвий, історичний (корони, престולי, клейноди), і внутрішній (життя душі, так би мовити). Тому у поезії В. Вовк і фігурує розтоптана загарбниками людина (як духовно-тілесна єдність), яку авторка метафоризує через *чужий цвіт*. І цей чужий цвіт корелює з *квітами моєї долі*, тобто читається як протиставлення чужа доля / моя доля, а разом з тим проєктується на питання долі загалом: її залежності від ворожих пророцтв, або своєї мови (рідної формально і за сенсами), або власних відповідальних дій (до свідомої відкупительної жертви перед світом, який повільно прозріває, довго будучи сліпим на чужі сльози).

З огляду на все зазначене, мова Віри Вовк, у першу чергу, орієнтована на *застереження* від легковірності щодо ворогів, на *збереження* свого (аби не наша Україна врешті стала нашою), на містерії, в якій чужій молитві протиставлено власну, чужим коморам – свій комод, або *скриню забутих предків*, у якій найгеніальніші витвори не тільки своїх рук, а і своєї – української (не чужої!) – душі.

Ця стаття не розкриває вичерпно тему чужини / чужинки в поезії Віри Вовк і може бути розгорнута як в аспекті мистецького діалогу (алюзій, інтермедіальності) з творчістю митців-емігрантів (Є. Маланюка, Я. Гніздовського й ін.), так і спроектована на біографічні моменти, відбиті в поезії В. Вовк, для якої *чужина* була не тільки *далекою землею*, а і простором з якого краще видно велич і рани рідної України.

Бібліографічний список

- Matute Castro, A., 2015. *Das de escritura: exilio y diaspora literaria cubana (1980 – 2010)*, USA: University of Pittsburgh.
- Pollak, M. and Heinrich, N., 1986. Le témoignage, *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 62/63, pp. 3–294.
- Василенко, В., 2024. *Слід Антея. Українська еміграційна література другої половини XX століття: ідеї, тексти, постаті*. Київ: Дух і Літера.
- Вовк, В., 2012а. *Абеткова плетениця на карнавал*. Ріо-де-Жанейро–Січеслав–Львів.
- Вовк, В., 2012б. *Пісня Сирени*. Ріо-де-Жанейро – Львів.
- Вовк, В., 2014. *Вогонь Купала*. Ріо-де-Жанейро – Київ – Львів.
- Вовк, В., 2015. *Будова*. Ріо-де-Жанейро – Київ – Львів.
- Вовк, В., 2016. *Ластів'яче перо*. Ріо-де-Жанейро. Contraste.
- Вовк, В., 2018а. *Вселенна містерія*. Ріо-де-Жанейро: Contraste.
- Вовк, В., 2018б. *Голос іздала*. Ріо-де-Жанейро: Contraste.
- Вовк, В., 2019. *Курган*. Ріо-де-Жанейро. Contraste.
- Карабович, Т., 2017. *Міфопоетика Нью-Йоркської групи*: монографія. Київ: Талком (Серія «Студії з україністики». Випуск XXI).
- Ревакович, М., 2005. Крізь іншу призму. Про феномен і поезію Нью Йоркської групи. *Півстоліття напівтиші: антологія поезії Нью-Йоркської групи*. Київ: Факт.
- Ревакович, М., 2012. Периферія проти центру: поетика вигнання у творчості Нью-Йоркської групи. *Persona non grata: нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність*. Київ: Критика, С. 129–147.

References

- Karabovych, T., 2017. *Mifopoetyka Niu-Yorkskoi hrupy: monohrafiia [Mythopoeitics of the New York Group: a monograph]*. Kyiv: Talkom, 2017. 464 s. (Seriiia «Studii z ukrainistyky». Vypusk XXI). (in Ukrainian)
- Matute Castro, A., 2015. *Das de escritura: exilio y diaspora literaria cubana (1980 – 2010)*, USA: University of Pittsburgh. (in Español)

- Pollak, M. and Heinich, N., 1986. *Le témoignage*, Actes de la recherche en Sciences Sociales, 62/63, pp. 3–294. (in Español)
- Revakovich, M., 2005. Kriz inshu pryzmu. Pro fenomen i poeziiu Niu Yorkskoi hrupy [Through a Different Prism. On the Phenomenon and Poetry of the New York Group]. *Pivstolittia napivtyshi: antolohiia poezii Niu-Yorkskoi hrupy*. Kyiv: Fakt, 2005. 373 s. Bibliohr.: S. 366–373. (in Ukrainian)
- Revakovich, M., 2012. Peryferiia proty tsentru: poetyka vyhnannia u tvorchosti Niu-Yorkskoi hrupy [Periphery versus Center: The Poetics of Exile in the Work of the New York Group]. *Persona non grata: narysy pro Niu-Yorksku hrupu, modernizm ta identychnist*. Kyiv: Krytyka, 2012. S. 129–147. (in Ukrainian)
- Vasylenko, V., 2024. *Slid Anteia. Ukrainska emihratsiina literatura druhoi polovyny XX stolittia: idei, teksty, postati* [Antey's Footsteps. Ukrainian Emigration Literature of the Second Half of the 20th Century: Ideas, Texts, Figure]. Kyiv: Dukh i Litera. 616 s. (in Ukrainian)
- Vovk, V., 2012a. *Abetkova pletenytsia na karnaval* [Alphabet braid for carnival]. Rio-de-Zhaneiro–Sicheslav–Lviv. (in Ukrainian)
- Vovk, V., 2012b. *Pisnia Syreny* [Siren's Song]. Rio-de-Zhaneiro – Lviv. 38 s. (in Ukrainian)
- Vovk, V., 2014. *Vohon Kupala* [Kupala Fire]. Rio-de-Zhaneiro – Kyiv – Lviv. (in Ukrainian)
- Vovk, V., 2015. *Budova* [Structure]. Rio-de-Zhaneiro – Kyiv – Lviv. (in Ukrainian)
- Vovk, V., 2016. *Lastiviache pero* [Swallow feather]. Rio-de-Zhaneiro. Contraste. 54 s. (in Ukrainian)
- Vovk, V., 2018a. *Vselenna misterii* [Universal mystery]. Rio-de-Zhaneiro: Contraste. 116 s. (in Ukrainian)
- Vovk, V., 2018b. *Holos izdalia* [A voice from afar]. Rio-de-Zhaneiro: Contraste. 54 s. (in Ukrainian)
- Vovk, V., 2019. *Kurhan* [Mound]. Rio-de-Zhaneiro. Contraste. 78 s. (in Ukrainian)

Стаття надійшла до редакції 19.03.2025.

Nadiia Havryliuk

METAPHORS OF FOREIGN LAND IN THE POETRY OF WIRA WOWK

The article examines metaphors of foreign land in the poetic collections of Wira Wowk from 2012 to 2018. The poetess reads foreign land both positively and negatively. In a positive sense, foreign land is a space that protects from enemies and allows us to accept the fruits of someone else's labor (culture) as a gift, making them partially our own. In a negative sense, it refers to the lack of good: love, understanding, one's own culture, etc.

The main images of foreignness in poetry of W. Wowk are combined with spatial markers: land, garden, house, hut, pantry, chest of drawers, table (and throne). The metaphor of the garden is combined with the metaphor of a flower as life and fate. From here, W. Wowk moves on to the question of whether fate is predetermined and whether it depends on our actions or on our or enemy words. The author warns against trusting enemies («the Siren's song»), against submitting to them, against indulging in their greed, their crimes.

Within the boundaries of someone else's house, the poetess singles out the pantries of the foreign world, and in them – someone else's good (either hidden from prying eyes, or brazenly and too rudely proclaimed as her treasure). The good is not only material wealth, but also the spiritual dimension: both external, effective, historical (crowns, thrones, jewels), and internal (the life of the soul, so to speak). Therefore, in the poetry of W. Wowk, a person trampled by invaders (as a spiritual-bodily unity) appears, which the author metaphorizes through someone else's flower.

Wira Wowk's language focuses primarily on warnings against trusting enemies, on

preserving one's own, on the mystery in which one's own prayer is contrasted with someone else's, and someone else's pantry is contrasted with one's own chest of drawers or chest of forgotten ancestors, in which the most ingenious creations are found not only of one's own hands, but also of one own – Ukrainian – soul.

Key words: *metaphor, image, foreign land, poetry, Wira Wowk*

УДК 82-1Горд.:82.09+7

Леся Генералюк

<https://orcid.org/0000-0002-5095-5943>

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРУКТУРИ В ПОЕЗІЇ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО 1930–1940 рр.

У статті запропоновано аналіз інтермедіальних явищ у поезії С. Гординського 1930-1940 рр., багатій на інтерференцію мистецтв та не-мистецтв, на поєднання стратегій образотворчого мистецтва, ігрового кіно, кінодокументалістики, історії. Особливу увагу зосереджено на історіософській поемі «Сім літ» (1939), у якій поет-візіонер здійснив реконструкцію періоду визвольних змагань в історії України з 1914 по 1920 рр., показав тодішні націєтворчі процеси, загрози, перемоги й поразки. Широку панораму подій митець зробив доступною читачеві у лапідарному тексті, застосувавши словесну візуалізацію – «графічні» та «кінематографічні» прийоми унаочнення етапів боротьби за волю й Державу. Завдяки інтермедіальному дискурсу невелика за обсягом поема увиразнює уроки історії, важливі для державотворення на початку ХХІ-го століття.

Ключові слова: інтермедіальність, громадянська поезія, Україна, боротьба за незалежність, протиборство з Росією, історіософія, візуалізація, графіка, кінодокументалістика.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-28-57

Постановка проблеми. Багата на інтермедіальні структури літературна творчість Святослава Гординського, художника, поета, есеїста, літературознавця, історика мистецтва є вдячним полем для компаративного аналізу в різних площинах. Вона цікава й експлікацією візуальності у поетичних творах, де сформований завдяки інтермедіальним стратегіям стиль митця викazuje його тяжіння до вербально-візуального синтезу. Різноманітність медіа, котрі він залучає, щоби унаочнити у слові емотивні стани, поточний момент, часові зсуви чи розлогі історичні екскурси, вирізняє його серед літераторів передвоєнного часу. А сама активність, з якою Гординський від початку поетичної кар'єри користується широкою палітрою прийомів суміжних мистецтв та не-мистецтв, прицільно інтерполює у тексти мову живопису, графіки, архітектури, фотографії, кіно, плакатів, афіш, говорить про пріоритетність зору, про сталість візуального компоненту його поетичної творчості. І хоча подібне залучення кодів інших медіа систем, яке має метою «бачення словесного образу», є сьогодні стандартною для літературних текстів «практикою глядацькості» (Cragu, 1992), експерименти поета Гординського з пластичними мистецтвами, з мовою та поетикою кіно в 1930-х і 1940-х симптоматичні: резонуючи з добою у соціально-політичному аспекті, у культурному житті він тримався курсу епохи в бік зримості.

Інтермедіальна палітра майстра, обраний ним комплекс семіотичних кодів, котрі він застосовує в архітектоніці поетичних збірок, засвідчують уміння реферувати складні абстракції, концепти, явища соціуму через «метафори бачення» (С. Брекхейдж). Шлях апробований і результативний, адже поети-художники звертаються до зображальних конвенцій не лише за звичкою постійної роботи ока. Вони добре знають, що артефакти минулих епох усталились у нашій свідомості в якості окремої мови: сюжети й картини зафіксували події, погляди та знання. Відтак інтуїтивно намагаються активізувати структури візуального сприйняття й пробудити глядацький ресурс у свого читача, віками

«тренованого» християнською архітектурою, фресками й ілюстраціями Біблії, пробудити так званий запит глядача, навченого перекодовувати фізичне в духовне, а лінії, контури, кольори, світлотіні – у концепти. Оскільки візуальні мистецтва минулого сформували цілий реєстр семіотичних знаків з їхнім тайнописом і шифрами, цей комплекс знаходить свою нішу в поезії, де культура зору проявляється знову й знову в динаміці насичення і збагачення зримого набутим досвідом, перетинами смислів та пізнання. Візуалізація словесного образу артикулює усі ці смисли, адже володіє особливим герменевтичним потенціалом: побачений світ можна зрозуміти й пізнати. І, коли говоримо, що поет, який підключає силове поле інших мистецтв (активує кілька сенсорних каналів одночасно), перемагає «просто поета», тим ставимо перед літературознавцями й вимогу досліджувати акти бачення / «зорові виплески» у суто вербальній сфері, тобто розглядати літературний текст із перспективи візуальності.

Актуальність дослідження інтермедіальності у творчості С. Гординського, яка базується на різномодальній інтерференції мистецтв і не-мистецтв, безсумнівна, адже трактувати зрощену з цифровими технологіями культуру ХХІ століття можемо тоді, коли виявимо попередні етапи і варіанти такої інтерференції, де вагома роль належить візуальності. Конвенція на полі «візуальність і слово» завжди є шансом для автора побудувати літературний образ, котрий максимально активізує уяву читача й резонує з т.зв. внутрішнім зором. Поетові попросту вигідно користуватися апробованими в різні епохи композиційними прийомами, колірними плямами: тим «способом бачення», яким користувалися майстри минулого та до якого ми привчені. До того ж, попри впливи різних культурно-історичних конструктів, незаперечним є факт домінування зорової апперцепції, що його констатує сучасна психофізіологія. Тому формування (а в читача – реконструкція) авторських сенсів на стику візуальність / слово – це й поновлення «способу бачення», і, що було надважливим для Гординського-поета, це й актуалізація культурної пам'яті та пов'язаної з нею ідентичності. Для нього, який мислив категоріями пластичних мистецтв та переносив їхню лексику й термінологію в поезію, усі мистецтва були одним цілісним простором самоздійснення. Згадуючи В. Масютина з його захопленням українською тематикою в медальєрному жанрі, він навів його відповідь інтерв'юєру: «Що я вважаю своїм фахом: малярство, графіку, скульптуру чи літературу? На це можу відповісти – моя професія, моя пристрасть, мій жанр і прокляття мого життя є лише одне: мистецтво» (Гординський, 2015, с. 317). У рамках мистецтва як цілісного єдиного поля він пропонує персональну історіософську концепцію минулого і майбутнього України.

Мета статті – аналіз інтермедіальних стратегій Гординського-поета, задіяних для підключення кількох сенсорних каналів і активації взаємодії між мистецтвами, культурами, епохами; для репрезентації України й української історії, оприявлення синкретичних форм подачі власних історіософських концепцій у поезії 1930-х та 1940-х років.

Виклад основного матеріалу. Концепція холізму культури – поля міжвидової співдружності, взаємодій, комунікацій різних видів творчості імпонує Гординському, він слідує їй у творчих пошуках. Оскільки пріоритетним для нього є візуальний спосіб взаємодії з інформацією, він у віршах 1930-1940-х рр. вдається до низки експериментів, намагаючись ними продемонструвати читачеві прийоми збагачення літератури кодами візуальності, явити цілісність тканини культури. Таку єдність декларує у вірші «Кольори і слова» (1933): «Кольори і слова в натхненному танку / Однаково дзвенять у ритмі мелодійнім», затим уміло й цілеспрямовано транспонує графічні, живописні техніки, мову кіно у свою поезію. У вірші «На шпилі» моделює пейзаж-гіпотипозис через такі зримі деталі, як «гриви трав», «блакить промениста», «сувої хмар біліші, ніж вата», затим, щоби досягнути потрібного колористичного ефекту, вдається до абсолютно повного перекладу праці живописця: «Проміння небо голубить, / На горах синьо-синьо. /

Ляпнув хтось просто з тюбї / Найчистішого ультрамарину!» (Гординський, 1989, с. 15). Змальовуючи бульвари Парижа у час, коли «палає вечір», поет професійно перераховує назви фарб, якими користувалися малярі (імпресіоністи П. Боннар, А. Сіслей, К. Моне, К. Піссарро передавали ними чарівність вечірніх паризьких вулиць). Усі ці фарби, «злиті в яскраві каданси: / Кобальт, ультрамарин, зелений веронез, / Кров цинобри, карміни, оранжі» становлять колористичну палітру вже готового в уяві митця полотна й то контрастують, створюючи «контрасти екзотик», то єднуються в одній колірній гамі (цинобра, кармін, оранж). Гармонія довершена, не дивно, що поет «хоче бачити барви, не речі» (Гординський, 1989, с. 8).

Відмова від форм, попри традиційну думку про інтелектуалізм віршів митця («у пошуках модерної форми Гординський обходився без емоційної складової поезії» (Горинь, 2017, с. 96)), приховує у поета особливу експресію. Владна сила ефекту сфумато в примарних сутінках переорієнтовує природженого графіка з його тяжінням до чіткості ліній і форм на прихильника колірних плям. «Вродженим графіком» назвав митця Вольфганг Борн (див.: Горинь, 2017, с. 172-173), аналізуючи у статті «Графіка Святослава Гординського» (1933) екслібриси, ілюстрації та ін. твори станкової і книжкової графіки, оприлюднені майстром у 1933 р. на виставці української графіки в Берліні. У цей період, опанувавши на курсах співтворця кубізму, майстра плаката Фернана Леже принцип «сильної композиції з чіткими геометричними формами», митець, пише Б. Певний, «найбільше працював у книжковій графіці, у якій модерні елементи поєднував з українськими народними або історичними зразками» (Певний, 2005, с. 57); інша дослідниця також підтверджує: саме «книжкова графіка відігравала найвагомішу роль у його творчості того періоду» (Мочернюк, 2018, с. 179).

Утім, справжнього художника, хоча й він поет-неокласик, кличуть до творчості «і переливи барв, і динамічність ліній»; усі вони «контрастами зіниці жалють, мов оса» (Гординський, 1989, с. 12) – так поет артикулює власну зацікавленість у сфері словесної візуалізації, визначається з форматом персонального письма. Орієнтуючись на мало розроблені тоді прийоми зображальності, уже назвою першої збірки 1933 р. «Барви і лінії» він позначив інтермедіальний дискурс своєї поезії. Урбаністичний пейзаж із цієї збірки, де змальовано «Силует Notre Dame – екстаз середньовіччя», вежу Ейфеля, який «спіраллю увігнав у небо чорну сталь», «катедри ржаві брами», «струнку готичну колонаду», «горгони готичних майстрів», є прикладом інтерференції поетичних та графічних технік. Змодельований через лапідарні архітектурні екфразиси силует міста нагадує барельєф, а вибором певних об'єктів поет намагається передати і емотивний лад (прерогатива поезії), і достовірний лик Парижа (прерогатива пластичних мистецтв). Протипологом різким архітектурним конструкціям Парижа є безлінійний світ плям і кольорів у Ворохті в Карпатах (вірш «Санною», 1932): «Ліс у снігу... / Сніг на смереках наліг, мов виноград на гілках, / Раз у раз опадає пухкими лавинами... / І таким нереальним здається далекий Париж, / Вежа Ейфеля, Лувр і горгони готичних майстрів! / Біле: все. Синє: все. Неокреслене не збагну ніяк...» (Гординський, 1989, с. 16).

1. Лінія, рисунок, контур

Визнання «Неокреслене не збагну ніяк» – знакове, адже пріоритетами учня Ф. Леже стали окресленість речей, ясність ліній, чіткі геометричні форми. У віршах Гординського так само переважають модерні техніки. Переклад графіки в слово – є продовженням роботи ока митця, якого, наприклад, вражає ритмічна структура соснового лісу, схожого на кафедральний собор («Катедра», 1933). Поета заворожує «струнка готична колонада» у цій «святині роздуму й молитви», а бризки сонячних променів крізь мільйони переплетених «сп'янутих гілок» нагадують йому «осколки кольорів вітражних» (Гординський, 1989, с. 27). Та навіть образ душі – лінеарний і асоціюється з виструнченим угору стовбуром сосни: «П'є хвилі зоряних озер / Душа нестямна і шалена, / Хай піднімається в етер, / Немов сосни струнка антена», навіть

власний доробок автор порівнює з чіткістю слідів на снігу: «У сніг спокійний і глибокий / Клади вирізьблений слід / Своїх чітких і певних кроків» (Гординський, 1989, с. 26). Його інтермедіальна палітра – комплекс / сукупність інтермедіальних засобів у словесній творчості, є визначеною, упевненою.

Концепція спільного поля різних видів творчості (умовно диск «палітри») у випадку Гординського включає: **1) живописні елементи**, скупі кольорну гаму, де переважає блакитно-синій. Згадка про малярські екзерсиси у паризькій майстерні, розташованій на п'ятому поверсі будинку в Латинському кварталі, є малюнком: «В затишші радісної праці / Сідаю біля фарб і книг / Незнаний друг і Муз, і Грацій, / І там, під небом голубим, / Високо, на верху мансарди, / Де лиш антени й голуби / І підіймається до хмар дим, – / Творю синтези барвних плям» (Гординський, 1989, с. 19). Так само й створений «графічними» методами гіпотипозис-інтер'єр у вірші «З листів з Парижа» (відхилене вікно, розкидані книги «у артистичному безладді / На ліжку, столику, кріслах»), поет доповнює скупими кольорними акцентами: червоний і жовтий. Це помідор на томику Верлена, який нагадує, що варто в натюрморті «ляпнути цинобри»; інші кольори вказано опосередковано: «Цитрина, цукор, чайник, хліб, / Олії пляшка золотіє, / А під вікном малярський дріб – / Вернікси і ляні олії» (Гординський, 1989, с. 20). Транспозиція закономірна, адже оточення, саме життя богемного художника змушує його мислити в категоріях малярського ремесла.

Водночас кількісно переважають в інтермедіальній палітрі поета **2) лінія, контур, форма, штрих**. Графіка особливо виразна в урбаністичних зарисовках, у яких собі не відмовляє Гординський. Кубічні будівлі Львова («Мое місто», 1934), вулиця Ринок «у рядах похмурих кам'яниць», брами, леви «насуплені і злючі», подаються через контури, штриховані об'єми: «Встаєш ти важко з мли квадратами будов. / Лише віки звели безжурно і високо / На куполи твоїх старих церков / Граційний ренесанс і пристрасне бароко» (Гординський, 1989, с. 36). Серед масиву примарних («заштрихованих») вулиць вирізняються хіба різкі верхівки храмів. Цілком інший, лінеарний, ритм простежується у вірші «Царгород» (1934). Різкими лініями (у цьому випадку вони є алегоричним компонентом інтермедіальної «палітри») поет нагадує про історію міста: «гострі стріли, стріли давнини, / На луках купол, дужих і напнутих»; а фіксуючи «стріли мінаретів», сувору архітектуру укріплень, розкриває суть Константинополя, холодний лик мілітаристської імперії: «Розливи вод виблискують, мов сталь, / Лискуча сталь турецьких ятаганів, / І береги розплавлені і тьмяні / Накрила неба голуба емаль. / Спадає тінь, тривожна і незнана, / На грані скель – азійських перших стеж, – / Де амбразури генуезьких веж / Зорять хмурні, як погляд Сулеймана» (Гординський, 1989, с. 33). Такі спостереження не належать до невідрефлексованих імпліцитних припущень, позаяк Гординський був добре обізнаний з метаморфозами Константинополя. Ще в Українському науковому інституті у Берліні в 1928 р. він студіював історію Візантії (Певний, 2005, с. 55), докладно вивчав візантійське мистецтво з тим, щоби пізніше розвивати ідеї «бойчукізму», продовжувати справу М. Бойчука і його «Школи відродження візантійського мистецтва».

Контрасти світлоповітряних середовищ у поетичних зарисовках Львова й Константинополя – більш ніж промовисті. Подібно, рисує задумливий острів Крит («Егея», 1934), поет-графік означає легкими лініями серед площини вод обрис корабля, ламані скелі, силуети чайок: «Ясне безмежжя плес мерехкотить в очах, / Вітрильник проминув чайок останні лети / І скельні береги задуманої Крети, / Що млистим привидом на обрії струнчать. / Лиш синь і просторінь. Біжать лагідні брижі. / На непорушність вод ліг обрис корабля ... / І ліній обрію ніщо вже не приблизить» (Гординський, 1989, с. 34). Виразний прозорий рисунок знову доповнює візуалізація історії, до якої часто апелює Гординський: «затерті контури гелленських кораблів». Незрима присутність суден, затонулих на темному морському дні «посеред чорних риб і вікових намулин», –

додаткова, завдяки алюзіям на старий офорт, характеристика берегів Егейського моря з їхньою сталою аурую античності.

Різкий контур та лінія переважають і в зображенні Рима («Римські ямби», 1937), тут чітка, «зрізблена промінням срібним, / Південна гострогранна тінь / Ховалась синьо до заломин / Пощерблених вітрами стін» (Гординський, 1989, с. 37). Щоправда, ніби наслідуючи Гоголя, який не втомлювався відзначати особливий, напрочуд ясний колір італійського неба, Гординський зрідка вводить у вірші циклу улюблену синю барву: «Пливуть віки, вгорі жахтить та сама **синь**» (Гординський, 1989, с. 39); «Минає день у **синяві** спокійній» (Гординський, 1989, с. 40). А описуючи надвечір'я у Римі, дозволяє собі деяке розширення колірної гами: «Відходить вечір... / Останній блиск багряно відгорів, / Згасає небо, небо золотаве, / І в **синяву** заімлених горбів / Вступають мовчки кедри величаві» (Гординський, 1989, с. 42; *усі підкр. мої* – Л. Г.). Рисує Париж, поет у імпресіоністичний етюд нічного дощового бульвару а ля Піссарро, в малюнок Сени й мостів залучає такі інтермедіальні вкраплення як плакати, кіноафіші, неонтова реклама («Перечікуючи дощ», 1933) (Гординський, 1989, с. 30), згадує скульптури, «у вічності заблукані статуї» серед велелюддя весняних каштанових алеї (вірш «Люксембурзький парк», 1935) (Гординський, 1989, с. 162). Таке, словами Дмитра Наливайка, «перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури» (Наливайко, 2006, с. 41), є надзвичайно органічним для Гординського-поета. Коли ж він говорить про свою спрагу фактографізму, то словом передає фрагменти зримого світу, вміло парцелюючи враження, підключаючи елективний підхід цехового художника.

Такий підхід, націлений протистояти «навалі форм і почувань, і слів», вираженість у справі «зображального» віршування, митець маніфестує у поемі «Сновидів» (1938). Пропонуючи творити вірш чітко, вивірено, лапідарно, він з іронією відгукується на теми багатослів'я («словесної гульби») чи дзвінкого механічного римування («словесної катеринки»). Для нього суттєвими є а) мистецтво відбору («штука тут одна лиш – вибирати / Потрібне все» (Гординський, 1989, с. 48)); б) образ автора: «в вирі слів себе не загуби!» та в) позарефлексивна логіка викладу, тотожна чіткому лінійному рисунку на полотні, що передуює написанню картини: «ти схему розроби. / **Дай лінію**, а не скажи без ладу» (Гординський, 1989, с. 50; *підкр. моє* – Л. Г.). Поему, котра є одою наддністрянській природі, митець будує на контрапунктах: «задимлене місто» та чистота Сновидова з його околицями; війна і смерть та досконалість природного життя. Тези розгортає, посилюючи їх інтермедіальними конотаціями, з-поміж яких головну роль відіграють пластичні мистецтва. Графіка з мінімумом кольору переважає і у цьому, чи не найбільш «колористичному» серед поезій Гординського, творі: «Утікши з міст, задимлених, гучних, / В пухнатих нив закохуюся брижі, / В краплини рос, південний пил доріг / І в далини вечірній подих свіжий. / Все відійшло. У спогадах моїх / Затерті сни неонових Парижів... / Бо над моїм ліричним видноколом / Хвилює синь і жита сивий шум» (Гординський, 1989, с. 52). Паралелі з кількома олійними роботами Гординського 1930-х рр., кожна з яких має назву «Краєвид Сновидова» – окрема цікава й неосвоєна тема.

Хоча ліричні горизонти поета бувають полянами, квітом, хвилястими берегами ланів, колоссям, обніжками, клаптями хмар, промінням золотим, усе-таки колірних епізодів небагато. Проте їх варто згадати хоча б тому, що поемою «Сновидів» практично завершуються колористичні експерименти Гординського. Тут на малярській палітрі переважають чисті взаємодоповнюючі барви (опосередковані найменування кольору також враховуємо): «Хмарин рожевих клоччя / Пливуть кудись безмежжям голубим»; «Волошок синь, жагуча червіль маків / Обабіч меж влітається в жита»; «Мов незабудки, льон. / Далеко віз повіз пахуче сіно» (Гординський, 1989, с. 52, 53, 54). Вершиною ж словесного живопису в поемі є вечірній пейзаж Сновидова: «Розлив огню – нестямна повинь барв / Навкіл горби з брокату, злотоглаву, / Над синню плес палкий оранж і багр,

/ Руїни скель підводяться яскраво / В емаль небес. На пурпурних горбах / Проходить тінь... / Встає земля в красі своїй могутній» (Гординський, 1989, с. 59). Але, оскільки візія історії – одна з характерних рис поета, він відзначає-рисує, що це земля, на якій пройшли бої І Світової війни: на одному з пагорбів серед блакитних квітів льону – «залізо і бетон, / З війни ще форт тавро своє суворе / Поклав на піль завітчані простори» (Гординський, 1989, с. 54), на іншому – трави приховують укріплену позицію ворога, призначену для обстрілу села: «Закрила вхід медунка з чебрецем / У глибині – поржавлене залізо / Стирчить зі стін. Холодним вантажем / Наліг бетон» (Гординський, 1989, с. 54).

Наводячи ці короткі історичні врізки, означу третій, характерний для поезії Гординського, варіант інтермедіальних перетинів: **3) підключення й візуалізація історичних дискурсів**. Історія (тобто, візуальне відтворення історії, головним чином – історії вітчизняної) у його творах явлена через аналіз, через філософські рефлексії. Така персональна риса митця, одна з найважливіших характеристик його як поета, вигідно виокремлює його з-поміж товаришів по перу. Віршування, говорив він, відкрило для нього «нові обрії – світ ідей, на базі історії, філософії, релігії, критики і всюдисущої політики» (Цит за: Горинь, 2017, с. 180). Навіть у ліричному «Сновидові», за рік до Другої світової війни, автор не вимикає себе з простору політичного й актуалізує тему Першої світової, передчуваючи новий геополітичний переділ світу.

2. Історіософський дискурс

Представляючи багату палітру інтермедіальних прийомів, якими користується Гординський-поет, надалі головна увага в цьому тексті приділятиметься його синтезу на стику історія-філософія-візуальність. Спираючись на викладки французького філософа-структураліста Юбера Даміша, який у 1970-х проголосив тезу, що мистецтво «думає», тобто володіє власною мисленнєвою активністю, висловлю гіпотезу: для Гординського було важливим «бачити історію», бути її спостерігачем. Він ніби «розриває» суцільний недиференційований і абстрагований потік історичної інформації, за звичкою художника фрагментує дискретне, конструє в уяві картинку й уже зримий конструкт піддає осмисленню. Тим здійснює персональну герменевтичну розвідку, проникає вглиб самої історії, як це робили художники-баталісти й інші майстри історичного жанру, котрі глибокими творами мистецтва намагалися дати відповіді на питання, що мають трансісторичний характер (Ю. Даміш). Тож можна зрозуміти художника: візуалізуючи події, епоху, він орієнтується саме на такі зразки, генерує у поезії «відповіді», котрі залишаються невидимими і неартикульованими в рамках традиційних наукових генеалогій. Без сумніву, візуально активна транскрипція історії, запропонована митцем, що вболівав за долю України й писав «Не для словесного жонглерства / Складаю ці слова. Віків / Якийсь недовідомий досвід / Вже даремно накипів» (Гординський, 1989, с. 241), потребує ширшого вивчення, оскільки художня реставрація минулого у його виконанні, його історіософські роздуми сприяють інституалізації національної ідентичності.

Напередодні Другої світової війни Гординський у низці поезій озвучив своє бачення історії України, роздуми про перспективи української державності. Твори його були розкидані по різних збірках, деякі публікувалися у часописах: берлінському «Нація в поході», львівському «Нові шляхи», у «Краківських вістях» під псевдонімами С. Верес, Юрій Буревій. Майже усі його твори довоєнних та воєнних років пронизані тривогою за майбутнє України. Початок періоду нових цивілізаційних зсувів дав Гординському підставу передбачити «чорний вітер лихоліття» й нові випробування для українців: їм знову доведеться, писав він, витримати «натиск урагану». У передчутті катастроф поета-візіонера охоплює «жах, тривога, розпач, біль», він чує, як поруч «дише глухо невідоме». Його хвилює одне: чи буде народ у черговому переділі світу відстоювати свою державу, чи стане суб'єктом історії? І скільки ще попереду «боїв тих, поривань, що їм прогуркотіти / По цій землі? І що як не повстане знов? / Як знову прошумить даремно

хоругов, / Як знову просурмить безгучно хижий вітер / І все залишиться так, як давно було?» (Гординський, 1997, с. 141).

Перевага Гординського в тому, що він уміє обрати перспективну точку зору – таку, звідки, мов художник за мольбертом, бачить сучасність «згори» і водночас включеною в загальний розвиток подій. Уміє фіксувати / унаочнювати потік часу, а саму вічність, яка нагадує безмір пустель, передає, для прикладу, таким кадром у створеному в Палестині вірші «Данило Паломник» (1934): «Колихали моря і самими жагучі пекли, / Вічність мовчала у тиші пустинь непорочній, / Нахилялись додолу тривожно, мов пальми, віки / І дивилися в очі» (Гординський, 1997, с. 70). Поета характеризує не стільки прагнення достовірного відтворення та стислої дескрипції (Рима, Парижа, Константинополя, Львова, Сновидова), він частіше пропонує, за висловом Р. Слодчик, «мовну анімацію візуальної моделі»: це підтвердить подальший розгляд поеми «Сім літ». Така «анімація», у якій глядач (observer) на першому плані, має метою «транспонувати у світ розмисли та розважання творця, залишаючи головною реакцію мислячого ока, що бачить колір, світло чи форми, й ока спекулятивного, що трактує ті враження художньо... Далі отримуємо автопрезентацію «я» того, хто пише та його пошуки на філософські теми» (Słodczyk, 2020, с. 270). Так сила думки стає провідною. Фокальна перевага «духу мислителя» над присутнім художником-описувачем – ознака «пикторіального інтелекту» (pictorial intelligence), наявного у Гординського як у мистецьких, так і в поетичних творах. Коли С. Альперс і М. Баксандалл, які висунули концепцію пикторіального інтелекту, говорять про фрески Тьєполо у Вюрцбурзькій резиденції, то мають на увазі розумовий імпульс образу, відмінний від інтенцій митця чи тенденцій поточної історичної епохи. Цей імпульс, візуальне мислення в процесі творчості цікаві евристикою, проривами думки, зокрема й на тему багатовимірності простору: «Замість того, щоб розказувати, Тьєполо показує» (Alpers and Baxandall, 1996, с. 40). Не менш важливо, на переконання Гординського, показати певний зріз історії: пред'явити його читачеві, осмисливши через словесні картинки хаос подій. Метафоричність, символіка, вербальна візуалізація історії та історичних діячів, логіка й інтуїтивність розширюють поля його історіософії, яка за своєю природою є явищем еклектичним, власне художнім. Термін «художня історіософія» застосував, аналізуючи спадщину І. Франка, філософ Володимир Мазепа (Мазепа, 2000, с. 65-66): цей термін, з урахуванням активності зорових компонентів у художній історіософії поета, абсолютно доречний.

Гординський не лише осмислює історичні факти чи озвучує свій емоційний стан («Так кров свою ятриш, пропалюєш огнем ти, / Терпкою їддю днів, що мозок рве і їсть»; «Глиб», 1938), він, візіонер, прозирає крізь століття, котрі «дивляться в очі», провокує масштабні історіософські розмисли, ставить «незручні» запитання. Більше – констатує історіософське спрямування своїх віршів: «буває мить, / Коли зблизиться все одвічне / І серце дивно защемить, / Думки ж **історіософічні** / Тоді, нахлинувши, якое / Тривожать чудно» («Ніч над Віслою», травень, 1939); пізніше, спостерігаючи початок борні «непримирених сил» у «лютий час, що крицею гримить», у «дні брехні і мсти, і зла й безправ'я», в «злосердну мить» («Знак грифа», 1940), пише: «У діалектах історичних / Тоді ти поринаєш вглиб, / **Історіософічне-вічне** / Шукаєш у хаосі діб» («Перший вал», 1940) (Гординський, 1989, с. 240, 107, 104; *підкр. мої* – Л.Г.). Такий поет цікавий своєю розширеною оптикою: міжмистецькі союзи він збагачує додатковими сенсами завдяки підключенню інших гуманітарних сфер (Р. Слодчик вивчала з таких позицій есеїстику З. Герберта, Г. Герлінга-Грудзінського, А. Загаєвського, Й. Поллякувни, В. Карпінського, Е. Курилик, Е. Беньковської (Słodczyk, 2020)). Залучаючи філософський, історичний, політологічний дискурси, він, з одного боку, тяжіє до поліструктурного й полісемантичного викладу, з іншого – до лапідарності й високої концентрації сенсів.

3. Візуалізація історії у поетичному слові

У вірші «Гомін віків» (1939) та циклі «Кенігсберзький нотатник» (1940) помітно,

як легко Гординський «переправляє» себе в минуле й описує віддалені часи так достовірно, ніби щойно переглянув відзняту на камеру плівку. Завдяки розвинутому візуальному мисленню він уміє цілісним зором окинути епоху. Затим, вихоплюючи з масиву зримих явищ найбільш характерні, подає у вірші картинку, котра врізується у свідомість читача. Такі інтермедіальні конотації притаманні стилю Гординського-поета назагал. Умілий вибір візуальних елементів, попри їх невелику кількість, робить його словесні малюнки виразними, знаковими. Праця над історичним матеріалом (наукові дослідження «Слова о полку Ігоревім») виробила навик інтроспективної реконструкції епохи. Для прикладу, зарисовки Кенігсберга він виконав, керуючись апробованою художниками схемою візуальної інтроспекції: артефакти /предмети – око – приховане /давнє: «Тут, за собором, з лип сухе спливає квіття, / І подих старини накликує: ходи! / І серце лине ген – крізь дні, роки, століття, / У час, як липи ці були ще молоді. / Повз вікна, тінявим закриті виноградом, / По ріні на стежках цих вікових / Колись проходив Кант, заклавши руки ззаду...» (Гординський, 1989, с. 116). Щоправда, поїздка в Кенігсберг у 1940 р. на відкриття Східного ярмарку була позначена не стільки кантіанською аурою, скільки тривожними символами передвоєнної пори. Українські досягнення в радянському павільйоні були цілком відсутні, натомість афішувалася дружба диктаторів: «крім великих фото тоді будованої в Москві підземки та монументально-соцреалістичних портретів Гітлера і Сталіна нічого іншого не було» (Гординський, 1989, с. 426).

Поетова здатність формулювати суть часу ємнісними візуальними концептами, осмислювати сучасність через екскурси в минуле особливо виразна у двох поемах – «Ніч над Віслою» (весна, 1939) та «Сім літ» (літо, 1939). Написані напередодні чергового переділу світу, ці твори стали знаковими в художній історіософії митця, котрий, уповні розуміючи «трагічну марність слів» у контексті цивілізаційної катастрофи, виснажений думками про війну і долю України, озвучив тривогу за її майбутнє. Його поезія передвоєнних та воєнних років — свого роду катапультування душі, обтяженої передчуттям нових трагедій, «виписк глибини, не стриманий нічим». Ще до катастроф, «коли в гарячці лютій / Поривами гримить напруженість важка / І горло кожна мить задихана стиска, / І очі залива іржавим пливом муті, / І крові гнівної ображеної крик / Грюкоче все сильніш, свій струм рвучкіше котить» (Гординський, 1989, с. 93), поет-візіонер намагається спрогнозувати геополітичні зміни, хід історії. Емоційна реакція Гординського на події в Карпатській Україні, коли Гітлер дозволив угорцям анексувати державу-провінцію, а Польща «замкнула карпатський кордон», вилилася в «Легенди гір» (1939). Це гімн героям, січовим стрільцям, салют Українській землі «від Карпат до Донбасових рудень, / Від Дунаєвих гірл до Поліських боліт», на котрій Господь карбує століттями тризуб, державності знак (Гординський, 1989, с. 96).

Обурила митця й пропаганда ягайлонської Польщі «від моря до моря» та польської місії на східних кресах у транскрипції Юзефа Лободовського, представника української школи в польській літературі. Слова з його віршованого відгуку на збірку «Кінцевий крик» Вл. Бронєвського (опублікований у варшавському тижневику «Myśl Polska») стали епіграфом до «Ночі над Віслою», «написаної в історіографічному аспекті», як зауважує сам автор. Гнів його у відповідь на бажання поляків «брязкоту зброї» та «останнього штурму» Києва, на їхнє переконання: «прийдемо під звуки сурм / Напоїти в Дніпрі польські коні», зрозумілий. І гіркі думи його, що переповнюють текст «Ночі над Віслою», веде, зізнається він, не лише «боязка сторожкість» та недовірливість – вони зумовлені ненавистю. Пізніше Лободовський переклав цю поему, визнавши, що вона «викликала польську сторону на суд історії, а позов, писаний рукою, якою керувала любов до вітчизни, біль і розгарячення» (Гординський, 1989, с. 429), гідний пошанування.

Оцінити значення цього твору Гординського зараз, на жаль, не можемо: він

втрачений, окрім деяких фрагментів. У примітках до поеми Гординський відзначає: «Написана навесні 1939 року, ця більш як 15-сторінкова поема в добу концтаборів Берези Картузької не могла бути надрукована, але копія її була послана Юзефові Лободовському до Варшави, де вона пропала під час німецької агресії. Сам оригінал цілої поеми також пропав у Львові після авторового виїзду до Кракова, збереглися тільки фрагменти, надруковані в берлінській «Нації в поході» (Гординський, 1989, с. 428). Не зберігся й переклад Лободовського польською мовою – називаючи себе письменником, для якого «українська справа була передусім рівнянням серця і честі, функцією великої історичної і культурної місії», той планував опублікувати обидва твори з коментарями, однак завадила війна. Попри відсутність повного тексту, уривки дають змогу ствердити, що прийомом візуальної інтроспекції поет користується віртуозно. Хронотопічні стики на зрізі сучасне-минуле, картини з давнього життя польської шляхти подаються за принципом контрастного кіномонтажу в стилі Гріффіта. Так звані триумфатори, котрі в рядах полків крилатої кінноти вирушали «по молоко і мед, пшениці буре золото, / По здобич і по дань від українських дів», є зовсім іншими у Варшаві, де хлюпотить «віків кривава каламуть». Тут вони «тихі і негорді / Хмільні володарі серед прив'ялих рож / Виригують вино на м'яту постіль лож, – / Увесь нестримний шал нічних шляхетських оргій» (Гординський, 1989, с. 241–242). Нагадуючи про україно-польське протистояння, Гординський не відмовив собі закинути Лободовському в тому, що серед козаків був його предок Лобода: «І Наливайко, й Лобода / Знов на Лубни возами рушать / Рипливим табором. І знов / Сухій землі не буде досить / І лядська, і козацька кров / Побиту ковилу заросить» (Гординський, 1989, с. 243). Так унаочнено «польський міф», показана його хисткість.

Історичний екскурс Гординського зазвичай має візуальну константу, його вірш – це зрима інтермедіальна, із залученням історичного фактажу, картинка-реконструкція. Та й говорить він про себе як про поета-зодчого: «не пишу, / А конструюю міст в минуле» (Гординський, 1989, с. 241). Створюючи багатопланову, символічну картину на теми українства, він оприявнює ядро, саму суть подій та явищ: «з минулого іржу / Стираю, щоб ядро і корінь / Знайти того, що в глибині / Зросло в тяжких і гнівних верствах» (Гординський, 1989, с. 241). Володіючи, як і Станіслав Виспянський, мислячим оком (у тому ж 1939-му отримав потужні враження від його вітражів у краківському костьолі францисканців), бачить своє завдання митця й поета у тому, щоби «Візіями і снами / Горіти, кликати віщо» (Гординський, 1989, с. 170).

Репрезентативна у цьому плані і за смислами, і за художньою фактурою поема «Сім літ» (1939). Звернення у ній до історичного фактажу, до іконічності, до мови й поетики кіно виказує не лише оригінальність вербально-візуального синтезу Гординського, а й максимально вичерпно репрезентує специфіку його поетичного письма «на стик», широту його інтермедіальної палітри. Знакова сама кількість інтермедіальних конотацій. Для поезії того часу така висока концентрація зорових кластерів у порівняно невеликому тексті – явище певною мірою несподіване. Але унікальний за замислом і способом виконання твір вичерпно демонструє можливості міжвидової інтерференції, скерованої на примноження асоціативних полів і прирощення сенсів. А сама тема пробудження національної свідомості, тема визвольних змагань 1917-1920-х років, подана автором у інтермедіальному полі, набуває виняткової експресії. Гординський-поет, словами Верхарна, «має силу відчутти нерв часу і висловити всю суть епохи». Перебуваючи у координатах 1939 року, він відправляє себе в минуле і це минуле відкривається його досвіду «лише тією мірою, в якій воно містить у собі елемент прийдешнього – як і навпаки» (Козеллек, 2005, с. 40). Оскільки інтенційно «за кадром» поеми – сучасність, залишилося декілька місяців до початку Другої світової війни, то художник-літератор домагається експресії та значної інформативної насиченості тексту всіма можливими засобами.

4. Поема «Сім літ» – інтермедіальний меседж співвітчизникам

Текст цього твору симптоматичний для україноцентричного митця, який заново переживає події в Україні 1914-1920-х рр. та в поетичному слові унаочнює те, що, вважає він, є суттєвим для прогностики вітчизняної історії. Реконструкція Гординським старту української державності – це його персональний пошук відповіді на питання «quo vadis, Україно?» та «чи здійсниться Держава?» внаслідок нової екзистенційної війни Німеччини з Росією. Заголовок – інтертекстуальна відсилка на Шевченкове «Сім літ / Сокира Божа ліс стинала» (в 1939-му поет писав і поему «Шевченко над Каспієм») – сигніфікат апокаліпсису війн і революцій початку ХХ ст., коли стартували спроби відновити українську державу. Історіософськи осмислюючи урок «семи літ» 20-річної давності (Гординський тоді ще не міг знати про реальні сім літ з 1939 по 1945, а маркував **переломний** для нації відрізок часу), він як митець показує специфічний лик народу, візуалізує бурхливі прояви національної самосвідомості, різновекторність сил, що виборювали незалежність, тодішні стратегіми, перемоги й поразки. Не ставить метою відтворити повну картину, для нього важливий факт відстоювання права на суверенітет, самий масштаб визвольної боротьби і масовість пориву. І насамперед – непереборна воля українців мати свою, втрачену Переяславським замиренням 1654 року, державу.

Текст поеми, надрукований у кінці серпня 1939-го в одному з номерів львівського альманаху «Дніпро», тираж якого друкарня НТШ планувала випустити в 1940 році, не дійшов до читача. Після вересневої окупації Львова радянська влада в жовтні спалила наклад альманаху на подвір'ї друкарні, збереглося лише декілька примірників у автора. Транскрипція ним «семи літ» вітчизняної історії не надто популяризувалася в Україні, хоча сенси, закладені в цю поему великих надій і віри в Українську державу, не втратили своєї актуальності й сьогодні, через 85 років після її написання. Зрозуміти їх можна лише аналізуючи візуальні конструкції поеми, котрі розглядаються тут і через художні твори й образи, і «через історичне конструювання дискурсів і практик спостерігача» (Брюховецька, 2018, с. 157), невіддільних від соціальної ситуації.

Невеликий за обсягом твір має просту хронографічну структуру, складається із семи розділів, названих за роками. Цілком оригінальним є формат подання історії в інтермедіальному полі. Здійснюючи візуально-словесний синтез, Гординський оперує не стільки графічними компонентами своєї інтермедіальної палітри, скільки зображальністю кінематографу. Чергування, власне, монтаж обраних ним картинок-кадрів, нагадує прийоми кінодокументалістики. Причому поет не створює ілюстрацій до наукової історії, не копіює стилістики воєнної кінохроніки тих часів, а завдяки кіноприйомам формує персональну концепцію історії. Він «не підпорядковується якимось іманентним законам абсолютних значень» (Ейзенштейн), а сам призначає зримості, формам, звукам служити тим емоціям та сенсам, котрі вважає тут потрібними і вибудовує думку не умовиводами, а викладає її кадрами й композиційними ходами. За всієї стилізації поеми, епізоди якої нагадують документальну кінохроніку, – це твір художній із широкими підтекстами та символікою. У концентровано-стислому викладі етапів становлення держави кінематографічні прийоми монтажу відіграють ключову роль. І, за всієї умовності застосування в літературознавчому аналізі термінів зі сфери кіно, лише ними можна позначити інтермедіальний дискурс поеми.

Актуалізація Гординським у формі «кінорепортажу постфактум» подій, 20-ти, 25-річної давності – від власних спогадів про I Світову війну на території Галичини до визвольних змагань на території всієї України, – це його відповідь на головне питання: якщо внаслідок нового переділу світу здійсниться Держава, то в яких рамках? Досвід Судет зумовив маркування ним цієї території. Топологічні сигніфікати чіткі: Карпати, Львів, Дністер, Смотрич, Збруч, Кам'янець-Подільський, Київ, Дніпро, Приазов'я, Одеса, Крим. Поетові важливо показати єдність землі автохтонів – від Заходу до Центру, до Півдня і Сходу, підкреслити рух назустріч галичан і киян, мешканців Карпат і степів

Півдня, візуалізувати співмірність їх пориву. Об'єднавчий дискурс його хвилює особливо, адже після I Світової Україна розчакхнута: чотири країни – Польща, Румунія, СРСР, Чехія володіють її територіями. Наче передбачав, працюючи над поемою, що у серпні Молотов і Ріббентроп підпишуть ганебний пакт, а вже у вересні СРСР анексує частину Галичини. Тому, відтворюючи звияги й катастрофи, «працюючи камерою» панорамно та в наближенні, поет формує свій головний меседж: українців різних верств і з усіх регіонів веде незрозуміла, колосальної сили воля мати власну Державу. Та навіть для істориків була загадкою генеза українського визвольного руху початку XX століття, який виник не як результат історичного розвитку України в XIX ст., а вибухнув стихійно – як «щось випадкове, залежне від сторонніх обставин, подій і чинників» (О. Оглоблин).

1914 рік. Початок

Відкриваючи поему розділом «Рік 1914», Гординський показує, що таким чинником, власне, каталізатором націєтворчих процесів, стала I Світова війна. Уже початок військових дій активізував українські сили: у Львові за ініціативи В. Дорошенка, А. Жука, М. Меленевського, В. Залізняка було створено 04.08.1914 «Союз визволення України», 05.05.1915 на чолі з К. Левицьким – «Загальну українську раду». У війні Україна була точкою перетину російських, австрійських, польських інтересів і за своєю геолокацією, і як винятково багата (Д. Лівен, Н. Сташевський) земля. Перші строфи, що визначають український світ, – панорамна зйомка, умовно, зі стратосфери, коли камера спускається все нижче, потім короткі стоп-кадри (значимі акценти), – подають архаїзований образ України. Патріархальна, селянська, мирна. Житниця Європи, яка від скіфських часів має власний упізнаваний лик:

Ось на краю Європи
Гливкий чорнозем набух,
Жито, пшениця
Колосся стозерне клонять,
Вівці осет скубуть,
Наслинив сопілку пастух,
Дороги ж — ті самі,
Що скитським слалися коням.
В степах могили. Чиї?
Полин на сонній душі... (Гординський, 1989, с. 229).

Зображення подається, умовно, через зом-наближення – від контурів континенту, панорами полів до маленької сопілки. Територія величезна, по ній – плутанина доріг, могили забутих героїв; крупним планом на тлі могил – гілка полину. Візуально переконливий дискурс місця продовжують кадри, що характеризують людей, котрі на цій землі, із заходу на схід, ведуть один триб життя. Панорамний ландшафт змінюють кадри поселень, постаті людей у їх звичних діях, з їх антропологічними рисами та в характерному одязі. Перехресний монтаж, коли наступні кадри-картинки йдуть за принципом наближення, дозволяє авторові показати лик автохтонів і землі як гердерівської цілості:

Дим з-під навислих стріх:
Кароокі виходять люди,
Дівчата в намисті й калині,
Жінки повногруді
Глеки повні несуть,
Рум'яні крають книші.
З ціпами вусаті мужі,
Гупають глухо токи.
Зерно в долонях сипке,
Міхи конопляні в'яжуть, –

Круторогі ревуть,
Тягнуть за мажою мажу (Гординський, 1989, с. 229).

Аранжування зорового ряду на площині «екрана» бездоганне – від ледь помітних пасем диму над дахами до конкретизації теми «житниці Європи»: чоловіки обмолочують зерно, зсипають його в мішки. Український світ поет моделює через візуальні концепти, показуючи, наскільки він самодостатній, невибагливий в матеріальному плані, естетично привабливий. Та коли в цей патріархальний простір вривається «історії кривавий гук», коли «народи люті встають, / Беруть залізо до рук», подальші раті й навали змінюють його докорінно.

1915. Війна

Розділ «Рік 1915» – воєнна кінохроніка – показує нелюдське лице війни у різні пори року. Усталений триб життя українців у його календарному ритмі перекреслено хаосом, зрушеннями, безконечними пересуваннями армій. Камера то слідує за транспортним потоком восени:

Вагонів довгі ряди,
На станціях пахне йод,
Поскрипують день і ніч
Обози, обози, обози.
Шляхи для людей і машин
По багнах з каміння й колод... (Гординський, 1989, с. 230).

То (перехресний монтаж, раптова зміна кадру) зупиняється на зимовій панорамі боїв і фіксує «кільчасті дроти», «світанки в білій імлі, / Сніги у зворах Карпат, / Окопи в мерзлій землі, / З неба – сніг і шрапнелі», то (знов зміна кадру) показує наслідки бійні у пору «весни тривожної». Сповільнений рух камери, стоп-кадри на контрасті «весняне відродження» – «смерть» підкреслюють абсурд військової кампанії. «Дністром спливає шуга», «отруйний вітер» розносить трупний запах біля Перемишля: «Мárне квіття цвіте, / На перемиських лугах / Падло кінське і людське / Землею ледве прикрите» (Гординський, 1989, с. 231).

Різновекторна динаміка сил розколює те, що від Карпат і до скіфських степів було цілісним. Перша світова принесла Україні, яка опинилася між фронтів у протиборстві Австро-Угорщини з Росією на знищення, великі людські жертви і незмірні економічні злидні. Зрушений протистоянням народ потрапив на полях війни у екзистенційну пастку. Зірвані з осілих місць кароокі трудівники, які під вічним небом, під Великим возом палили «пахучі люльки», тепер під стягами різних держав змушені вбивати один одного. Лапідарні картини абсурду від Гординського:

Окопи в мерзлій землі,
З неба – сніг і шрапнелі:
Кільчасті дроти, у штурм
На брата зривається брат,
Українець на українця
Встає у чужій шинелі (Гординський, 1989, с. 230).

Автохтони руйнували в боях землю, яку плекали з правіку, воювали самі проти себе: з австрійського боку як «русини», з російського – як «малороси» (схожі кадри є у фільмі Довженка «Арсенал» 1928 р.). Пізніше Я. Грицак говорив, що одягнені у військові мундири селяни не розуміли, заради чого їх покликано на фронт і кинуто в окопи. Від них очікувалося, що вони повинні віддати своє життя за батьківщину. Але чим була їхня батьківщина, коли вони виконували накази австрійських та російських командирів? (Грицак, 2000, с. 105). Питання набувало особливої гостроти перед очима смерті, в умовах окопних боїв. Гординський не показує гори понівечених тіл, вирв, як це робить Голівуд, відтворюючи I Світову, його «кінодокументалістика» має іншу мету. Він візуалізує обставини, котрі змусили українців шукати відповідь на «чому?» й «заради

чого?», показує сили, котрі зумовили поворот у свідомості й привели до розуміння власної ідентичності. Картини історичного абсурду Гординський фільмує через панораму боїв та широкий план, коли кадри, відзняті за принципом зом-наближення, показують середньостатистичного українця серед позбавлених сенсу страждань: «Лютень лютий іде, / Стинають землю морози. / Світ у заметах густих, / На вусах звисає лід, / Ноги оббиті шматтям, / Від холоду цокають зуби» (Гординський, 1989, с. 230).

Окопи Першої світової активізували національне питання, стали каталізаторами націогенезу в країнах, що воювали. І якщо Юджин Вебер визнав, що провансальці й бретонці в цей час остаточно ідентифікували себе як французи й «остаточно перейшли із провінційних селян до французької нації», то зовсім інші процеси відбувалися з народом, експлуатованим двома імперіями. Тодішні русини й малороси у окопах і таборах полонених усвідомили себе українцями. Микола Куліш говорив, що «став свідомим українцем, перебуваючи на австрійському фронті у Галичині». Самоідентифікації сприяла й уже згадувана боротьба за українців між імперіями. У прокламації за 24 серпня 1914 р. царський уряд звертався до «русинів»-галичан, закликаючи їх скинути іноземне ярмо й підняти прапор великої і неподільної Росії, продовжити справу великого князя Івана Калити. Агітація мала наслідки: російська армія легко займала галицькі міста і вже 3 вересня без бою взяла Львів. Натомість австрійці й мадяри у 1914-1917 рр. розстріляли й повісили сотні українців за «злочини державної зради», а кілька тисяч галичан, котрі ніколи не ставили під сумнів свою лояльність до Габсбурзької монархії, були вивезені до австрійських концентраційних таборів Талергоф і Терезін (лише новий цісар Карл I указом 8 від березня 1917 р. звільнив в'язнів Талергофу).

Перемога російської армії була нетривкою. Влітку 1915 р. вона відхлинула назад з більшості земель Галичини внаслідок наступу німецьких і австрійських військ. Свідком борні, зокрема, Карпатської операції (07.01.-20.04.1915), Горлицької наступальної операції німецьких та австро-угорських військ (02-15.1915) був і десятилітній Святослав Гординський. Зазначав у коментарі до поеми, що вона «включає авторські спогади про роки російсько-австрійських боїв у Галичині» (Гординський, 1989, с. 428). Пересування військ, бої, що за декілька років війни спричинили колосальне руйнування українських земель, попри все сприяли кристалізації національної ідеї.

1916. Руїна

У розділі «Рік 1916» концентровану подачу візуальних картинок можна б означити як нагнітання жахів, якби читач не розумів услід за словами поета «серця захлистує жах», що це епізоди реальних подій. Війна перекреслила триб життя народу і тривалий час катком проходить Україною. Край плюндрують полчища чужих армій, котрі

...важкі переходять походи
Із сходу на захід,
Із заходу знову на схід.
Риплять колеса возів,
Побрязкує сталь і мідь
Від рання до вечора (Гординський, 1989, с. 231).

Земля-житниця перетворилася на місиво з живих істот і металу:

Порозмокали шляхи,
В грязюці гарматні рури.
Коні у три ряди, –
Бичі і дощ по хребтах...
Рвуться намоклі шлеї,
Назустріч ранені
Кричать з-під брезентових плахт

(Гординський, 1989, с. 231).

Природа безнадійно-гнітюча в унісон із безладом боїв – тут, очевидно, мова йде і про завершальний етап Брусиловського прориву. Саме з червня 1916 р. чотири російські армії під командуванням генерала О. Брусилова відвойовували територію Галичини в австро-угорських і німецьких військ. Найзапекліші бої йшли у серпні-вересні 1916 р. між російською армією та полком Українських Січових стрільців. Тоді й зіткнулися бійці УСС та українці, що воювали в російській армії. Нескінченна «мжичка осінніх днів», всюди згарища, руїни:

...сонця не видно,
Туманом повите їдким,
В селах позривані стріхи,
Чорніють горалень мури,
Блискавиці навколо,
Від обривів згар і дим (Гординський, 1989, с. 231).

Всі ці панорамні кадри, «зафільмовані» з висоти пташиного лету достовірні картини боїв, подано коротко, але винятково експресивно. Подальші рядки довершують інфернальний образ війни в художньо-документальній кінорозповіді поета:

Проломів пекло червоне
Рови і нори в землі;
На кільчастих дротах убиті,
Трупи пливуть Стоходом (Гординський, 1989, с. 232).

На цьому тлі безумного всетотального нищення і смертей (у роки I Світової війни, за підрахунками дослідників, загинуло 393 тисячі українців у складі російської армії та близько 92 тисяч – австро-угорської. Значних втрат зазнало й цивільне населення з обох боків фронту через бойові дії, хвороби, репресії) не менш вражаючими стали інші символічні кадри, «відзняті» в якості контрапункту до знайомого за розділом «Рік 1914» колективного портрету українців, статурно-красивих хліборобів:

Люди вилазять з печер,
Хліб – з кори і трави,
Немовлята якісь чудні,
Очі монгольські шулять:
Пройшло ж дівізій сюди –
Москви, чувашів, мордві, –
Побив би їх всіх Господь,
Не минула б їх перша куля! (Гординський, 1989, с. 232).

Авторська візуальна репліка стосовно фатальної долі земель на цивілізаційному переломі – більш ніж промовиста.

Пробудження нації. 1917-й

У розділі «Рік 1917» оптимістичні картини весни українства, яку зумовила Лютнева революція в Петрограді, складають контраст із трагічною кінохронікою попередніх двох частин поеми. Виснажлива війна триває четвертий рік. У стилі Великого німого поет показує епохальні події: «Шумлять березневі води, / Злітають корони з голів, / Встає сіромашний світ». Відречення від престолу Романових – Миколи II (03.03) і Михайла (04.03) «знято», безумовно, ефектно: помітні паралелі з фільмом «Жовтень» (1927). Зміни раптові, що й фіксує камера: «Рвуться кудись фронти»; кінометафора щодо солдатів, котрі покидають окопи, повертаються «з фронту додому вночі» та віддають «медалі – гратися дітям» надзвичайно промовиста. Їм пишатися нічим: ризики, каліцтво, подвиги, нагороди – все знецінено у братовбивчій війні. Гординський подав дезертирство як позитивний факт для національної свідомості. В українізованих частинах російської армії воювало понад чотири мільйони українців, з падінням трону 16 дивізій саморозпустилися. Подібна самовільна демобілізація спостерігалася і в австрійській армії. Українці вертали додому.

Гординський фільмує повернення солдата: «У поле вийти: дзвенить / Спів жайвора», показуючи, що головним для хлібороба є мир, вищою цінністю – земля: «млосно пахне земля / Сонцем украй нагріта». Як фаховий кінооператор він знову вибудовує візуальний контраст з жахіттями бійні, зупиняючись камерою на ціннісних аспектах людського буття:

Подих перших покосів,
Хмаринка рожева лине,
Ромашка повзе стеблом,
Коника скрекіт тонкий, –
Покластись на свитку й так
Дивитись у небо синє... (Гординський, 1989, с. 233).

Українці, які повернулися з окопів, перестали бути пасивними: березень-квітень 1917-го знакові заявою про автономію України, загальним піднесенням мас. Пасторальні кадри змінюють побутові мізансцени, поет-режисер подає революцію в селі як дуже конкретну ділову річ. Заклопотані люди

Тешуть вербові кілки,
Ланами бродять: землі б
Приділити порівну всім, —
Вже досить на інших праці!...
З-під лоба крутять дядьки
Цигарки з прокламацій (Гординський, 1989, с. 233).

По-іншому відбувається революція в місті. Тут вирує «походів шум, / Клекіт розгойданих мас; / – Не треба царів, богів, / Лиш воля й земля повік нам!». Юрми студентів, молоді («у гімназії вибиті вікна»), гомін, сміх («серця такі молоді!») – усе має численні паралелі з фільмами Ейзенштейна «Жовтень», «Броненосець Потьомкін», з довженківським «Арсеналом». Якраз плакати «Земля – нам!» «Завтрашній день нам!» є у «Броненосці «Потьомкін». Заслугує уваги й експресивний авторський хід – зворушливі кадри то з максимальним наближенням камери, то з віддаленням об'єктива:

Стягів жовтоблакит,
Тепла дівоча рука
Стрічку чіпляє маленьку...
І вперше у рушниках
На брук виходить Шевченко (Гординський, 1989, с. 233).

Останні два рядки – не що інше як транскрипція довженківського «оживлення» Шевченка на початку третьої частини фільму «Арсенал». Низка кадрів, коли на тлі транспарантів «Моєму Кобзареві» його портрет у рушниках несуть на Софійській площі то студенти, то красуня в папасі, то священики, є символічною. Візуальний ряд, який потребує декодування, трикратно повторену тему, Довженко завершив сюжетом про інтелігента-українця, який у своєму помешканні запалює свічу перед портретом. Раптом суворий Шевченко з портрета на стіні розгнівано розвертає голову. Епізод, що є своєрідним містком до кіносюжету, у поемі важливий: мова йде не стільки про портрет, винесений кимось на вулицю в багатолюдний натовп. Тут ідеться про екзистенційну присутність серед пробуджених мас людини, яка є «символом довгожданої свободи, яка заздальгідь готувала суспільні потрясіння», але їй «було заборонено з'являтися на людях» (Астаф'єв, 1998, с. 142–143). За вказівкою царського уряду святкування шевченківського ювілею 1914 р. було вкрай мінімальним. І передана засобами кіномайстерності Гординського українська революція за присутності Шевченка постає святковим нуртуванням юрм, котрі в той момент абсолютно резонували з «Кайдани порвіте!». Рвалися кайдани якраз у березневі дні традиційного вшанування поета. Одразу після зречення Романових з різноманітних суспільних груп і партійних рухів було сформовано український парламент на чолі з М. Грушевським – Центральну Раду, яка

ліквідувала органи царської влади на території України (5.03) і над якою було піднято блакитно-жовтий прапор (13.03). Березень 1917 – квітень 1918, час проголошення Універсалів, Гординський репрезентує як торжество незалежності. Одним з її виявів було Свято Свободи (16.03.1917) – чи не найбільша національна маніфестація в історії України. Не виключено, що саме вона й зафіксована у вище наведених рядках.

Держава у 1918

Розділ «Рік 1918» продовжує розгорнутий показ серії святкувань на вулицях столиці – це реакція людей на перші кроки з формування автономії. На початку року, 22 січня, було затверджено IV Універсал, який проголосив Україну незалежною державою, а 9 лютого ця держава, хоча й не була суб'єктом війни, підписала перший мирний договір у I Світовій війні – Брест-Литовський сепаратний договір між Німеччиною, Туреччиною, Болгарією, Австро-Угорщиною і УНР, який визнавав незалежність України державами Четвірного союзу. Договір мав економічну основу: в обмін на необхідні їм харчові ресурси держави надавали УНР військову допомогу. Укладення його дало підставу для договору з Німеччиною (зацікавленою, як і Австро-Угорщина, в поставках зерна з України та створенні буферної держави між Росією) про формування дивізій синьожупанників, відтак у квітні було створено Гетьманат. Картини, котрі пропонує Гординський, стосуються, очевидно, кінця березня, коли до Києва прибули українські дивізії в синій уніформі, сформовані за допомоги Німеччини з полонених нею українців:

Стяги лопочуть; марш,
Дзвонів розгойданих гуд,
Іскри з підкутих чобіт
Креше за лавою лава.
Київ навшпиньки стає:
Синьожупанники йдуть,
З тисяч захоплених уст
«Ще не вмерла» гримить і «Слава!»
На вітрі чуби і шлики,
Козацтво встало з могил,
Виблискують спрагло шаблі,
Як під Корсунем і Конотопом;
Вершники в сідлах нові –
Від штолень, плугів, горнил,
Очі свої протри,
Глянь, очманіла Европо! (Гординський, 1989, с. 234).

Закадрові фанфари Гординського, які стосуються відродження П. Скоропадським козацтва й регулярної української армії, походу «нових вершників», що продовжить традицію перемог, зрозумілі, бо говорячи про нових вершників «від штолень, плугів, горнил», автор подає закадрову вказівку на цехові з'їзди 1917-1918 рр.: з'їзд сільських кооператорів (14-16.03.1917), резолюція якого зафіксувала автономію України й забезпечення підтримки Центральної Ради; на Всеукраїнський робітничий з'їзд (11-14.07.1917); Хліборобський конгрес (29.04.1918). Останній, де 8 тис. делегатів обрали гетьманом П. Скоропадського, дав підставу для зображеної тут національної ейфорії.

Отже, Україна від початку I Світової займала чільне місце в планах протиборчих сторін. Російська імперія з її ідеями панславізму давно поширювала свій вплив на Галичину й Закарпаття, австрійська не проти була просунути свій кордон далі Збруча, а прусська корона вважала Київ «ключем до Росії». Визнавши суверенітет УНР, держави тим врятували її від поглинання більшовицькою Росією. Новостворену армію захоплено зустрічали в багатьох містах. Володимир Сосюра, котрому дуже подобалися козацькі однострої – він описав їх у 43 главі «Третьої Роти», згадує, як воїнів Третього

гайдамацького полку війська УНР, де він служив, вітали жителі Кам'янця-Подільського: «Коли ми йшли по місту, українська інтелігенція кричала нам «слава» і обсипала квітками наші струнки, наче вилиті з міді, ряди» (Сосюра, 2010, с. 167). Тож, якщо перед 1914-м про українську державність взагалі не йшлося, то після 1918-го вона стала доконаним фактом, котрий дає авторові привід для торжества й промовистих наступних кадрів: воїни УНР ідуть у бій на захист своєї країни, готові віддати життя за неї:

Скінчилися походи чужі,
У свої вирушати тепер...
Лежати в болотних шанцях,
Приймати кулю у грудь
Не за москвина й германця,
А за землю свою,
За землю свою і герб (Гординський, 1989, с. 234).

Кулі не забарилися. Дещо порушивши хронологію, Гординський показує бої у січні під Крутами, де наступ чотирьохтисячної армії М. Муравйова стримували невеликі військові загони, зокрема, й студенти-добровольці; бої на території «Арсеналу», де Січові стрільці зупинили більшовицьке повстання. Це знакова частина поеми-кінохроніки:

Йдуть січневі сніги,
Орда надходить від Крут,
На платформах гармати,
Над містом шрапнелі грюкіт,
Знов набої в руках,
Сиплеться скло на бруки –
По цей і по той бік Дніпра (Гординський, 1989, с. 234).

Росія жорстко тримала фронт проти УНР. Українські війська, попри свій героїзм відступали у нерівних боях. І хоча в добу Гетьманату за підтримки Німеччини були здійснені розбудовчі кроки, а Українську державу визнало 30 країн, військова реформа не була завершена через несприятливу внутрішньополітичну ситуацію. Всередині країни панувала анархія. Творення держави просувалося мляво, адміністрування було вельми недосконалим. Рух за незалежність спалахнув так стихійно, що проявив декларативний характер національно орієнтованих сил, які не могли виробити єдиної продуманої державотворчої стратегії. Українська державність визрівала в хаосі ідей та чину. Спалахи патріотизму, прагнення відновити історичну справедливість, нурт емоцій переважав над системним плануванням етапів суверенітету. Вал дискусій стосовно впровадження необхідних законів часто нівелював найменший поступ. Хоча, у хаосі суспільних катастроф, які сколихнули світ на початку XX ст., за блискавичної зміни політичних декорацій та мінливих позицій країн Антанти, не спрацювали б будь-які чіткі стратегіми. Українська держава творилась у 1918-1920 рр. методом спроб і помилок урядів, у стихійних зусиллях мас та головним чином на фронтах Першої російсько-української війни, зумовленої захистом країни від червоної та білогвардійських армій.

Радянська Росія використала той самий алгоритм, яким користується до сьогодні РФ: вона встановлювала владу в Україні шляхом а) створення фіктивного уряду та б) інтервенції Червоної армії. Більшовики восени 1917 програли в Україні вибори до Установчих зборів, тому 25.12.1917 зібрали у Харкові Всеукраїнський з'їзд рад. У березні 1918 р. на фоні бойових дій, які Росія вела з початку року проти Києва, проголосили Українську Радянську Республіку зі столицею в Харкові. Пізніше, 28.11.1918 «створений» ними в Курську в залізничному вагончику Тимчасовий робітничо-селянський уряд України направив частини Червоної армії у наступ і вже 09.01.1919 Харків був окупований. Маріонетковий уряд більшовиків, підтримуваних російським та єврейським міським населенням, забезпечив видимість громадянської

війни. Так виконувалася директива Леніна про паралельні радянські уряди, які «забирали можливість у шовіністів України, Литви, Латвії, Естляндії розглядати рух наших частин, як окупацію». На ноту протесту Директорії комісар закордонних справ Г. Чичерін заявив: «військ РСФРР в Україні нема, а проти Директорії воює армія українського радянського уряду, який є цілком незалежним». Як і червона, так само й білогвардійська армія вела окупацію українських земель у 1919 р., зайнявши Лівобережжя та територію Південної України. Білий рух, діячі якого декларували намір не випускати Україну зі сфери впливу Росії, підтримали держави Антанти.

У період цієї російсько-української війни бої відбувалися переважно за залізничні вузли: просування військових частин здійснювалися залізничними коліями потягами та панцерниками. Простими кадрами «з місця подій» Гординський показує захист молодії держави регулярними військовими формаціями УНР. Він чергує крупні плани з кадрами на відстані, подає монтаж типових для того часу картин:

Станція у степу,
За шибкою телеграфіст:
Тоненька стрічка в руці,
Свічка поблимує тьмаво,
Цокає апарат.
Паровозу далекий свист,
Ешелони ідуть на фронт
За тебе, Державо! (Гординський, 1989, с. 235).

Водночас за самостійну Україну воювала не лише регулярна армія. Тому прийом перехресного монтажу (загальні плани на контрапункті змінює промовиста деталь) поет повторить двічі, показуючи, по-перше, нуртування стихійної партизанщини:

Гуде повстаннями степ.
В соломі у клуні маузер.
Охляп осісти коня
І навперейми – у ліс;
Поночі місто кричить,
Нікому ласки нема вже,
Збройним – право і суд,
Бахає в лоб обріз (Гординський, 1989, с. 235).

По-друге – специфіку махновщини:

Влада? – Влади не треба!
Вільна душе, гуляй,
Ох, утни гопака
З батьком Махном ускоки:
Є ж розмахнутись куди –
По всій Україні широкій.
За пасом нагани два
І хвацько свистить нагай (Гординський, 1989, с. 235).

Художній простір у цих рядках отримує особливу експресію через чергування крупних планів з панорамою степу / міста, через раптові зсуви, власне, й через нагнітання фактажу. «Обріз», «нагани», «нагай» (крупний план) замінили засоби праці хліборобів (розділ «Рік 1914»). Кінематографічно експресивну семантику простору в поемі посилює ще один контрапункт – суміщення реальних та умовних планів. На тлі стихійної боротьби знову виринає постать Шевченка, але вже не в іпостасі могутнього пророка, а марева над хаосом і безумством боїв. Тривожний знак, свого роду попередження нації:

Встає кривава зоря.
Вгадати долю землі –
Де ти, віщує?

Гігантська тінь Кобзаря
Просторами важко йде,
Невидні шарпає струни (Гординський, 1989, с. 235).

Гіперболізовано-фантастична фігура народного апологета перегукується з візуалізацією наближення лиха у «Страшній помсті» Миколи Гоголя – з образом вершника-гіганта, «велетенська тінь якого страшно перебігає по горах» (Гоголь, 2008, с. 176). Надалі ентузіастично-динамічні картини, з яких починається розділ, змінюють кадри, що демонструють наслідки Першої російсько-української війни, партизанщини, махновщини. Камера Гординського, як і в попередніх розділах, «опредмечує» тривалі процеси на великих територіях, зупиняється на фрагментах історичного кінополотна. Глядач (читач) бачить трагедію, розвал, занепад:

Облогом голодні поля,
Мутний самогон у бечівках.
Трави, тачанками збиті,
У травах труп.
Ворони не ласі вже.
Кров з розірваних губ.
П'яно регоче земля,
Розхристана дівка (Гординський, 1989, с. 236).

Здійснений поетом відбір кадрів у відеосюжеті, яким він закінчує «Рік 1918», залишає мало надій на переможний результат української справи. Подібність цього візуального ряду з вибіркою картин у частині «Рік 1916» – сигніфікатами розрухи, наслідку Першої світової війни, війни без перемоги, не випадкова.

Як відомо, Директорія УНР надто пізно прийняла факт війни з Росією. Війну з боку Червоної Росії вона визнала тільки 16.01.1919, а з боку Білої Росії аж 13.09.1919, коли провалилися переговори делегації УНР з командуванням ЗСПР, генералітет яких відмовився від союзу з УНР проти більшовиків, вимагав підпорядкування українських військ командуванню денікінської армії, відтак – відновлення «єдиної та неподільної» Росії. Умови були неприйнятні для керівництва УНР. Денікін віддав наказ наступати на «петлюрівців» і «галичан», як називали їх білогвардійці. Після денікінської окупації значних територій України й захоплення Києва ситуація стала катастрофічною.

Кульмінація. 1919-й

Пам'ятаючи про ставлення ЗУНР до білогвардійського опору більшовикам (як відомо, Галицьке керівництво на чолі з Є. Петрушевичем, частина вищого командного складу Армії УНР та УГА були проти війни з Білою Росією, вказуючи на згубність збройного конфлікту з більш ніж 150-тисячною денікінською армією, підтриманою Антантою), Гординський у розділі «Рік 1919» не показує січневого Акту Злуки, натомість зупиняється виключно на формах захисту країни. Попри безсилля влади у центрі, боротьба мас за незалежність триває:

Бунтарська встала земля –
Народу сини найкращі
Лаштують козацькі вози,
Набивають мушкети нові,
Відгукується лунко свист
Їм з холоднороських хашів (Гординський, 1989, с. 236).

Відвага й героїзм національно орієнтованих бійців у роки Першої російсько-української війни були безпрецедентними, поет не приховує свого захоплення й повстанцями Холоднороської республіки. Однак, попри колосальний спротив українців, сили нерівні:

Та – все вужче люте кільце,
Навколо самі фронти.

Стискає горло одчай,
Потріскані губи од спеки.
Набоїв уже нема
І немає куди іти,
Азіатський в обличчя крик,
А в плечі – французи і греки (Гординський, 1989, с. 236).

Літо 1919 року було вирішальним. Основні сили армій УНР забирали подвійний російський, власне «азіатський», фронт. На півдні, «за плечима», – інтервенція Антанти, військові частини якої від початку 1919 р. захоплювали все чорноморське узбережжя аж до лінії Тирасполь – Вознесенськ – Миколаїв – Херсон, витісняючи українську адміністрацію. «Французи і греки» у трактуванні поета – війська Антанти, флот якої зайшов у кінці 1918 р. в Чорне море для підтримки антибільшовицького руху за монархічну Росію. У портах від Одеси до Новоросійська дислокувалося близько 60 тис. чоловік – дві французькі дивізії, англійські та грецькі частини. У геополітичних планах Антанти була окупація центральних українських територій, Києва й Харкова (шлях британців у Єгипет та Індію ішов через Україну й Чорне море). На заході в україно-польській війні тримала фронт Українська Галицька армія. Розгортаючи наступ на Львів, з червня 1919 р. вона почала звільняти від поляків Чортків, Тернопіль, Бучач, Перемишляни. Фронти на трьох напрямках знекровлювали державу все більше, «трикутник смерті» звужувався, не зважаючи на окремі перемоги.

Драматизм ситуації був очевидним. По це згадував В. Винниченко, який «без брому, без валеріанки» не міг сприймати українську історію та котрому було «боляче, досадно, гірко, сумно» бачити «як нещасна, зацькована, зашарпана нація тільки те й робила за весь час свого державного (чи вірніше, піддержавного) існування, що одгризалась на всі боки: од поляків, руських, татар, шведів» та у всі часи переживала «безупинний, безперервний ряд повстань, війн, пожарищ, голоду, набігів, військових переворотів, інтриг, сварок, підкопування». На думку одного з перших керівників УНР усе, що відбувалося в 1919-му – відбувалося лише тому, що «нащадки прадідів поганих повторяють погані діла дідів-поганців. І розшарпаний, зацькований народ знову безпомічний жде, якому панові його оддадуть» (Винниченко, 1980, с. 285). На противагу Винниченкові Гординський віднаходить логіку процесів та головне – віддає належне устремлінню українців, далеко не безпомічних. Він показує відчайдушну боротьбу і гаряче прагнення мати свою державу – попри всю безвихідність ситуацій, у кільці ворогів. І бачить якраз не повторення «поганих діл дідів-поганців», а силу духу, героїзм, притаманний народу. Відтак «фільмує» Липневий похід – один з успішних контрнаступів, коли війська УНР унеможливили більшовицький прорив через Румунію в Угорщину для допомоги військовим частинам Бели Куна. Українська армія тоді на Правобережжі завдала відчутних ударів Червоній армії.

Тріумфальні рядки, в яких поет монтує кадри методом віддалення камери (від ближніх планів і конкретних деталей до зйомки, умовно, з квадрокоптера), стосуються наступу об'єднаних українських армій. Вони спільно вели бої проти червоних з другої половини липня, з тим зустріли й натиск Росії білогвардійської:

Останні бинди гризе
Задиханий кулемет,
Смотрич в'ється від болю,
Рамена мліють з утоми, –
Та що ж це в полі за гук:
Піхота й гармати вперед!
– Це галицькі мчать полки
На Козятин і на Житомир! (Гординський, 1989, с. 236)

Воєнна кінохроніка поета, який із перших слів поеми обумовив цілісність України,

відтворює й інший сюжет 1919 р. – відносини між УНР та ЗУНР. Обидві сторони вірили, що Злука посилить позиції як галичан, так і наддніпрянців, що брати допоможуть одне одному. Сили їх армій, починаючи з літа, були приблизно паритетними, а в дечому галичани навіть перевершували наддніпрянців. Візуальна метафора, котра передає і географічні контури ріки Смотрич, і унаочнює почергові переваги та втрати військових сил, і дебати двох українських урядів, які тоді перебували у Кам'янці-Подільському та інтригували один проти одного, говорить про ознаки у тексті «Семи літ» так званого інтелектуального монтажу, тобто, про «закадровий» підтекст.

Кульмінаційний фрагмент поеми стосується напруженого протистояння армій влітку 1919 р. Динаміку їхнього руху, силу боїв між ними поет передає знову-таки монтажними засобами. Перехресний монтаж – раптова зміна кадру, чергування крупних і дальніх планів – тотожний кіномові Довженка у його фільмах «Щорс», «Арсенал», оприявнює навальне пересування військ:

Від спеки сизий туман,
Запилені очі горять,
Зігріті коні, їздці
Навскач переходять ріки.
Назустріч вагонами мчить
Червоногвардійська рать,
Білогвардійську ж учвал
Від Дону веде Денікін (Гординський, 1989, с. 237).

Спільний похід Армій УНР і УГА проти червоних військ дав низку перемог (26-27 липня було взято вузлову станцію Вапнярка; 30 липня об'єднані армії взяли Проскурів, 9 серпня – Жмеринку, 12-го – Вінницю). Наступ розробляло керівництво УНР та ЗУНР в Кам'янці-Подільському. На нараді, яка відбулася 30 липня за участю місій Франції, Англії і США, було утверджено остаточний план операції об'єднаних українських армій щодо повернення Києва й Одеси та ліквідації більшовицької влади в Україні (Антанті делегувалися вимоги озброєння й обмундирування 500-тисячної української армії, а Ю. Пілсудському – прохання підтримати антибільшовицький виступ). Головнокомандувач УГА Мирон Тарнавський у наказі від 30.07.1919 ставив завдання воякам Галицької армії «вирвати матір українських міст – столицю Київ, а звідти рушити переможно на галицьку столицю – Львів». Назагал шлях відстоювання держави, власне, «золотоверхого міфу» Києва – один і поет, мов на карті, окреслює його траєкторію: «до сходу північного, навскіс».

Великі надії на соборну армію, на її бойовий дух, власне й радість від її перших перемог поет передає через довженківський прийом крупного плану. Камера зупиняється не на рядах воїнів чи загальній масі облич, а фіксує виключно очі: «Запилені очі горять»; у них – колосальне устремління:

Очі – в проросту синь,
Вітер і клуб'я хмар,
Вихор розвіяних грив
До сходу північного, навскіс,
По золотоверхий міт
Переможний рушає марш.
Струнко в стремена встає
І зорить в далеч Тарнавський (Гординський, 1989, с. 237).

Класичний кадр воєнної кінохроніки – очолене полководцем на коні військо, завершує картини успіху Української держави. До речі, окремий вірш-присвяту Тарнавському «Реквієм» поет написав раніше (був опублікований 2 липня 1938 р. у газеті «Діло» в день похорону Тарнавського). Вірш прикметний тією ж візуальною ретроспекцією військової кампанії 1919 року («вихор просторами віяв, / Зривом кінноти

курилась доріг далечінь / На Чортків, на Жмеринку, Фастів, Васильків, на Київ! / Запікались уста пилюгою і кров'ю боїв») та портретом героя: «Вранці, як мла золотилась над синім шляхом, / Генерале, ти, жмураючи очі, ставав на порозі, / Вітер похмурої скроні торкався епічним крилом» (Гординський, 1989, с. 164)). Пізніше плечі Тарнавськогогнула «тиша беззбройних років на руїнах дому й держави». А тоді, у вересні 1919-го він, прагнучи зберегти бійців у дні Київської катастрофи, віддав наказ залишити столицю і відступати до Фастова.

Наступ росіян одразу по двох напрямках став для України фатальним: з півночі «вагонами мчить червоногвардійська рать», з півдня «білогвардійську від Дону веде Денікін» (за кадром – україно-польська війна на заході). Протистояння об'єднаних армій проти великих військових груп Добровольчої та Донської армій, котрі називали себе Збройними силами Півдня Росії, перейшло в гостру фазу у вересні-листопаді 1919 р. В останній день серпня денікінці вдерлися до відвоюваного українцями Києва і вже вранці 1 вересня у місті розклеїли наказ генерала М. Бредова: «віднині й назавжди Київ повертається до складу єдиної і неподільної Росії». Так оточена з усіх боків, не маючи достатньої стратегічної бази, Українська армія відступила перед московським ворогом. Якраз перші дні вересня 1919 р. стали поворотними у кампанії. Як і більшість діячів УНР та ЗУНР, М. Тарнавський не був готовий до опору білим, бо ще 21 серпня частини білогвардійської Кубанської дивізії, де було багато українців, відмовилися від бою з Київською групою військ УНР. Останні мали надію, що білі не воюватимуть проти них. Та керівництво Добровольчої армії не визнавало окремого українського народу. Трагедію посилює те, що 3 вересня задля порятунку війська С. Петлюра уклав договір з Польщею, віддавши їй землі, за які Галицька армія воювала – Галичину і Прикарпатську Русь. Так українська перемога (взяття Києва 30.08.) обернулася поразкою, що й відтворює поет:

Нині – триумфу крик,
Завтра – поразок гірких.
Суміш коней, людей,
Відступ із лютим боєм.
Чорна мережа доріг,
В обличчя болото й сніг,
По осі в воді вози,
Гармати серед вибоїн (Гординський, 1989, с. 237).

Темпоритмічний екранний вимір тут бездоганний: велика кількість подій, спресований час передані раптовою зміною кадру: осінні чорні розмоклі дороги, сніг (тодішня зима розпочалася в кінці жовтня), військові валки переможених, які, відступаючи на захід, все-таки марять битвою, прагнуть у своїй одержимості відвоювати Державу: «В ухах сурми боїв, / Фаланги вогню в очах». Завдяки героїзму й ентузіазму бійців українські полки та дивізії ще періодично витісняли денікінців. Але росіяни скористалися не надто рішучими діями проти них УГА і провели операцію по роз'єднанню військ УНР і ЗУНР. Прорив фронту 15-17 жовтня, коли донські козаки захопили понад 700 полонених, взяли Гайсин, Брацлав, Тульчин, став фатальним.

Попри вояцький ентузіазм та збережену окремими частинами військ УНР боєздатність, масштабні бойові дії були неможливими. Деморалізація державного керівництва й військового командування не сприяли адекватним оцінкам ситуації. Було порушене забезпечення зброєю, амуніцією, провіантом. На додаток до всього бойовий дух армії підкосила епідемія тифу. Внаслідок декількох епідемій кількість боєздатних бійців УГА на початку листопада не перевищувала 10 тисяч і головний лікар УГА полковник Андрій Бурачинський визнавав: «Наша армія вже не схожа на військо, це вже й не лікарня, а мандруючий склад трупів». Галицьке командування, виключно задля збереження життя бійців у поріділій армії, було змушене ініціювати в листопаді 1919 р.

перехід УГА на бік білогвардійців, що фактично призвело до політичної та військової катастрофи УНР.

Володимир Сосюра про ці трагічні дні писав: «Галичани перейшли до білих... Наша армія почала як віск танути. Козаки наші масами почали переходити до білих. Бо комсклад був із російських офіцерів, які повтікали од більшовиків, які були тільки при штабах, пиячили та тільки й знали, що носити гарне галіфе та «одержувати кошти». Про козаків, що за них умирали, вони під дзвін чарок і поцілунки проституток говорили: – Пускай воюют, этого гною для нас еще хватит» (Сосюра, 2010, с. 169–170). У іншому місці: «Ще б'ється тільки шоста окрема запорізька дивізія, у склад якої входить і 3-й гайдамацький полк. І от нас, 800 юнаків Петлюра кидає на оборону підступів до Проскурова, а сам тікає в Польщу» (Сосюра, 2010, с. 170). Щоправда, Сосюра не вказує тут на ключову обставину. Описуючи переповнені тифозні бараки (бо й сам перехворів тифом), він аж ніяк не міг мати уявлення про справжній масштаб епідемій, котрі тоді бушували в Україні. Саме епідемії тифу, віспи, «іспанки», холери, викошуючи військо, зумовили поступливість Петлюри. Умовно, тиф перемагав на четвертому, невидимому, фронті. Трагедію поет фіксує такими кадрами:

В гарячці спрагли уста,
Іржаві плями на тілі:
Лягти при дорозі в рів,
Хай кряче все нижче птах, –
По снігу звияжець тиф
Бреде в паполоні білій (Гординський, 1989, с. 237).

Узимку 1919-1920 рр. попри протиепідемічні заходи тільки від тифу померло 25 тисяч українських військових. І, коли Гординський у фіналі розділу «Рік 1919» подає вражаюче пронизливі кадри Зимового походу, цього рейду смертників, він оплакує усіх зі святою вірою романтика, що подвиг їхній запам'ятають:

Арміє босих примар,
Тисяч гарячих очей!
Салютують тобі віки
При шляху ставши на варті,
Під барабани хуг
Смертний відходить рейд
В тінь героїчних століть,
На зім'ятій накреслений карті! (Гординський, 1989, с. 238).

Кіномонтаж, безумовно, майстерний – на трагізм поразки, на розмиті снігом, туманом залишки армії автор накладає чіткий кадр: зім'ята, затерта від ужитку карта України, на котрій проступають лики героїв Першої російсько-української війни. Така посилена візуалізація, застосування прийомів кінодокументалістики та художнього історичного кіно виказує головну установку Гординського – його чітке «прагнення не просто фіксувати, зображувати дійсність, а й акцентувати ставлення автора до неї» (Брюховецька, 1988, с. 7) – створити філософію українського державотворення.

1920-й. Реквієм

Гординський був переконаний, що ніколи не зникне воля до свободи в тисячах синів України, що в підпіллі завжди зрітиме протест і чекатиме слушного часу. Кінець УНР – ще не кінець спротиву й новим битвам за незалежність. У розділі «Рік 1920» він проводить паралелі з іншими поразками в історії України, правомірно вважаючи, що Зимовий похід та відступ 1920-го року – це лише історичний етап. Битва не програна, продовження буде. І звертається до образів «Слова про Ігорів похід» з їхньою трагічною символікою, переплітаючи їх з кадрами Київської катастрофи та подальшого стискування «трикутника смерті»:

Чорний недобитків шлях,

Ніч зловорожих снів.
Віддих кінних і піших,
Земля у ворожому стиску.
Відходить останній похід,
Верхидерева скиглить Див,
Свище в пустий набій,
А Збруч – мутніший від Стиксу

(Гординський, 1989, с. 238).

Серія наступних кадрів – панорама «після битви», подана в річищі інтелектуального монтажу. Контрапункт картин пасторалі та картин смерті, апробований автором у попередніх розділах, сусідить з накладанням (суміщенням) кадрів з різних історичних епох і стоп-кадрами – візуальними акцентами родом з фольклору. Це плачуча біла береза, червона китайка в житі, яка зазвичай покриває героя-козака. Синтез візуальних сигніфікатів та звернення до народу-героя (читає і глядач, власне, представляє цей народ) постає як фільм-реквієм за загиблими:

Стань на мертвім роздоллі:
Ранок на краплях рос.
Праворуч – розрите поле,
Серцями засіяні скиби,
Ліворуч – біла береза,
У житі – китайка. Що ж,
Зачерпнувши в шолом води,
Всю гіркість поразок випий! (Гординський, 1989, с. 238).

Ідею зближення-зв'язування часів Гординський реалізує через потрібне накладання планів: на лице автора-літописця (ним є людина ХХ ст. і одночасно ХІІ ст.) напливає лик звиязця епохи Київської Русі, затим – лик захисника своєї землі періоду Семи літ. Ці стики промовисті й усі вони, як і ускладнений монтажний ритм, яким користується Гординський, унаочнюють його думку про невідворотність ходи історії. Також не випадковий і топос могили-пагорба:

Комоню мій вороний,
Кулю останню тобі
За вірність твою в боях
Залишить твій вірний вершник.
На вічній припоні, з сідлом,
Лежи на зеленім горбі,
Де пахне отруйний цвіт
Молочай і наперсник (Гординський, 1989, с. 238).

Сама конотація зображень – і тих, які родом з давньоруських літописів (плаче на верху древа Див, умирає вірний кінь, зачерпнута шоломом вода гірчить із-за поразки), і тих, що з фольклору (поле, могила, китайка, калина, квіт молочаю), і репрезентанта подій 1920-х пустого набою, символу битви до останнього патрона, – такий інтермедіальний синтез, який включає і мости між часами, і міжмистецькі стики – покликаний вкласти в свідомість українця ключ до самоідентифікації, зафіксувати для нащадків сторінку слави.

Пам'ять нації потрібно культивувати, завжди наголошував Гординський. Бо кожен клаптик української землі, варто лише оглянутися, говорить про таку силу духа, про такі трагедії та звиязги, ціну яких мусимо знати. «Озираюсь за себе, назад: / Полинна гіркота уст», пише у фіналі поеми, замкнувши композиційне кільце з першими рядками твору, де безпам'ятство нації визначено як «полин на сонній душі». Історична пам'ять, приспана й зневажена, веде до трагедії винародовлення, тому-то для подальшого поступу так важливо озирнутися й осмислити уроки історії. Поет-візіонер, поет-заклинатель не

тільки апелює до історичної пам'яті; симптоматично, що він закриває відому з літописної традиції тему плачу землі за своїми синами (у «Слові» персоналізовану в Ярославні) та вселяє читачам оптимізм упевненістю в нових переможних битвах, у вивільненні з полону та в остаточному воскресінні давньої держави:

Ти ж, під віттям тужливих верб,
Ярославно-зозуле не плач,
Ще серце гнів береже –
Ой буде ще, буде вихор!
Як кара сонце зійде,
На Дніпрі заграє сурмач
І прискаче до тебе вчвал
З полону твій ладо – Ігор (Гординський, 1989, с. 239).

Щемливий фінал поеми, який історіософськи пов'язує Княжу добу з подіями, пережитими українцями зовсім недавно, дослідника «Слова» Гординського з автором «Слова», знов-таки наскрізь пронизаний візуальною символікою. Митець-універсаліст підкреслював: «Наш український сучасник знаходить у «Слові о полку» ті самі почуття ненастанної життєвої загрози від стихійних сил на тому одвічному бойовищі, яким є межа Європи й Азії, ту саму тривогу і безпорадність, і водночас ті самі героїчні намагання вирватися з зачарованого кола українського фатуму» (Гординський, 2004, с. 104). Звісно ж, такі паралелі вагомі, вони вказують на саму серцевину історичної пам'яті нації.

Останні кадри поетового фільму-документу, фільму-притчі бачаться у кольорі: степ, світанок, на тлі сонячного кола («як кара сонце зійде») учвал мчить вершник, Це воїн-державець, який нарешті звільнився «з полону». Його зустрічають сурми над Дніпром і кетяги калини, що символізують пам'ять поколінь:

Та квіття страшних політь
Ще зійде над стоптаним степом:
– Земле, земле! – тобі
Під калини червоної куш
Пісню складаю свою –
Твій кров'ю набряклий епос! (Гординський, 1989, с. 239).

5. Послання поета

Поема Гординського – поема великих надій на Українську державу. Попри поразку української революції 1917-1921 рр., реалізація проекту «Суверенна Україна», вважав він, неминуча. Переконаність поета-художника, приналежного до тісної когорти візіонерів, очевидно, небезпідставна. Тодішня загроза війни за переділ світу зумовила реконструкцію ним старту державотворчих процесів двадцятирічної давності, оскільки надія на новий, успішніший, етап боротьби за Державу, живила митця. Тепер, століття по відтворених ним подіях, коли державотворчі процеси провадять / блокують ті самі сили, здійснюючи ті самі кроки під гаслом Хвильового «Геть від Москви!» (і фатально схожі поступки та помилки), коли ми зіштовхнулися з подібними розламами – поема «Сім літ» актуальна як ніколи. Важлива вона не лише фактажем чи художніми якостями: вона дає сучасному читачеві значний позитивний заряд. Поза сумнівом – здатний підтримати українців у їхній війні з Росією на нинішніх фронтах реальних та віртуальних, – цей текст значною мірою сприяє утвердженню національної ідеї.

Трактування Гординським семилітнього періоду в історії України вагоме з двох причин. По-перше, як художник він уміє тримати в полі зору цілісний конструкт українського прориву 1914-1920 рр., котрий тоді здивував знесилена в битвах Європу і змусив її визнати Україну як окрему державу. По-друге, читач-реципієнт бачить цей прорив напрочуд компактно завдяки інтермедіальним конотаціям на стику зображення-слово. Власне, завдяки авторському вмінню «зняти» хронікальний фільм з високим

індексом інформативності та експресії. Завданням інформативності підпорядкована і фрагментація поеми за роками, і телеграфний стиль, і мінімум метафорики. Гранична лапідарність спостерігається у прагненні автора передати не стільки детальне зображення, скільки загальний контур, динамічний чорно-білий рисунок. Швидкі рисунки-шкіци, ніби миттєві знімки витісняють, змінюють один одного зі швидкістю відеокліпу, залишаючи у свідомості читача картину потужного історичного етапу як цілості. Картину обнадійливу.

Бездоганна і селекція матеріалу: з насиченого подіями періоду поет вибирає найхарактерніші сюжети, а завдяки ефекту присутності документує події, постаті, місця, предмети, відтворює пори року. Через такий продуманий візуальний конгломерат він витягує назовні суть, виводить рушійну силу процесів: колективну волю єдиного народу, один і той самий дух українства від Сходу до Заходу. Безсумнівна суголосність із Шевченком, який вважав, що «от берегов тихого Дона до кремнистых берегов быстротекущего Днестра – одна речь, один быт, одна физиономия народа; даже песни одни и те же» (Шевченко, 2003, с. 266). Головна думка артикульована більш ніж виразно: народ, який внаслідок I Світової війни відчув себе нацією, здійснив у 1917-1920 роках перехід. Трансформація свідомості, що відбулася – від задумливо-пасивного стану погоничів на мажах до цілеспрямованого сильного натиску воїнів, – стала заявкою на державність. Сотні років пресингу й асиміляції не змогли викоринити зі свідомості людей код їхніх витоків, їх знання «що ми, чийх батьків діти».

Народ, у критичні часи інвільтований Шевченком, який «виходив» на брук у 1917 р. (і на Майдан у 2013-2014 рр.) та тривожно височів над Україною у 1918-му, нагадуючи про Державу – цей народ, стверджує Гординський, здатен до горіння духу такої сили, що рано чи пізно порве столітні кайдани. Тому «фільмує» не інертне селянство чи безлику масу людей, а націю індивідів, особистостей. Лапідарний стиль поеми зумовив і питомо довженківську експресію, котра стосується єдиного пориву мас: «тисячі захоплених уст», з яких «"Ще не вмерла" гримить і "Слава!"» та персонального стоїцизму, представленого крупними планами: «на вусах звисає лід, від холоду цокають зуби», «в обличчя болото й сніг», «потріскані губи од спеки», «в гарячці спрагли уста». Показати людину в громаді війн поет зумів через такі деталі, котрими оперує, власне Довженко. Лише у розділі «Рік 1919» об'єктив Гординського зупиняється чотири рази, щоби зблизька подати очі людей. Повтор: «Очі – в проросту синь», «запилені очі горять», «фаланги вогню в очах», «тисяч гарячих очей!» вкупі з кадрами великої маси військ у динаміці, в боях, у доланні безкінечних доріг (тема дороги, шляху нації, вічного «камо грядеши, Україно?») також має свої візуальні маркери – це яскрава візуалізація світоглядного зсуву, невідворотних змін у менталітеті народу. Народу, здатного до опору, до відчайдушного героїзму й самопожертви з єдиною метою: «За тебе, Державо!».

Чи зможе український народ відродити «державні віки, в пил затоптані й попіл» – цим питанням задається поет і в інших творах. Адже геополітичне й екзистенційне протистояння не зникло, пише він у поезії «Холм» (1940), «ще не скінчилась лиховісна гра», «все впертіша й довша / Стає боротьба, / Ляхи від Мазовша, / Від сходу – орда» (Гординський, 1989, с. 109-111). Він закликає українців до концентрації зусиль і потужніших змін свідомості. Знаковий у цьому плані вірш «Розмова», діалог між вищою силою – Голосом згори та умовним українцем, представленим Голосом знизу. Останній від імені «люду в ярмі», народу, що «полам блукає чужим», запитує: «Доки гонитимеш нас, бичуватимеш душі? / Доки нести нам прокляття?» І чує доброзичливу відповідь: що ж, на землю цю, на цей сад Божий завжди «ласка щедра спливала»... Однак її мешканці повели себе непотребно:

Та погризлися люди твої між собою, як пси,
Довго дивився Господь на роз'ятрені рани
Переважили ласки небесної терези

Видерті очі Василька, Святополк Окаянний (Гординський, 1989, с. 138).

Згадуючи Тербовлянського князя Василька, осліпленого Київським князем Святополком II і Володимирським князем Давидом у 1097 р., а також Київського князя Святополка Окаянного, що убив своїх братів Бориса, Гліба і Святослава у 1015 р., поет має на увазі етнічне братовбивство, яке у трактуванні Т. Шевченка переросло у відступництво «за шмат гнилої ковбаси» на користь іншого етносу. Тому-то на цій благодатній землі, констатує Гординський, «приречене все на ганьбу» – за Каїнові злочини, за криводушність і переступи присяги: «у гніві Могутній / Побив вас за ваші гріхи, потолочив вам стяги, / І за кару вас гонить, сліпу, безголову юрбу» (Гординський, 1989, с. 138). Народ на стику Європи й Азії (показова географічна ремарка на початку поеми «Сім літ» про Україну як «гливкий чорнозем на краю Європи») має бути титаном. Бо він мусить здійснювати вибір у всі історичні часи: бути йому безтямною, маніпульованою різними силами юрбою – «струхлявілим порохном» без мети й опори, чи, розкавшись у переступах, у крові минулих літ, стати повноцінним суб'єктом історії – «ще незнаним металом, з металів найтвердішим». Важливим є й озвучене поетом-візіонером від імені українців прохання найважчого «останнього бою» в неокресленому майбутньому – «змагання з самими собою». Поет переконаний у необхідності такої вирішальної битви за духовну свободу й мудрість у розбудові держави. Запит, без сумніву, актуальний:

Духу, хай жалить нас Твій огнедишний гнів,
Зорь кожен наш крок, гонь до останнього бою, –
Салют посилаєм Тобі, морітурі прийдешніх днів,
На найважчій з усіх боїв – на змаганні з самими собою!

(Гординський, 1989, с. 139).

Висновки. На переконання Святослава Гординського історична пам'ять не вичерпується знанням минулого, у ній – могутня настанова на майбутнє. Якщо літописці Княжих часів висловили «з неймовірною силою крик болю не тільки для сучасників, а й для майбутнього» (Гординський, 2004, с. 104), то аналітичний «крик» поета, який показує-коментує відновлення держави на поч. ХХ ст., є не менш важливим посланням до нащадків. А його провіденційна тривога щодо нових вирішальних літ (на початку ХХІ століття переживаємо їх знову) – нагадує про необхідність врахувати сильні й слабкі сторони українського прориву 1914-1920 років. Художник-поет явив цей прорив надзвичайно цілісно, лапідарно, динамічно завдяки інтермедіальним стикам та вмінню «відзняти» історичний фільм з високим індексом інформативності й експресії. Водночас, слід віддати йому належне, відтворюючи трагедію визвольних змагань 1917-1920 років, він сформулював на оптимістичних засадах персональну історіософську концепцію соборної України, задекларував непохитну віру в здійснення державницьких устремлінь українського народу.

Бібліографічний список

- Астаф'єв, О., 1998. *Лірика української еміграції: еволюція стильових систем*. Київ: Смолоскип.
- Брюховецька, Л., 1988. *Література і кіно: проблеми взаємин*. Київ: Радянський письменник.
- Брюховецька, О. В., 2018. Візуальний поворот у культурі і культурології. In: *Культурологія: Могиланська школа. Колективна монографія*. Київ: Видавець Олег Філюк, с. 130–165.
- Винниченко, В., 1980. *Щоденник. Т. 1: 1911–1920*. Едмонтон; Нью-Йорк: Канадський інститут Українських студій.
- Гоголь, М., 2008. *Вечори на хуторі біля Диканьки*. Київ: Наукова думка.
- Гординський, С., 2004. З лупою літературного детектива над «Словом о полку Ігореві».

- Іп: *На переломі епох*. Львів: Світ, с. 103–118.
- Гординський, С., 1997. *Колір і ритми: Поезії. Переклади*. Київ: Час.
- Гординський, С., 2015. Між фантастикою, історією і дійсністю (Творчість Василя Масютина). В: *Святослав Гординський про мистецтво: зб. статей*. Львів: Априорі, с. 317–321.
- Гординський, С., 1989. *Поезії: вірші оригінальні і перекладні*. Джерсі-Сіті; Мюнхен: Сучасність.
- Горинь, Б., 2017. *Святослав Гординський на тлі доби: есе-колаж у 2-х кн. Кн. 1*. Київ: Ярославів Вал.
- Грицак, Я., 2000. *Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX–XX століття*. Київ: Генеза.
- Козеллек, Р., 2005. *Минуле майбутнє: про семантику історичного часу*. Пер. з нім. Київ: Дух і Літера.
- Мазепа, В., 2000. Історіософські ідеї Івана Франка. *Київська старовина*, № 1, с. 64–72.
- Мочернюк, Н., 2018. *Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння*. Львів: Вид-во Львівської політехніки.
- Наливайко, Д., 2006. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. В: *Літературна теорія і компаративістика*. Вид. 2-е. Київ: АКТА, с. 31–60.
- Певний, Б., 2005. Речник українського мистецтва (До 80-ліття Святослава Гординського). В: *Майстри нашого мистецтва. Роздуми про мистців та мистецтво*. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія наук у США; Київ: Сучасність, с. 53–60.
- Сосюра, В., 2010. *Третя Рота*. Упор. та прим. С. Гальченка; післям. Н. Бернадської. Київ: Знання.
- Шевченко, Т., 2003. Прогулка с удовольствием и не без морали. В: *Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 4: Повісті*. Київ: Наукова думка, с. 208–326.
- Alpers, S. and Baxandall, M., 1996. *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven: Yale University Press.
- Crary, J., 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Słodczyk, R., 2020. *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

References

- Alpers, S. and Baxandall, M., 1996. *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven: Yale University Press. (in English).
- Astafiev, O., 1998. *Liryka ukraińskiej emigracji: ewolucja systemów stylistycznych [Lyrics of Ukrainian Emigration: Evolution of Style Systems]*. Kyiv: Smoloskyp. (in Ukrainian).
- Briukhovetska, L., 1988. *Literatura i kino: problemy wzajemnych [Literature and cinema: relationship problems]*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. (in Ukrainian).
- Briukhovetska, O. V., 2018. Vizualnyi povорот u kulturi i kulturolohiі [A visual turn in culture and cultural studies]. In: *Kulturolohiia: Mohylianska shkola. Kolektyvna monohrafiia*. Kyiv: Vydavets Oleh Filiuk, pp. 130–165. (in Ukrainian).
- Crary, J., 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press. (in English).
- Hohol, M., 2008. *Vechory na khutorі bilia Dykanky [Evenings on a Farm near Dikanka]*. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).
- Hordynskyi, S., 1989. *Poezii: virshi oryhyinalni i perekladni [Poetry: original and translated poems]*. Jersey City; Miunkhen: Suchasnist. (in Ukrainian).

- Hordynskyi, S., 1997. *Kolir i rytmy: Poezii. Pereklady [Color and Rhythms: Poems. Translations]*. Kyiv: Chas. (in Ukrainian).
- Hordynskyi, S., 2004. Z lupoiu literaturnoho detektyva nad "Slovom o polku Ihorevi" [With a literary detective's magnifying glass over "The Tale of Igor's Campaign"]. In: *Na perelomi epokh*. Lviv: Svit, pp. 103–118. (in Ukrainian).
- Hordynskyi, S., 2015. Mizh fantastykoiu, istoriieiu i diisnistiu (Tvorchist Vasylia Masiutyna) [Between fiction, history and reality (The work of Vasyl Masyutin)]. In: *Sviatoslav Hordynskyi pro mystetstvo: zb. statei*. Lviv: A priori, pp. 317–321. (in Ukrainian).
- Horyn, B., 2017. *Sviatoslav Hordynskyi na tli doby: ese-kolazh u 2-kh kn. Kn. 1 [Svyatoslav Gordynskyi against the background of the era: an essay-collage in 2 books. Book 1]*. Kyiv: Yaroslaviv Val. (in Ukrainian).
- Hrytsak, Ya., 2000. *Narys istorii Ukrainy. Formuvannia modernoi ukrainskoi natsii XIX–XX stolittia [An Outline of the History of Ukraine. The Formation of the Modern Ukrainian Nation in the 19th–20th Centuries]*. Kyiv: Heneza. (in Ukrainian).
- Koselleck, R., 2005. *Mynule maibutnie: pro semantiku istorychnoho chasu [Past Future: On the Semantics of Historical Time]*. Kyiv: Dukh i Litera. (in Ukrainian).
- Mazepa, V., 2000. Istoriosofski idei Ivana Franka [Historiosophical ideas of Ivan Franko]. *Kyivska starovyna*, no. 1, pp. 64–72. (in Ukrainian).
- Mocherniuk, N., 2018. *Poza kontekstom: Intermedialni stratehii literaturnoi tvorchosti ukrainskykh pysmennykiv-khudozhnykiv mizhvonnia [Out of Context: Intermedia Strategies of Literary Creativity of Ukrainian Writers and Artists of the Interwar Period]*. Lviv: Vyd-vo Lvivskoi politekhniki. (in Ukrainian).
- Nalyvaiko, D., 2006. Literatura v systemi mystetstv yak haluz komparatyvistyky [Literature in the system of arts as a branch of comparative studies]. In: *Literaturna teoriia i komparatyvistyka*. 2nd ed. Kyiv: AKTA, pp. 31–60. (in Ukrainian).
- Pevnyi, B., 2005. Rechnyk ukrainskoho mystetstva (Do 80-littia Sviatoslava Hordynskoho) [Spokesperson for Ukrainian Art (To the 80th Anniversary of Svyatoslav Gordynsky)]. In: *Maistry nashoho mystetstva. Roztupy pro mysttsiv ta mystetstvo*. New York: Ukrainska Vilna Akademiia nauk u SShA; Kyiv: Suchasnist, pp. 53–60. (in Ukrainian).
- Shevchenko, T., 2003. Prohulka s udovolstviem i ne bez morali [A walk with pleasure and not without morality]. In: *Povne zibrannia tvoriv. T. 4: Povisti*. Kyiv: Naukova dumka, pp. 208–326. (in Russian).
- Ślōdczyk, R., 2020. *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (in Polish).
- Sosiura, V., 2010. *Tretia Rota [Third Company]*. Comp. and comm. S. Halchenka; afterw. N. Bernadska. Kyiv: Znannia. (in Ukrainian).
- Vynnychenko, V., 1980. *Shchodennyk. T. 1: 1911–1920 [Diary. Vol. 1: 1911–1920]*. Edmonton; New York: Kanadskyi instytut ukrainskykh studii. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редколегії 28.04.2025

Lesia Generaliuk

INTERMEDIAL STRUCTURES IN THE POETRY OF SVIATOSLAV GORDYNSKY OF THE 1930s–1940s

This article examines the intermedial structures present in the poetry of Ukrainian artist, poet, and critic Sviatoslav Hordynsky during the 1930s and 1940s. From the outset of his poetic career, Hordynsky employed an extensive array of techniques drawn from both neighboring artistic disciplines and non-artistic domains. His literary work consciously integrates strategies from visual arts, feature films, documentary cinema and history, reflecting a deliberate effort

to expand the expressive capacity of poetic language through intermedial references.

The article explores specific instances of intermedial synthesis in which the artist interpolates the languages of painting, graphic art, architecture, photography, cinema, posters, and playbills into the texts of his poems. Hordynsky explicitly emphasizes the primacy of vision, acknowledging the persistent role of the visual component in his poetic creativity. Consequently, he presents readers with various strategies for enriching literature through visual codes in such poems as «Calm» (1932), «Colors and Words», «At the Spire», «Waiting Out the Rain» (all from 1933), «From the Roman Iambs» (1935), and in the poem «Snovydyv» (1938). In these works, he employs contours and lines, captures the specificity of various atmospheric and lighting conditions, and demonstrates professional precision in naming colors. Furthermore, as a poet-artist, he creates architectural ekphrases of Lviv, Paris, Rome, and Constantinople.

It is significant that, from the position of a patriot, Hordynsky's interference within the «visuality and word» field serves to actualize cultural memory and the national identity connected to it. In the collections «The Wind over the Fields» (1938), «The Legends of the Mountains» (1939), and in the poems «Night over the Vistula», «Shevchenko over the Caspian», «Seven Years» (all from 1939), as well as in the poems «Kholm» (1940), «Conversation», and others, we observe the active integration and visualization of historical discourses. A particularly vivid visual representation of Ukrainian history is presented by the poet during the 1930s and 1940s through analysis and philosophical reflection. In his interartistic connotations, Hordynsky incorporates philosophical, historical, and political discourses, thus gravitating toward polysemantic expression and, simultaneously, toward a high concentration of meaning.

In analyzing Sviatoslav Hordynsky's intermedial strategies, the author of the article highlights their pivotal role in representing the image of Ukraine and focuses specifically on the characteristics of the poet's syncretic forms of historiosophical concepts. The works created during the prewar period occupy a particularly significant place in his legacy. On the eve of another global redivision, Hordynsky sought to predict geopolitical changes, the course of history, and the prospects for freedom for his homeland.

Thus, particular attention in the article is devoted to Hordynsky's historiosophical poem «Seven Years», in which he reconstructs the period of Ukraine's struggle for independence from 1914 to 1920, depicting the processes of nation-building, the associated threats, as well as victories and defeats. In this lapidary text, Hordynsky provides readers with an exceptionally broad panorama of events by employing principles of verbal visualization – specifically «graphic» and «cinematographic» techniques that vividly illustrate the stages of the struggle for freedom and statehood. Thanks to its intermedial discourse, this relatively concise poem attains profound semantic depth and emphasizes the historical lessons that are particularly vital for contemporary nation-building efforts at the beginning of the twenty-first century.

Keywords: intermediality, civic poetry, Ukraine, struggle for independence, confrontation with Russia, historiosophy, visualization, drawing, documentary cinema.

УДК 821.111.09Шек:393

Ірина Павленко

<https://orcid.org/0000-0003-0676-1153>

«ВИ Ж ЗНАЄТЕ, НЕПЕВНА В НЕЇ СМЕРТЬ»: СМЕРТЬ ОФЕЛІЇ У СВІТЛІ НАРОДНОЇ ТАНАТОЛОГІЇ

Пропонована стаття спирається на засадничі ідеї Ф. Ар'єса щодо зміни уявлень про смерть та, відповідно, всього, що пов'язане з підготовкою до неї та її ритуалізацією; на висловлену в роботах з культурної антропології, археології, етнології, історії думку про необхідність дослідження дискурсу смерті за допомогою міждисциплінарного інструментарію; втілення такої можливості у літературознавчих розвідках, пов'язаних з інтерпретацією смерті шекспірівської героїні. Мета статті – проаналізувати смерть Офелії у світлі традиційної танатології. Новизна дослідження полягає у переакцентуванні уваги з питання «як загинула?» на питання «чому не рятували?» та «чому так поховали?», що мотивувало залучення не лише історичного й літературознавчого, але й фольклорно-етнологічного, історичного контексту, прочитання поведінки героїні крізь призму побутової культури та звичаєвості Англії часів Шекспіра. Інтерпретація смерті та поховання Офелії зумовлена твердженнями англійських етнологів про існування традиційних пожертв водоймам, які призводили до частих смертей, від яких не рятували, вважаючи закономірними. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що амбівалентне ставлення персонажів до смерті та характер поховання Офелії мотивовані традиційним ставленням до потопельників, яке впродовж віків було закріплене у законодавстві, де смерть від води могла розглядатися за певних умов як самогубство; незалежний від людини трагічний випадок; як непевна, сумнівна. Останній випадок розглядається як традиція пожертви водоймам, через що дівчина не чинила опору долі, свідок/свідки дозволили їй втопитися, а священник не погодився виконувати повний церковний обряд поховання. Аналіз шекспірівських творів у світлі фольклорно-етнологічних свідчень та сучасних знань про культуру шекспірівської доби загалом дає можливість дешифрувати зрозумілі сучасникам і напівпрозорі або й непрозорі для нас коди літературної спадщини Великого Барда.

Ключові слова: Шекспір, Офелія, міждисциплінарність, інтерпретація, культурний контекст, народна традиція, обряд, смерть, поховання, потопельник, танатологія.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-58-67

Постановка проблеми. Трагедія В. Шекспіра «Гамлет», як і все, що пов'язане з життям та творчістю Великого Барда, постійно приваблювала увагу дослідників, багаторазово тлумачилася літературознавцями, режисерами та акторами, ставала матеріалом для досліджень істориків, психологів тощо, але, як і будь-який дійсно геніальний твір, постійно надихає на нові інтерпретації закладених сенсів.

Навколо п'єси постійно точаться дискусії, зокрема про почуття Гамлета та Офелії, характер смерті дівчини, яка сприймається як самогубство тощо. У статті про танатологічні мотиви та топоси у трагедії В. Шекспіра «Гамлет» звернено увагу на доцільність апеляції до народної традиції для прояснення деяких моментів п'єси, зокрема пов'язаних із поведінкою Привида та Гамлета. У ній зазначена мета – «розпочати аналіз танатологічних мотивів та топосів трагедії В. Шекспіра «Гамлет» у

світлі традиційних уявлень про смерть та загробне буття з урахуванням тісного співіснування у свідомості та обряді народної й церковної традиції, зв'язок яких у різний час та в різних країнах виявлявся по-різному» (Павленко, 2023). Пропонована розвідка є продовженням дослідження, що спирається перш за все на засадничі ідеї Ф. Ар'єса щодо зміни уявлень про смерть та, відповідно, всього, що пов'язане з підготовкою до неї та її ритуалізацією (Ariès, 1977, с. 45).

Про можливість та необхідність досліджувати дискурс смерті за допомогою міждисциплінарного інструментарію у гуманітаристиці говориться все частіше. Наприклад, Сара Тарлоу стверджує, що звернення до дослідження постсередньовічних традицій, пов'язаних зі смертю та похованням, може бути у міждисциплінарній площині та / або предметом окремого дослідження в археології, теології, фольклористиці (Tarlow, 2013). Цю перспективу Роберта Гілкріст екстраполює й на вивчення середньовічних поховальних практик, «які все більше розуміються як складні та інколи суперечливі духовні стратегії, починаючи від ортодоксальності церковного поховання до **різноманітності народних практик, інтегрованих із живою релігією** (виділено мною - І.П.)» (Gilchrist, 2020). Доцільно звернутися до можливостей міждисциплінарного аналізу для осмислення смерті в художній літературі, п'єсах Шекспіра зокрема.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнім часом думка про зміни у традиціях та семіотичі поховального обряду знаходить відгук у багатьох виданнях, що стосуються питань археології, історії, культурології, розширюється уявлення про особливості поховальної традиції у пізньому середньовіччі та в період ренесансу, тому формується знання про те, які обряди бачив і вважав нормою чи відхиленням від неї Великий Бард, а отже виникає широке міждисциплінарне тло для дослідження полемічних (і не лише) питань п'єси. Так, наприклад, у дослідженнях англійських поховань епохи середньовіччя зустрічаються твердження, що сам процес похорону оформлювався як «театр для живих» (Williams, 2006), Роберта Гілкріст вважає можливим існування такої традиції у Великобританії й в пізньому середньовіччі (Gilchrist, 2022). Шарлота Стенфорд стверджує, що похорон, а не фактичний момент смерті був часом, коли живі зазнавали найвищої втрати. Можливо, саме така традиція зберігалася й пізніше та пояснює «театралізацію» сцени прощання з Офелією та своєрідне змагання у декларації любові між Гамлетом та Лаертом.

Танатологічні мотиви досліджуваного твору все частіше стають предметом міждисциплінарних досліджень, що зумовлено основними тенденціями сучасної гуманітаристики. Наприклад, ставлення до смерті героїні пояснюється через дитячі враження Великого Барда від наглої смерті на воді його можливої родички. Відповідно до звіту коронера, Джейн Шекспір (Shakespeare – так подане прізвище у першоджерелі, але й Бард міг писати його по-різному) було лише два з половиною роки, коли вона впала у воду та втопилася, збираючи «жовті бодлі» або кукурудзяні чорнобривці. Оскільки місце її смерті – Аптон Уоррен на річці Салварп у графстві Вустершир знаходилося лише у 20 милях від будинку дитинства Шекспіра в Стратфорд-на-Ейвоні, історики з Оксфордського університету припускають, що драматург міг чути про цю подію. Коронер, який засвідчив випадкову смерть дитини, написав: «І тому вищезгадані квіти стали причиною смерті вищезгаданої Джейн; і вони нічого не варті» (Kennedy, 2011). Авторка публікації – Мей Кеннеді – цитує одну з викладачок з факультету англійської мови та літератури Оксфордського університету Емму Сміт: «...хоча п'єси Шекспіра спираються на добре засвідчені літературні джерела, вони також часто мають коріння в плітках, буденності та побутових подробицях повсякденного життя» (Kennedy, 2011). Таким чином привертається увага не лише до психологічних підвалин ампліфікації мотиву смерті у воді, але й до можливої детермінованості його повсякденністю, плітками, поголосками та іншими явищами традиційної культури.

Крізь призму статистики та записів коронерів аналізує можливе сприйняття смерті

на воді в епоху Тюдорів Кайлі Холленштайн: «За даними журналу *Smithsonian Magazine*, утоплення стало причиною майже половини всіх випадкових смертей. Одяг Офелії та ймовірно невміння плавати не зіграли б їй на користь. Насправді жінки зазвичай стикалися з реальною небезпекою, коли справа доходила до води. <...> Тюдорівська аудиторія, ймовірно, могла б порівняти смерть Офелії з історією когось зі знайомих, хто трагічно загинув через воду. У цьому контексті ймовірно, що в той час її смерть була б інтерпретована як трагічний випадок, а не навмисний акт» (Hollenstein, 2023). Це – погляд історика, який засвідчує доцільність інтерпретації мотиву смерті в трагедії Шекспіра, як і в будь-якому літературному творі, в контексті культурного досвіду та знань автора і його епохи.

У сучасних дослідженнях смерть Офелії аналізується у контексті правових норм ранньої модерної доби, міфопоетичного світогляду, рецепції у малярстві тощо. Водночас залишається низка моментів, які потребують уточнень, пояснень і, можливо, зміни акцентів, оскільки питання про те, наклала вона на себе руки чи смерть її була випадковою, у літературознавстві так і залишається відкритим. Пропонуючи свою інтерпретацію події, виходжу з того, що дослідження танатологічних мотивів та топосів у творчості В. Шекспіра неможливе поза фольклорно-етнологічним дискурсом. Особливе значення мають свідчення про ставлення жителів Англії до померлих на воді й від води. Саме тому поряд із новітніми дослідженнями необхідно враховувати накопичені впродовж значного часу записи повір'їв, звичаїв, традицій.

Мета, завдання, актуальність дослідження. Смерть Офелії відбувається поза сценою, про неї Клавдію та Лаерту розповідає Гертруда. Ця ситуація звертає увагу на неодноразово актуалізоване питання особливості смерті та поховання Офелії, але водночас ставить питання про те, чому не було надано допомоги. Саме тому **мета пропонованої розвідки** – проаналізувати смерть Офелії у світлі традиційної танатології.

Метою продиктовані **завдання статті**:

- з'ясувати народно-обрядовий інтертекст досліджуваного твору;
- довести обізнаність героїв трагедії, Офелії передусім, у фольклорі та обрядовій традиції;
- проаналізувати ставлення до смерті героїні різних персонажів і причини амбівалентності такого ставлення;
- зіставити ампліфікований мотив смерті Офелії із зафіксованими етнографами уявленнями про пожертви воді.

Актуальність дослідження зумовлена зверненням гуманітаристики до міждисциплінарних досліджень, що дозволяє глибше досягнути культуру минулого й сучасного, та необхідністю розгляду у різних міждисциплінарних проєкціях творчість великого Барда, що сприятиме кращому розумінню його творів не лише в контексті літератури та офіційної культури його часу, але й в системі народної творчості та обрядової традиції.

Новизна статті полягає у переакцентуванні уваги з питання «**як загинула?**» на питання «**чому не рятували?**» та «**чому так поховали?**», що потребує залучення не лише історичного та літературознавчого, але й фольклорно-етнологічного, історичного контексту та новітніх досліджень з соціальної археології, прочитання поведінки героїні п'єси крізь призму побутової культури та звичаєвості Англії часів Шекспіра. На наш погляд, для інтерпретації твору не обійтися без апеляції до народної традиції, яка існувала поряд з церковною і значною мірою зумовлювала стосунки, побут та тип мислення й вчинків.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для досягнення мети потрібно звернутися перш за все до декількох ключових моментів:

- образ Офелії був детермінований шекспірівською епохою, характер та поведінка героїні розвивається у контексті культури того часу, саме тому вона, як і Гамлет, про що

вже доводилося писати, перебуває на перетині різних традицій: церковної, світської – придворної та народної;

- про смерть дівчини розповідає Гертруда, яка, виходячи з того, як вона поводить себе під час поховання Офелії, також добре обізнана з традиційною обрядовістю, що фактично була частиною побутової культури навіть при дворі;

- у діалозі могильників про смерть Офелії є два взаємопов'язані висновки про можливість поховання **потопельниці** (і на цьому наголошую!): 1) так вирішив коронер, 2) її соціальний статус дозволяє змінити і церковний, і традиційний (народний) обряд поховання;

- у сцені поховання ставлення до смерті та посмертного побутування душі дівчини також розходяться.

У світлі цих питань актуалізується контрастність ставлення героїв п'єси до характеру смерті Офелії, а відтак і амбівалентна оцінка героїні: жертва випадку, отже, майже свята, що відчувається у ставленні до неї Гамлета та Лаерта, або самогубиця, отже, велика грішниця, і це – ставлення священника. А між цими двома можливостями – божевільна, яка не може відповідати за свої дії. Зауважу, що в англійському законодавстві тієї пори ставлення до самогубців-божевільних не було таким жорстким, як до тих, хто свідомо вкоротив собі життя, і їх можна було ховати на кладовищі, але у самій «непрестижній» його частині.

Саме до «серединної» версії часто схиляються дослідники. У 1977 р. Бріджит Геллерт Луонс відзначила: «Нарешті, смерть [Офелії] – самогубство чи нещасний випадок – явно стала предметом суперечливих інтерпретацій» (Lyons, 1977, с. 61), та, аналізуючи різні форми візуалізації смерті героїні й зіставляючи їх із текстом трагедії, робить висновок: «...опис Офелії, яка потопає, – спокійний і майже поетичний, ніжний перехід у смерть. Офелія блаженно співає гімни, прямуючи до води, підкреслюючи свою невинність і чистоту. Вона не видає жодних ознак продуманості своїх дій... жоден персонаж, який заслуговує на довіру, не вважає її смерть самогубством. Смерть Офелії була нещасним випадком. <...> Офелія просто була надто глибоко вкорінена у фантазії, щоб завдати собі шкоди» (Lyons, 1977, с. 65–66). Погоджуючись з дослідницею у головному висновку, що смерть дівчини – нещасний випадок, спробую звернутися до іншої системи аргументів.

Можливість різних інтерпретацій загибелі Офелії закладена, звичайно, у самому тексті, зокрема у репліці про «непевність» цієї смерті, яку сучасники Шекспіра могли сприймати не так, як ми. Згідно з дослідженням Ф. Ар'єса, у свідомості людей Середньовіччя смерть могла бути різною. Насторожувало все, що відбувалося поза межами буденності: «...низькою була не тільки раптова смерть, а також смерть без свідків і церемоній, як, наприклад, смерть мандрівника в дорозі, потопельника, якого вилунали в річці, незнайомої людини, яку знайшли на краю поля, або навіть сусіда, якого вбив грім без всякої причини» (Ariès, 1977, с. 143). Водночас смерть на воді не мала однозначної оцінки і потребувала розслідування. «Певною» чи «непевною» вона визнавалася залежно від обставин, що концептуально для нашої розвідки. Важливість апеляції до роботи Ар'єса зумовлена й тим, що Офелія втопилася при свідках, про що свідчить мальовничий опис події Гертрудою.

Можливість Офелії скоїти самогубство заперечується її характером та поведінкою. Виховання та освіта Офелії не зводилося лише до вміння читати та писати, моралізаторських настанов батька та брата. Вона була добре обізнана з фольклорною та обрядовою традицією, зокрема весільною та поховальною, що акцентовано у трагедії. Заглибленість у народну культуру доньки канцлера виявляється у її піснях й розмовах з Гертрудою та Клавдієм. І вже вони помічають, що спів, репліки та дії божевільної мають глибокий сенс.

Офелія занурена у систему народних традицій. Саме у систему, оскільки значною

мірою її уявлення про світ зумовлені обрядовою культурою. Це засвідчують її пісні. Мауріке Хунт, апелюючи до пісень Офелії як до доказу божевілля, причиною якого (на думку дослідника) стала вагітність героїні (Hunt, 2005, с. 643–644), ігнорує їх зв'язок з традицією Валентиного дня, коли першого зустрічного вважали своїм Валентином (обранцем/обраницею) на весь рік. Пісня Офелії може засвідчувати, що вона хотіла стати Валентиною, повірила обіцянкам свого обранця (ім'я його не назване, але співає вона Гертруді, матері Гамлета). Це одне зі свідчень того, як ігнорується звичайний для автора культурний контекст, у якому день святого Валентина заповнений далеко не релігійною обрядовістю, про що знали сучасники Великого Барда. Божевілля повертає до справжніх засад свідомості: свої взаємини з Гамлетом Офелія значною мірою сприймає через традиції Валентиного дня та їх порушення.

Водночас у майже сороміцькій валентинівській пісні виявляється й химерна інтерпретація настанов батька та брата про необхідність бути обережною у стосунках із Гамлетом, як і з будь-яким чоловіком. На цю думку наштовхує те, що пісня про Валентинів день переплітається з піснями про раптову смерть батька та його таємне, отже позбавлене необхідних ритуалів, поховання, про порушення як передшлюбної, так і поховальної обрядовості, з якими дівчина зіштовхнулася впродовж короткого часу.

Офелію турбує думка про непевну смерть батька, неможливість його оплакати й на могилі виявити свої почуття. Її пісні засвідчують, що вияв горя в традиції її часу був необхідним саме (або перед усім) під час поховання, про що йшлося вище. Коментуючи переклад шекспірівського «Гамлета» Л. Гребінкою Дмитро Наливайко пише про випад Шекспіра «проти модної в ті часи афектації почуттів» (Наливайко, 1986, с. 652), але, здається, не до кінця розкриває зміст сцени, оскільки, за спостереженнями сучасних медієвістів, саме у шекспірівський період основним місцем вияву страждання, болю стає цвинтар, в обряді остаточного прощання виявляються моменти театралізації скорботи. Це стає частиною обрядодій, а отже й своєрідне змагання у прояві любові до Офелії та страждання від втрати між Лаертом і Гамлетом – не лише випад проти афектованості, але й фіксація особливостей обряду. Імпліцитно до цього відправляють і пісні Офелії з не випадковими гіперболами:

Квіти, зрошені слізьми,

Не лягли в могилу (Шекспір, 1986, с. 85);

І сльози били в труну дощем (Шекспір, 1986, с. 89).

Її турбувало, що батько помер наглою смертю та не отримав гідного поховання й вшанування, а тому просить про Божу допомогу померлим. Ця пісня корелює з її власною долею: батька поховали потайки, як злодія, її смерть «непевна» і похорон неповний.

У розмові з королевою та королем Офелія згадує народну казку (скоріше – етіологічну легенду) про сову – доньку пекаря, що є імпліцитним вираженням страху звинити перед Богом, оскільки саме за це покарана донька пекаря, і також засвідчує, що крім книжної культури героїня була знайома з традиційною культурою, боялася кари за порушення релігійних приписів та народних традицій, непевної смерті та девіантного поховання, тому навряд чи наважилася на гріх самогубства.

Офелія співає, вірніше, цитує уривок з поширеної в епоху Відродження балади «My Robin is to the greenwood gone» або «Bonny Sweet Robin». Найдавніша партитура цього твору дійшла до нашого часу в Лютневій книзі Вільяма Балета (бл. 1600 р.) (Morris, 1958, с. 601).

Окреслене коло фольклорного знання Офелії, що було явищем зрозумілим для тих часів, породжує сумнів у твердженні М. Габилевич про те, що «єдині старовинні хвалебні пісні-канти, які могла знати й співати Офелія, це – псалми во славу Творця» (Габилевич, 2005, с. 126), адже «хвалебні» пісні завжди були складником весільного обряду, а у піснях та висловлюваннях божевільної Офелії, як і в сцені її поховання, постійно

акцентується подібність весільної та поховальної обрядовості, поряд виявляються танатос та ерос.

Звертає увагу й те, що до води Офелія приходить у вінку, що є знаком дівочтва. Вона розвішує вінки на дереві, яке стало причиною її смерті. Передсмертні дії можуть розглядатися як амбівалентні: як підготовка до смерті (і у поховальному обряді є квіти), так і до весілля. І залежно від того, на якій семантиці зосереджений читач/глядач, актуалізуються різні значення символів.

Безпосередньо думка про подібність атрибутів обрядів звучить під час поховання від Гертруди, яка кидає квіти у могилу Офелії, жалкуючи, що не змогла уквітчати дівчину до вінця, та священника, який акцентує на тому, що Офелію ховають як невинну дівчину:

**А їй вінки, як наречений, дано,
Дівоче клечання, погребний дзвін
І проводи....** (Шекспір, 1986, с. 104).

Королева

Прощай, дитино! **Квітці – квіти.**

(Розкидаючи квіти)

Гадала я тебе за сином мати.

Жадала я, моя прегарна доню,

Сама тобі квітчати шлюбне ліжко,

А не труну (Шекспір, 1986, с. 104).

Поведінка Гертруди під час поховання Офелії – свідчення того, що й вона виконувала обряди, отже також знала традиції, що важливо, оскільки саме королева детально розповідає про смерть Офелії, відтворюючи те, що можна було побачити й почути, знаходячись недалеко від місця події. Виходячи з того, що розповідає Гертруда про смерть Офелії, топиться дівчина не збиралася.

There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them:
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;
And, mermaid-like, awhile they bore her up:
Which time she chanted snatches of old tunes;
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death (Folger Shakespeare Library, 2022, с. 190).

Вся розповідь засвідчує, що сцену падіння та смерті дівчини хтось бачив та чув спів. Отже, були свідки того, що відбувалося, спостерігач весь час чув слова пісень та бачив, як поступово важчим від води ставав одяг, що потягнув на дно. Дівчина не намагалася ні втопитися (вона пливла за течією), ні врятуватися, віддавшись на волю воді. І водночас той, хто спостерігав, не намагався надати допомогу, дозволив дівчині померти. І це розуміють Клавдій та Лаерт, оскільки питання про можливість врятувати не виникло навіть у брата.

Король та королева втаїли смерть вбитого Гамлетом Полонія, але йдуть за тілом його доньки засвідчуючи, що не йдеться про самогубство, оскільки самовбивць ховали поза цвинтарем уночі. За монархами йде почет та інші учасники поховання. Великий поховальний почет показник того, що ховають людину з вищих кіл, такий супровід – свідчення високого соціального стану померлої, тому Гамлет одразу відзначає це. Отже, після смерті Офелія не втрачає свій статус і її поховання вдень на освяченій землі не викликає в інших людей засудження. Більш за те, брат впевнений у її праведності й звинувачує у порушенні традиційних норм священника.

Водночас у п'єсі двічі постає питання про правомірність такого похорону, отже й про те, чи сама Офелія вкоротила собі життя. Шарон Еммерікс, розглядаючи особливості «пейзажів смерті» у трагедії Шекспіра, помічає, що саме священник говорить про необхідність ховати Офелію під черепками (Emmerichs, 2012, с. 187), його обурює поховання дівчини на освяченій землі кладовища, проведення церковного ритуалу через наполягання королівської родини й тому, не зважаючи на вимоги Лаерта, обряд поховання скорочується.

Відправили ми службу, як могли.

Ви ж знаєте, непевна в неї смерть.

Коли б не владне слово короля,

Лежати б їй в несвяченій землі

До судних сурм; не квіти й молитви –

Череп'я й цеглу кидали б на неї (Шекспір, 1986, с. 104).

У річищі досліджуваного питання важливо звернути увагу на діалог могильників, але на ту частину, яка рідко тлумачиться літературознавцями. Йдеться про те, чому дозволили ховати Офелію на освяченій землі. Постійно привертає увагу певний підсумок діалогу про шляхетне походження потопельниці, але перед тим згадується закон, яким керувався коронер, що виніс вирок про смерть на воді, а не самогубство. Цікавий сам факт можливості амбівалентного потрактування втоплення, яке до того ж було одним із найпоширеніших видів раптової, непередбаченої смерті. Репліки цвинтарних філософів сучасний читач/глядач може сприймати як глузування над судочинством, яке іноді схильне до абсурдних або прямо несправедливих рішень. Водночас зовсім не випадково вони розмірковують про різну оцінку смерті потопельників, оскільки вона може бути з власної волі й незалежною від власної волі, випадковою або жертвовною. Гробарі розуміють амбівалентність такої смерті, але для них важливіше, що над причиною смерті ті, хто забезпечує законність, замислюються лише тоді, коли йдеться про поважну особу. Їхні фрази ніби пародіюють жонглювання словами та думками, ззовні нагадують судову казуїстику, після якої стає невідомим, чи втопилася дівчина, чи вода її втопила. З суб'єкта дії потопельниця стає об'єктом, смерть перестає бути ініційованою, а стає результатом зовнішніх сил, а отже й самогубство перетворюється на смерть з чужої (невідомої, якоїсь абстрактної) волі: «If the man go to this water, and drown himself, it is, will he, nill he, he goes, mark you that; but if the water come to him and drown him, he drowns not himself: argal, he that is not guilty of his own death shortens not his own life» (Folger Shakespeare Library, 2022, с. 201) («Якщо людина йде до води й топиться, значить, вона сама йде. Але якщо не вона до води, а вода до неї, значить, вона не втопилася, але зовсім навіть утоплена. Тому, хто не винен у своїй смерті, той не скорочував і свого життя»).

Таким чином, ми постійно відчуваємо певне мерехтіння смислів, яке може отримати ясність у світлі спостережень етнологів, які засвідчили збереження подекуди в Англії до першої половини ХХ століття (!) традиції не рятувати тих, хто топиться. Це було рудиментарною формою язичницьких пожертв рікам та іншим водним артеріям. І це пояснює особливе ставлення до смерті на воді та можливість амбівалентної оцінки смерті героїні і незадоволення священника. Дозволю собі велику цитату, що може надати відповіді на питання, які виникали у процес роботи над статтею: «Вельми сумно, але не

далі як у 1928 р. у Західній Ірландії люди не захотіли рятувати потопельника і дозволили йому потонути, оскільки вірили, що річка або море повинні отримувати по одній жертві на рік і вода помститься тому, хто спробує відібрати в неї цю жертву. Аналогічне марновірство існувало і в Шотландії, де кілька років тому, коли один хлопчик тонув у річці Росс, його братів змусили відійти геть від берега. Якийсь старий крикнув із натовпу: “Давайте йому спокій! Ніхто більше не потоне цього року. Річка отримала своє”. На Оркнейських островах ще п'ятдесят років тому власники човнів не просто відмовлялися виходити в море, щоб рятувати потопельників, а й знімали з човнів весла, щоб ніхто інший не зміг використати їх для цих цілей» (Radford&Radford, 1947, с. 287). Ховали потопельників відповідно до статусу смерті: якщо це був нещасний випадок, то з «добрими» людьми й за повним ритуалом; якщо людина втопилася за власним бажанням, то як самовбивцю.

Смерть-пожертва не могла бути схваленою церквою, тому священник підкорився волі монархів, провів обряд, але скоротив його. Загибель героїні він оцінює як «непевну», оскільки не сприймає старі язичницькі традиції й засуджує їх. Жертовність або самопожертву Офелії тому світові, який звів її з розуму, служитель церкви розцінює як самогубство, а отже й гріх. Королівська родина та брат оцінили трагедію як традицію, тому навіть Лаерт не поставив питання, чому сестру не врятували. Для нього вона праведниця, а грішить у своєму свавіллі священник:

Хай з гожого, незайманого тіла

Зростуть фіалки.

(До священника)

Ти ж, безсердий, знай:

Творця возхвалить в янголах сестра,

А ти завиєш в пеклі (Шекспір, 1986, с. 106).

Висновки. Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що амбівалентне ставлення персонажів до смерті та характер поховання Офелії зумовлене перш за все традиційним ставленням до потопельників в Англії шекспірівської доби, яке існувало ще до першої половини ХХ століття і впродовж віків було закріплене у законодавстві, де смерть від води могла розглядатися за певних умов як самогубство; незалежний від людини трагічний випадок; як непевна, сумнівна.

Останній випадок розглядається як традиція пожертви водоймам, через що дівчина не чинила опору долі, свідок/свідки дозволили їй втопитися, а священник не погодився виконувати повний церковний обряд поховання.

Системний аналіз шекспірівських творів у світлі фольклорно-етнологічних знань та сучасних знань про культуру його часу загалом дає можливість дешифрувати зрозумілі сучасникам і напівпрозорі або непрозорі для нас коди літературної спадщини Великого Барда.

Література

- Габлевич, М., 2005. Підводний світ Офелії в оригіналі й перекладах. *Ренесансні студії*, 10, с. 113–128.
- Наливайко, Д., 1986. Примітки. Шекспір В. Гамлет, принц Датський. В: Шекспір В. Твори в 6-ти томах. Пер. з англ. Леоніда Гребінки. Київ: Дніпро, Т. 5, с. 648–653.
- Павленко, І. Я., 2023. «Ото й увесь обряд?»: танатологічні мотиви та топоси трагедії В. Шекспіра «Гамлет» у контексті народних традицій. *Мова. Література. Фольклор*, 1, с. 103–110.
- Шекспір, В., 1986. Гамлет, принц Датський. В: Шекспір В. Твори в 6-ти томах. Пер. з англ. Леоніда Гребінки. Київ: Дніпро, Т. 5, с. 5–118.
- Ariès, Ph., 1977. *L'Homme devant la mort*. Seuil.
- Emmerichs, Sh., 2012. Shakespeare and the Landscape of Death: Crossing the Boundaries of

- Life and the Afterlife. *Shakespeare*, 8(2), p.171–194.
- Folger Shakespeare Library, 2022. William, Sh.: *Hamlet Prince of Denmark*. Available at: <https://folger-main-site-assets.s3.amazonaws.com/uploads/2022/11/hamlet_PDF_FolgerShakespeare.pdf>
- Gilchrist R., 2020. Sacred Heritage. *Monastic Archaeology, Identities, Beliefs*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Gilchrist, R., 2022. Voices from the Cemetery. *The Social Archaeology of Late-Medieval Burial Medieval Archaeology*, 66, p. 120–150. Available at: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00766097.2022.2003610>>
- Hollenstein, K., 2023. Why Are We So Convinced Ophelia Killed Herself? *Holding History*. [online] Available at: <<https://www.holdinghistory.org/post/why-are-we-so-convinced-ophelia-killed-herself>>
- Hunt, M., 2005. Impregnating Ophelia. *Neophilologus*, 89 (4), p. 641–663.
- Kennedy, M., 2011. The real Ophelia? 1569 coroner's report suggests Shakespeare link Death of Jane Shaxspere bore hallmarks of character and girl may even have been relative of playwright. Available at: <<https://www.theguardian.com/culture/2011/jun/08/shakespeare-real-ophelia-link>> (Accessed 15.04.2025).
- Lyons, G. B., 1977. The Iconography of Ophelia. *ELH*, 44(1), pp. 60–74. Available at: <<https://www.jstor.org/stable/2872526>> (Accessed 12.04.2025).
- Morris, H., 1958. Ophelia's "Bonny Sweet Robin". *PMLA*. 73(5), p. 601–603. Cambridge: University Press.
- Radford, E. & Radford, M. A., 1947. *The Encyclopedia of Superstitions*. Surrey. England.
- Tarlow, S., 2013. Belief and the Archaeology of Death, In: Liv Nilsson Stutz, and Sarah Tarlow (eds). *The Oxford Handbook of the Archaeology of Death and Burial*. Oxford, DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199569069.013.0034> (Accessed 2. 01. 2025).
- Williams, H., 2006. *Death and Memory in Early Medieval Britain*. Cambridge : Cambridge University Press.

References

- Ariès, Ph., 1977. *L'Homme devant la mort*. Seuil.
- Emmerichs, Sh., 2012. Shakespeare and the Landscape of Death: Crossing the Boundaries of Life and the Afterlife. *Shakespeare*, 8(2), p.171–194.
- Folger Shakespeare Library, 2022. William, Sh.: *Hamlet Prince of Denmark*. Available at: <https://folger-main-site-assets.s3.amazonaws.com/uploads/2022/11/hamlet_PDF_FolgerShakespeare.pdf>
- Gilchrist R., 2020. Sacred Heritage. *Monastic Archaeology, Identities, Beliefs*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Gilchrist, R., 2022. Voices from the Cemetery. *The Social Archaeology of Late-Medieval Burial Medieval Archaeology*, 66, p. 120–150. Available at: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00766097.2022.2003610>>
- Hablevych, M., 2005. Pidvodnyi svit Ofelii v oryhinali y perekladakh [Ophelia's Underwater World in the original and translations]. *Renesansni studii*, 10, s. 113–128. (in Ukrainian)
- Hollenstein, K., 2023. Why Are We So Convinced Ophelia Killed Herself? *Holding History*. [online] Available at: <<https://www.holdinghistory.org/post/why-are-we-so-convinced-ophelia-killed-herself>>
- Hunt, M., 2005. Impregnating Ophelia. *Neophilologus*, 89 (4), p. 641–663.
- Kennedy, M., 2011. The real Ophelia? 1569 coroner's report suggests Shakespeare link Death of Jane Shaxspere bore hallmarks of character and girl may even have been relative of playwright. Available at: <<https://www.theguardian.com/culture/2011/jun/08/shakespeare-real-ophelia-link>>

- (Accessed 15.04.2025).
- Lyons, G. B., 1977. The Iconography of Ophelia. *ELH*, 44(1), pp. 60–74. Available at: <<https://www.jstor.org/stable/2872526>> (Accessed 12.04.2025).
- Morris, H., 1958. Ophelia's "Bonny Sweet Robin". *PMLA*. 73(5), p. 601–603. Cambridge: University Press.
- Nalyvaiko, D., 1986. Prymitky. Shekspir V. Hamlet, prynts Datskyi [Notes: Shakespeare V. Hamlet, Prince of Denmark]. V: Shekspir V. Tvory v 6-ty tomakh. Per. z anhl. Leonida Hrebinky. Kyiv: Dnipro, T. 5, c. 648–653. (in Ukrainian)
- Pavlenko, I. Ya., 2023. «Oto y uves obriad?»: tanatolohichni motyvy ta toposy trahedii V. “Is that all the rite?»: thanatological motifs and topos of W. Shakespeare’s tragedy “Hamlet” in the context of folk traditions]. *Mova. Literatura. Folklor*, 1, s. 103–110. (in Ukrainian)
- Radford, E. & Radford, M. A., 1947. *The Encyclopedia of Superstitions*. Surrey. England.
- Shekspir, V., 1986. Hamlet, prynts Datskyi [Hamlet, Prince of Denmark]. In: Shekspir V. Tvory v 6-ty tomakh. Per. z anhl. Leonida Hrebinky. Kyiv: Dnipro, T. 5, s. 5–118. (in Ukrainian)
- Tarlow, S., 2013. Belief and the Archaeology of Death, In: Liv Nilsson Stutz, and Sarah Tarlow (eds). *The Oxford Handbook of the Archaeology of Death and Burial*. Oxford, DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199569069.013.0034> (Accessed 2. 01. 2025).
- Williams, H., 2006. *Death and Memory in Early Medieval Britain*. Cambridge : Cambridge University Press.

Стаття надійшла до редколегії 5.05.2025.

Iryna Pavlenko

**‘AS WE HAVE WARRANTY, HER DEATH WAS DOUBTFUL’:
OPHELIA’S DEATH THROUGH THE PRISM OF FOLK THANATOLOGY**

The article is based on the fundamental concepts of Philippe Aries about changing perceptions of death and, consequently, everything related to preparation for it and its ritualisation; on the idea expressed in works on Cultural Anthropology, Archaeology, Ethnology, History emphasising the need to study the death discourse using interdisciplinary approaches, and its realisation in Literary Studies through the interpretation of the death of Shakespeare's heroine. The article aims to analyse Ophelia's death through the lens of traditional thanatology. The article shifts the focus from the question 'how did she die?' to the questions 'why was she not rescued?' and 'why was she buried like this?', engaging not only Historical and Literary Studies but also Folklore, Ethnology, and historical context. The heroine's behaviour is considered in light of everyday culture and customs in Shakespearean England. The interpretation of Ophelia's death and burial is grounded in the statements of English ethnologists about the existence of traditional water-related sacrifices, which may have normalised such deaths as natural occurrences. The analysis suggests that the characters' ambivalent attitudes toward death, as well as the nature of Ophelia's burial, are shaped by traditional views of drowning, which were codified in law for centuries. Under certain conditions, death by water could be classified as suicide, a tragic accident beyond one's control, or an indeterminate case. The latter category is linked to a cultural tradition of sacrificial offerings to bodies of water. This framework helps explain why Ophelia appears to submit passively to her fate, why the witnesses made no effort to save her, and why the priest refused to perform the full rites of Christian burial. Examining Shakespeare's works through the prism of folklore, ethnology, and contemporary knowledge of his time's culture allows us to decipher the codes of the Great Bard's literary heritage that were transparent to his contemporaries but are now often partially obscured or entirely lost to us.

Keywords: Shakespeare, Ophelia, interdisciplinarity, interpretation, cultural context, folk tradition, rite, death, burial, drowning, thanatology.

УДК 821.161.2-31.09:159.922.7(=411.16)

Альона Тараненко

<https://orcid.org/0000-0002-5357-4759>

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ПСИХОЛОГІЇ ГЕРОЯ-ДИТИНИ В ПОВІСТІ АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА «ДІТИ»

У статті розглянуто питання специфіки художнього втілення дитячої психології в повісті «Діти» (1976) Анатолія Дімарова. Крім того, осмислено авторську інтерпретацію образів героїв-дітей – євреїв за національністю, багатогранність їхнього внутрішнього «Я»; зосереджено увагу на концептуальності домінантного засобу творення характеру – художній деталі тощо.

Акцентовано, що одним із провідних мотивів повісті «Діти», безпосередньо пов'язаним із художнім виокресленням психопростору героя-дитини, є мотив страху. Умонтовуючи в канву сюжетно-композиційного простору образи єврейських дітей Діми і Рити, письменник ніби готує благодатний ґрунт для розмислів, з'ясування (чи хоча б актуалізації) причин людиноненавистництва, джерел і наслідків воєнної риторики, її вплив на вразливе дитяче «Я» тощо. З'ясовано, що мовлення героїв нерідко тісно взаємодіє з невербальною комунікацією – жестами, мімікою, рухами тощо. Класичні невербальні інструменти, що загалом підлягають контролю, інформативно насичені, сигналізують про емоційну складову внутрішнього стану персонажа, уможливлюють відтворення його переживання.

Ключові слова: психологізм, антисемітизм, художня деталь, мотив, дитина, єврей, портрет, сон, Анатолій Дімаров.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-68-78

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Анатолій Дімаров – лауреат Державної премії імені Тараса Шевченка, «Патріарх» (В. Базилевський) української літератури, «старійшина нашої літератури» (В. Дончик), «останній із могікан» (М. Слабошпицький), «великий Мудрець» (Л. Степовичка), «веселий чародій» (П. Перебийніс), «учитель сімейного мистецтва» (Т. Терен), художні рядки якого досі «діамантами висвічують» (М. Наєнко). Це була добросердечна, весела, відкрита, щира, талановита, гранично відверта й мудра особистість, до якої, як магнітом, притягувало і дітей, і молодих початківців – письменників, літературознавців, і солідних митців і науковців, його сучасників. Він автор книги поезій «На війні і по війні», низки збірок повістей, оповідань, п'єс, етюдів, казок, нарисів тощо, зокрема «Гості з Волині», «На волинській землі», «Волинські легенди», «Через місточок», «Жінка з дитиною», «Для чого людині серце» «Чорний ворон», «В тіні Сталіна», «Самосуд», «Єврейські повісті», «Сільські історії», «Містечкові історії», «На поруки», «Постріли Уляни Кашук», «Боги на продаж. Міські історії», «На коні й під конем», «Зблиски», «Вершини», «Блакитна дитина», «Друга планета», «Божа кара», «Душа жіноча», романів «Його сім'я», «І будуть люди», «Біль і гнів», «Ідол», книги спогадів «Прожити й розповісти» тощо.

Письменник нерідко називав себе щасливою людиною, бо все, що «народжувалося» у творчому горінні, одразу знаходило свою реалізацію, не залежувалося. А. Дімаров нерідко «брався за теми, офіційно майже заборонені» (Дімаров, 2015, с. 13). Така сміливість, чесність із собою й іншими Майстра слова (та й вимоги часу непростого ХХ віку) створили свого часу прецедент (як «доповнення» до

пережитого голодомору, колективізації, безпосередньої участі у Другій світовій війні, партизанщині тощо) – «певними колами був проголошений українським антисемітом № 1 і на нього був поданий позов до Генерального прокурора тодішнього СРСР, а також – відповідна заява до ООН» (Кривушанський, 2015, с. 106). Така ситуація одразу дає можливість провести паралель до часів О. Гончара і його «Собору» чи П. Загребельного і «витівок обдарованих» з його «Південним комфортом». Виходить, подібні ситуації – класика жанру пануючої системи ХХ століття. Письменник В. Кривушанський (справжнє прізвище – В. Баранов) справедливо зазначав, що «уміщені в книжці («Єврейські повісті» А. Дімарова – уточнення наше – А.Т.) твори яскраво свідчать, який з Дімарова антисеміт, але не дають відповіді, звідки взявся на доброму імені талановитого й чесного письменника зловісний ярлик» (Кривушанський, 2015, с. 106). Критик окреслює в загальних рисах конфлікт з Ісааком Тельманом та його рукописом п'єси, яку А. Дімаров як редактор «Радянського письменника» повернув авторові з гранично відвертою негативною оцінкою. А той, не вміючи приймати об'єктивну критику, пообіцяв відплатити тією ж монетою, назвавши «антисемітом», і слова свого дотримав. Почалося шельмування А. Дімарова та його творів (героїв) і явними, і прихованими «доброзичливцями», але «Я» письменника вистояло, хоч упродовж свого довгого життя «пекло тавро “антисеміта”»; пекло тим дошкульніше, що було інкриміноване йому неофіційно, а через те й довго не було “зняте” з нього ні “за давністю літ”, ні якимось іншим чином» (Кривушанський, 2015, с. 108). Якими ж були образи дітей-євреїв у Дімарова? Чи мають вони якісь (окрім зовнішніх) відмінності? Спробуємо розібратися з цим питанням у пропонованій студії на прикладі повісті «Діти» (1976).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Життєвий шлях і творчий почерк Анатолія Дімарова завжди привертав увагу. Серед кола імен, яких свого часу зачепила за живе істинність людського «Я» Патріарха, можемо насамперед назвати такі: Стефанія Андрусів, Володимир Базилевський, Віктор Баранов, Юрій Безхутрий, Юлія Бондаренко, Павло Вольвач, Сергій Гречанюк, Тарас Гросевич, Антоніна Гурбанська, Надія Гуменюк, Віталій Дончик, Любов Дрофань, Микола Жулинський, Павло Загребельний, Наталія Зінець, Тіна Качалова, Сергій Козак, Микола Кодак, Тетяна Конончук, Світлана Корженко, Марина Корецька, Світлана Короненко, Володимир Коскін, Віктор Костюченко, Тетяна Коць, Світлана Ленська, Володимир Лис, Олена Логвиненко, Наталія Малимон, Віктор Міняйло, Юрій Мушкетик, Михайло Насенко, Леонід Новиченко, Володимир Панченко, Петро Перебийніс, Ольга Плужник, Анатолій Погрібний, Валентина Сасенко, Григорій Сивокінь, Валерій Сиротенко, Михайло Слабошпицький, Петро Сорока, Тетяна Соцька, Леся Степовичка, Тетяна Терен, Анатолій Шпиталь, Григорій Штонь, Тетяна Щербакова, Таміла Яценко та багато інших.

Окрім різномірних наукових і науково-популярних студій про поетику творів А. Дімарова, важливу роль у вивченні посутніх поетологічних елементів відіграють і дисертації на здобуття наукових ступенів кандидата / доктора філологічних наук, присвячені безпосередньо художній естетиці письменника або його почерку паралельно із сучасниками в контексті доби у вузько визначеному аспекті (В. Сиротенко «Жанрово-стильова своєрідність повістей А. Дімарова» (1985), О. Колодій «Притча і притчевість в українській прозі 70 – 80-х років ХХ ст.» (2000), Т. Щербакова «Автор і герой у прозі Анатолія Дімарова: еволюція, взаємодія (компаративний аспект)» (2006), А. Гурбанська «Жанровий поліцентризм української повісті 60-80-х років ХХ століття» (2010), О. Плужник «Проблема етнопсихології в прозі Анатолія Дімарова» (2013), М. Корецька «Художня проза Анатолія Дімарова 40-х рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.: жанрово-стильові особливості» (2013), А. Тараненко «Проблеми художнього втілення дитячої психології в українській прозі 70 – 80-х років ХХ століття» (2014), О. Вощенко «Контрдискурс у літературі українського соцреалізму 1950–1970-х років» (2021) та ін.). Крім того, заслуговують на безперечну увагу й монографії (Г. Штонь «Анатолій Дімаров:

літературний портрет» (1987), В. Агеєва «Пам'ять подвигу (українська воєнна проза 60 – 80-х років)» (1989), Г. Штонь «Духовний простір ліро-епічної прози» (1998), А. Гурбанська «Жанровий дискурс української повісті 60–80-х років ХХ ст.» (2008), А. Тараненко «Проблеми художнього втілення дитячої психології в українській прозі 70 – 80-х років ХХ століття» (2016), Г. Табакова «Архітектоніка і композиція ліричної прози» (2016) та ін.), збірки статей, інтерв'ю, відгуків («Анатолій Дімаров та його книги: статті, інтерв'ю, відгуки» (2012), «Його голос чути досі (Розмови з Анатолієм Дімаровим)» (2014), «НАШ ДІМАРОВ. Статті. Інтерв'ю. Спогади. Листи. Присвяти» (2015) та ін.).

На думку багатьох дослідників, «оригінальність мовного самовираження, психологічна достовірність і соціальна правдивість – визначальні риси дімарівського характеротворіння, яке базувалося на достеменному пізнанні “другого плану” – внутрішнього світу своїх героїв» (Жулинський, 2015, с. 23). Свідомо обираючи повість «Діти» (1976) А. Дімарова, відзначимо, що праць, присвячених безпосередньому аналізу твору, сьогодні майже немає. Літературознавці побіжно торкалися цієї повісті, вивчаючи певний аспект. Зокрема, про цю повість ідеться в розвідках В. Агеєвої, Н. Горбач, А. Гурбанської, М. Кодака, Г. Штоня тощо. Причин неувagi чи спорадичного звернення, на нашу думку, може бути кілька. По-перше, у часи, коли твір з'явився, тільки почали вщухати розбурхані наративи щодо «антисемітства» автора, і ті, хто зусібіч розумів усю складність ситуації, вірогідно, зайвий раз намагалися не тривожити митця акцентами на національній складовій героїв, лише в загальних рисах говорили про поетику тексту, актуальність теми тощо. По-друге, остання чверть ХХ століття (та й не лише в цей період) з її «свободою думки і слова» могла негативно позначитися на критиках, які відверто насмілилися говорити про голодомор, війну, Бабин Яр, євреїв, їхню депортацію, геноцид, нищення людини як такої, не зважаючи на національність. Хоч були відчайдухи – Іван Дзюба, Іван Світличний, Євген Сверстюк та ін., які відверто підтримували єврейську спільноту. Варто зазначити, що з тавром антисеміта в українській літературі зіштовхнувся не лише Анатолій Дімаров, а й Андрій Малишко, Степан Крижанівський та ін. Слушною видається думка М. Шкандрія, який зазначав, що у радянських «наративах, породжених новим патріотизмом, в обох їхніх варіантах – російському та українському – євреїв ігнорували. Наголос робили на російських і українських героях, їхній відданості, моральності, стражданнях і воєнних успіхах. Євреям, уже позбавленим інституційної інфраструктури, яку політика коренізації їм давала, тепер відмовляли в праві бути помітними в новій, вигаданій спільноті. Якщо їх і зображували, то лише інтегрованими в ту чи ту історію національної консолідації» (Шкандрій, 2019, с. 251-252).

Мотиви, образи євреїв чи найдрібніший натяк на особливості цієї нації наявні у творах М. Бажана «Олекса Довбуш (Народна драма)», «Бабин Яр», В. Дрозда «Книга блукаючої в пустелі», Ю. Клена «Попіл імперій», І. Ле «Наливайко», М. Рильського «Єврейському народові», Ю. Смолича «Вони не пройшли!», П. Тичини «Народ єврейський», Т. Осьмачки «Ротонда душогубців», Б. Харчука «Волинь», «Панкрац і Юдка», Ю. Щербака «Лікарі», «Хроніка міста Ярополя», В. Яворівського «Вічні Кортеліси» тощо.

Твори А. Дімарова про переслідування й нищення єврейської людини під час Другої світової війни виходили, починаючи з 70-х років минулого століття. Згадаймо хоча б збірки, під обкладинкою яких оприлюднено подібні тексти – «Постріли Уляни Кашук» (1976), «Постріли Уляни Кашук. Сільські історії» (1978), «Сільські історії» (1987), «Боги на продаж (міські історії)» (1988), «Українська вендета» (1995) та ін. 2007 року видавництво «Фенікс» видало збірку Анатолія Дімарова «Єврейські історії», до якої було включено «Південну Одиссею», «Пам'ять», «Симона-різника», «Лист до Сталіна». 2023 року видавництво «Фоліо» перевидало книгу Анатолія Дімарова

«Єврейські історії. Сповідь стукача», дещо її модифікувавши, зокрема, окрім текстів «Пам'ять», «Симон-різник», «Діти (Південна Одіссея)» додано й такі – «Артистка», «Бен Ладен і Буш», «Випив і закусив», «Вони такі!», «Перевтілення» та інші.

Спираючись на бібліографію А. Дімарова, подану в книзі «НАШ ДІМАРОВ. Статті. Інтерв'ю. Спогади. Листи. Присвяти» (2015), упорядником якої була дружина письменника Євдокія Дімарова, з'ясували, що обрана нами для аналізу повість «Діти» вперше побачила світ у збірці «Постріли Уляни Кашук» (1976, видавництво «Дніпро»), хоч пізніше в деяких збірках її була змінена – «Діти (Південна Одіссея)», «Південна Одіссея».

Мета статті – проаналізувати повість Анатолія Дімарова «Діти» в аспекті специфіки художнього втілення дитячої психології; зупинитися на концептуальності домінантного засобу творення характеру – художній деталі тощо.

Завдання дослідження – осмислити інтерпретацію образу дитини-героя у повісті А. Дімарова «Діти», багатогранність внутрішнього «Я» особистості; з'ясувати своєрідність художнього розкриття психології дитини-єврея крізь призму істотного засобу характеротворення.

Виклад основного матеріалу. Нерідко переосмислюючи доробок окремих прозаїків непростого ХХ віку, науковці єдині в тому, що для більшості письменників «властивими були не поспіх і зумисна недбалість, а вихлюп того органічного для них світосприйняття, яке вони гуманізували, психологічно синтезували й ліризували» (Тарнашинська, 2011, с. 9). Саме заглиблення у внутрішній простір особистості (дорослої / дитини) уможливило реалізацію її психологічної організації в художньому творі. А психологізм, на думку В. Мацапури, як «художнє відтворення внутрішнього світу персонажів, їхніх думок, почуттів, переживань за допомогою специфічних художніх засобів» (Мацапура, 2000, с. 41) є істотним показником мистецького рівня того чи того автора.

Свого часу А. Дімаров правомірно зазначав, що він «ніколи нічого не досліджував для своїх творів. В архіві не ходив, очевидців не шукав. Брав усе від життя – хоч, може, я й не дуже розумний, але з пальця нічого не висмоктував. Те, що зворушувало в житті, те й описував...» (Дімаров, 2015, с. 16). На думку Т. Конончук, «Дімаров – це насамперед морально-етичні уроки, це художнє осмислення основних морально-етичних засад людського життя, в якому добро і зло постає як наслідки думок і вчинків окремої людини, суспільства в цілому» (Конончук, 2015, с. 81).

Обрана для аналізу повість А. Дімарова «Діти» (як і твори Гр. Тютюнника «Климко», «Облога», В. Близнеця «Мовчун», «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург», М. Вінграновського «Первінка» та багато інших) – це драматична картина про маленьких особистостей, їхній непростий шлях дорогами воєнного лихоліття, історія злетів і падінь людського «Я» (не маємо на увазі лише дітей, а й дорослих), про людяність, щирість, чесність, доброту, сміливість, відвагу, впертість, героїзм. Останній, на думку В. Агеєвої, «не лише <...> перебільшення звичайної міри людських можливостей, волі, але й <...> перебільшення звичайної міри страждань, терпіння, мук. <...> Саме відстоювання життя, боротьба з голодом, фізичним боєм були протидією ворогу...» (Агеєва, 1989, с. 108). Тема війни і дитини для Анатолія Дімарова не була випадковою. Він як очевидець голодних і холодних років ХХ ст., «дитина війни», учасник воєнних подій глибоко правдиво намагався розкрити правду воєнного неспокою в часи Другої світової, без прикрас показати долю не лише українського народу, а і єврейського зокрема.

Загальновідомо, що одним із показників письменницької майстерності оперувати тим чи тим інструментом психологізму є вміння моделювати світ недорослої особистості – дитини. Адже «в людині, що “починається”, поєднуються всезростаюча інформованість і чистота, незіпсованість, простота душі» (Свидер, 1985, с. 20); саме

звернення до такого героя-індивіда є для прозаїка своєрідною передумовою по-іншому сприймати світ, «шукати істину особливим – безхитрісним – дитячим поглядом, відтворювати світ крізь призму його долі» (Свидер, 1985, с. 20). В. Загороднюк підкреслює, що «вивчення умов і рушійних сил онтогенезу людської психіки у дитинстві засвідчує активний перебіг психічних процесів (пізнавальних, емоційних, вольових), які формують дитину як особистість» (Загороднюк, 2002, с. 20).

Повість А. Дімарова «Діти» починається з опису південного міста, «де від сонця все аж кипіло, а від моря аж пінилося...» (Дімаров, 1995, с. 83), намірів єврейської родини (бабуся Мотя, її донька та онуки – Рита і Діма) у червні сорок першого року тікати з дому потягом від ворожих ракет, бомб, які «падали так рясно і люто, наче ворог заповзвся змести всі оті вулички, всі будинки, перетворити місто в суцільну руїну» (Дімаров, 1995, с. 84).

Подорож у такому складі (бабуся, мама, Діма, Рита) заради спасіння тривала недовго; за кілька годин після початку руху потягу він потрапив під ворожий обстріл («...танки гуркотіли вздовж ешелону, тупі та нещадні, били з гармат, строчили з кулеметів, поціляючи тих, хто вирвався з палаючого пекла, чавили гусеницями...» (Дімаров, 1995, с. 88)), багато пасажирів загинуло. Серед останніх – мама з бабусяю.

Діти, яких осиротила війна, «...не пам'ятали, коли загубили маму. Чи тоді, як упала баба Мотя, а мама кинулась до неї; чи трохи пізніше, як відчинилися двері; чи ще пізніше, коли їх підхопив людський потік, що сліпо вихлюпувався з вагона: під снаряди, під кулі; чи ще пізніше, коли вони впали на землю й покотились кудись круто донизу, так і не випускаючи одне одного з обіймів; чи вже аж тоді, як вони впали до якоїсь ями...» (Дімаров, 1995, с. 89). Одним із важливих мотивів, пов'язаних із відтворенням психологічного світу дитини, є мотив страху. Страх охоплює й Діму, коли він розшукує поміж палаючими вагонами маму, коли підтюпцем біжить за Семеном Яковичем, аби не залишитися в степу на самоті. Маленькі діти-персонажі на початку повісті поводять себе нерішуче, усього бояться («Рита кашляла, терла рученятами очі: дим добирався й сюди, дим і сморід, від якого страшенно канутило. Діма й собі почав кашляти, але не наважувався вибратись із ями: щойно побачена картина була настільки страшною, що він волів краще задихатися в диму...» (Дімаров, 1995, с. 90)), але віра в те, що десь там, на сході, вони зустрінуться з єдиною живою і рідною їм людиною – батьком, додавала їм сил іти далі.

З моменту втрати бабусі й мами починається боротьба за виживання маленьких дітей. Світ війни автор моделює крізь призму їхнього світосприйняття і світорозуміння, а вибір національності дітей значно посилює трагізм твору, бо Дімі довелося усвідомити, що його (і не лише його) можуть убити лише за те, що він єврей: «...у голові не вкладалося, як це хтось ні з сього ні з того стане його вбивати. Хтось, кому він не вчинив ніякого зла.

– А за віщо вони нас повбивають? – запитав тихенько чоловіка.

– Бо ми євреї!

– Вони всіх євреїв убивають? – намагався допитатися Діма.

– Усіх.

– І хороших? Дуже-дуже хороших? – Діма вважав себе дуже хорошим.

– Їм це нічого не важить, – відповів чоловік. – Їм досить того, що ти – єврей...» (Дімаров, 1995, с. 95). Діма, будучи старшим братом, відчув, що має перебрати на себе відповідальність за молодшу сестру й за себе, усвідомив, що має опікуватися нею, хоч сам ще був дитиною. Хлопчик повадився як дорослий – оберігав, намагався максимально полегшити шлях сестри – ніс на руках тощо: «– Давай на руки! – взяв сестру на руки і поніс уперед, подалі від ешелону» (Дімаров, 1995, с. 90), «Зсадив сестру, коли вже зовсім не міг іти. Скинув синю вельветову курточку, з позолоченими гудзиками і золотими якорями <...> простелив на стерні, посадив сестру. Сів поруч і сам, щуплячись

від світанкової свіжості, бо лишився в тоненькій сорочці...» (Дімаров, 1995, с. 90), «...Тоді він брав її на руки і ніс. Піт заливав обличчя, обпікав йому очі, руки терпли й боліли, бо сестра з кожним кроком ставала все важчою, й Діма ледве утримував її. Але він ніс і ніс...» (Дімаров, 1995, с. 93), «...оці двоє дітей день при дні йшли вперто на схід, <...> блукали степами, пробиралися байраками, <...> спали на голій землі...» (Дімаров, 1995, с. 115) та ін. Такі епізоди демонструють уміння героїв зібратися, бути сильнішим за обставини, опікуватися слабшими, виявляти жертвність заради найріднішої людини. Письменник яскраво ілюструє момент дорослішання: «...Діма з осудом глянув на сестру: був уже занадто дорослий, щоб не розуміти того, що з ними скоїлося, і занадто малий, щоб поблажливо поставитись до Ритиною сміху» (Дімаров, 1995, с. 91). Крім того, герой усіма силами змушував себе не плакати, адже розумів, що й сестра заплаче, тому має себе стримувати. Діма намагався за будь-яку ціну вселити Риті віру в порятунок і навіть несвідомо почав апелювати до певних методів заспокоєння, властивих дорослим – видавати дійсне за бажане: «Тоді він, щоб урвати її плач, тикав наперед пальцем:

- О-он вода, бачиш?
- Де? Питала з надією Рита.
- Онде, попереду. Біля он тієї стеблинки.

І поки йшли до стеблинки, Рита мовчала. Човгала ніжками по стерні, не відриваючи очей од мітки...» (Дімаров, 1995, с. 92). Хлопчик виявив недитячу винахідливість, гострий розум, аби й морально полегшити сестрі дорогу.

Значущим образно-психологічним складником так званого почуттєвого (емоційного) портретування є емоційні деталі-сльози, плач. Прийоми такого прозописьма свого часу майстерно використовували В. Винниченко («Кумедія з Костем», «Віють вітри, віють буйні...», «Гей, хто в лісі, обізвися...»), Б. Грінченко («Дзвоник», «Украла») та ін. Сльози – вияв природного стану, коли індивід не спроможний протистояти обставинам. Найперше, що хочеться – до мами, аби найрідніша людина як уособлення захисту, затишку, мудрості, любові зарадила.

Туга за матір'ю спрогнозувала внутрішній стан Діми: «...він би, може, й заплакав, якби не Рита, а так тільки супився, тільки кривився, тільки не озивався до сестри...» (Дімаров, 1995, с. 91). Зовнішня деталізація виокреслює внутрішній стан хлопчика, який підсвідомо «проганяв» сльози, намагався триматися (бодай, у присутності Рити) з останніх сил, аби не видати маленькій сестрі свою слабкість, відчай, адже розумів, що він має бути сильним, справжнім чоловіком, який з усім упорається. Поряд із зовнішньою маскою «міцного горішка» Діма – усе ж дитина. Автор неодноразово підкреслює це, вживаючи означення «плачу». Шукаючи серед вагонів палаючого потягу матір, він спочатку йшов і намагався не дивитися на мерців, потім біг (бо видавалося, що «померлі встають та й женуться за ним» (Дімаров, 1995, с. 92)), то щосили, то тихіше гукав маму. Від безвиході, безнадії хлопчик заплакав. І в наступній ситуації: «Він плакав, і кривився, що плаче на виду у чоловіка, який посмів учора так кричати на його бабуню, і витирав поспіхом очі, й одвертався...» (Дімаров, 1995, с. 94). Такий психологічний стан є природним для дитини, якій рано довелося подорослішати. Це миттєвий вияв, бажання відчувати сильніше плече, але поряд з цим – вказівка «витирав поспіхом очі» – засвідчує його небажання показувати свою слабкість, розгубленість, невідповідність до непростих умов життя (Тараненко, 2016, с. 133).

Зауважмо, що, подаючи портретну характеристику Діми («...Відстояна вода блищала. Назустріч Дімі виринуло знайоме обличчя. Чорне волосся, повите кучерями, з якими він весь час вів уперту, але безнадійну війну: не хотів скидатись на дівчину. Чорні брови і такі ж чорні очі, ще й довгі вії, що їх Діма давно повисмикував би, аби не було так боляче. Ніс, як у всіх, рот, як у всіх, вуха, стирчать, як у кожного порядного хлопця, – так за що ж його мають вбивати?...» (Дімаров, 1995, с. 96)), А. Дімаров акцентує на деталях неупередженої дитинності героя, який наївно-щиро не розуміє причин, за

яких на нього з сестрою полюють. Про страх бути вбитим свідчить й обличчя хлопчика: «...застиг вираз напруженого вичікування небезпеки...» (Дімаров, 1995, с. 107), і в підсвідомій уяві (згадаймо асоціації Василька під час його перебування в лісі – хрестоматійна «Ялинка» М. Коцюбинського), яка кожного куша сприймає як вовка чи крокодила. Ужиті автором портретні деталі (чорне кучеряве волосся, чорні брови) художньо репрезентують виразні риси зовнішності представників єврейського народу і є важливими в розкритті проблематики твору. Невинність дитячої душі в контексті жакливого воєнної дійсності контрастно відтворено прозаїком: у юному віці Діма усвідомив, що має переховуватися з Ритою, не потрапляти на очі, бо їхня єврейська зовнішність – це вірна смерть.

Незважаючи на міnorне звучання твору, письменник за допомогою риторичного запитання, наведеного вище («...так за що ж його мають вбивати?..» (Дімаров, 1995, с. 96)), виражає своє гранично відверте позитивне ставлення до Діми, викликаючи співчуття в реципієнта. Крізь призму низки колізій воєнного неспокою, описів жакливих подій, автор акцентує на стані Рити, коли їй, вірогідно, наснився сніданок, що є певним контрастним інструментом психохарактеристики: «Лежала, зібгавшись калачиком, личко її враз мов аж напухло, рожеві, пелюстками, губи тихенько поцмокували...» (Дімаров, 1995, с. 93). У наведених рядках Рита – маленька дитина, яку хочеться обійняти, приголубити, захистити від проблем, негараздів. Такі відчуття художньо підсилено вмонтованими пестливими словами, ніжними кольорами, які є виявом позитивного, добросердечного ставлення до неї, особливої емоційності, сентиментальності, зокрема тоді, коли немає чого поїсти. А прийоми сну, марення, як відомо, розкривають найсильніші бажання персонажів, бо це ті процеси, які складно підпорядкувати раціональній оцінці, контролю.

Недоросла особистість у повісті А. Дімарова відчуває і внутрішній голод (це й природне бажання поїсти, і нерідко відсутність близької людини, яка б підтримала, зарадила), і зовнішній, що опредмечується в характеристиці героя. Внутрішній стан голоду унаочнює рефлексії індивіда, що виявляються в зображенні дій, рухів, жестів, міміки тощо. Наприклад, природними є конкретні деталі у вираженні психологічного стану Діми, котрий думає про п'ятирічну сестричку Риту: «З'ївши половину шматка, Діма врешті одірвався од хліба. Він з'їв би його весь, але тут глянув на сестру, яка ще спала, і пригадав, що вона теж просила їсти...» (Дімаров, 1995, с. 94). Такі вчинки дітей – прикметна ознака тієї драматичної епохи. Поряд з глибокою акцентуацією на проблемах доби, письменник унаочнює те людське, природне, генетично сформоване ставлення один до одного.

Художньо акцентуючи портретні деталі виразу очей, А. Дімаров розкриває внутрішній протест, бунт, недовіру дитини до соціуму. Наприклад, Діма «подивився вовкувато» (Дімаров, 1995, с. 93), «насупився, зціпив зуби» (Дімаров, 1995, с. 129). У наведених характеристиках деталі увиразнення погляду, виразу обличчя підкреслюють внутрішнє небажання відкриватися незнайомим, образу, своєрідний самозахист. Умонтовані деталі нерідко «варті цілого опису» (В. Фащенко), що засвідчують рівень майстерності письменника й осмислення ним особливостей внутрішнього «Я» конкретного індивіда. Саме вираз обличчя дитини «говорить» правду, яку, скажімо, не «прочитаєш» на обличчі в дорослого.

Загальновідомо, що мовлення героїв нерідко тісно взаємодіє з невербальною комунікацією, яка їх супроводжує і посилює. Жести, міміка, рухи не бувають випадковими. А. Дімаров велику увагу зосереджує на міміці обличчя: «<...> весело глянула...» (Дімаров, 1995, с. 91), «пильніше подивився...» (Дімаров, 1995, с. 94), «<...> він плакав і кривився...» (Дімаров, 1995, с. 94), «<...> жалісливо дивився на нього...» (Дімаров, 1995, с. 94), «<...> ревниво стежила...» (Дімаров, 1995, с. 115) та ін. Обличчя – концептуально значуща частина людського тіла, зокрема з комунікативного,

експресивного боку, а міміка – своєрідний невербальний інструмент, що підлягає контролю. Такі засоби спілкування інформативно насичені, сигналізують про емоційну складову внутрішнього стану персонажа, уможливають відтворення його переживання. Наприклад: «<...> опустил винувато голову...» (Дімаров, 1995, с. 96), де такий порух свідчить про те, що персонаж хоче щось приховати, боїться чогось, він невпевнений, розгублений.

В. Фащенко відзначав, що «в справжнього майстра навіть стереотипні аналогії “людина-орел” чи “людина-сова” можуть набути в тонкому психологічному аналізі неповторності й відкрити несподівані грані вагомих характерів» (Фащенко, 1977, с. 217). Згадаймо, наприклад рядки: «Завмерлі, схожі на звірят» (Дімаров, 1995, с. 113) від страху Рита з Дімою («Обережно виставивши голову, довго вдивлявся (Діма – уточнення наше – А.Т.) в зелені сутінки, й очі його поблискували насторожено й гостро: найменший порух, найменша тінь підозріла – й Діма шмигне в свою нору...» (Дімаров, 1995, с. 114)). Внутрішня напруга була настільки сильною, що діти, як загнані звірі, плазуни боялися найменших зовнішніх порухів. Інстинкт самозбереження, бажання жити уподібнювали дітей до тварин, що плазували, аби вижити. Зовнішня деталізація лише підсилює відчуття страху.

Фіксація авторської уваги на деталях одягу як на містких, глибоко психологічних художніх домінантах певної цілісної одиниці значною мірою репрезентує суб’єктивне бачення світу, нерідко ілюзорні чи то реальні правила життя, містить у собі й певний підтекст, закодований шифр, якому нерідко властивий символічний зміст. Адже майстерне використання художніх деталей на позначення одягу, наприклад, апробує вміння письменника створювати такі характери, які б не залишали байдужим уважного читача, змушуючи знову й знову прокручувати в пам’яті сюжетно-подієву площину, розставляти власні акценти, робити висновки. Саме деталі одягу, як один із виявів світовідчуття індивіда, є значущою кодовою візитівкою розкриття характеру персонажа. Елементи гардероба є тими деталями, що значною мірою розкривають психологію і побут героїв. Така функція названих вище деталей виразно помітна і в повісті А. Дімарова «Діти». Зокрема, концептуально містким є мікрообраз шинелі: «Вмощуючись спати, Діма оддавав сестрі майже всю *шинелю* (тут і далі курсив наш – А.Т.). Ця шинеля, *важка та велика*, знайдена в стогові сіна...» (Дімаров, 1995, с. 116). Разом з утратою рідних людей Діма позбувся свого надійного захисту, передчасно подорослішав, а поява шинелі відроджує надію знайти батька, який пішов на фронт.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Підсумовуючи, зазначимо, що повість А. Дімарова «Діти» ніяк не підтверджує антисемітизм автора, його упередженого ставлення тощо. На меті був абсолютно інший підтекст – показ людини (дорослої, дитини) в контексті Другої світової війни, багатогранність її світосприйняття і світорозуміння. Твір класика випрозорює фахове апелювання до двох форм психологічного прозописьма – екстервентної й інтервентної, які допомагають замислитися над проблемами, причинами людиноненависництва, наслідках досвіду війни, її впливові на дитяче, не до кінця сформоване «Я», гуманістичними константами (зокрема, коли йдеться про родину Заволок). Психологію недорослих героїв, євреїв за національністю, своєрідність їхнього внутрішнього «Я» художньо розкрито на рівні портретних, речових та ін. деталей, прийомів сну тощо. За допомогою портретних маркерів А. Дімаров акцентує на особливостях зовнішності представників єврейської національності. Портретописання маленького героя-індивіда зазвичай спирається на традицію класичної української літератури, де характер персонажа розкривається поступово через поєднання зовнішнього та внутрішнього світів.

Бібліографічний список

Агеєва, В., 1989. *Пам’ять подвигу (Українська воєнна проза 60–80-х років)*. Київ:

Наукова думка.

- Дімаров, А., 1995. Діти. *Українська вендета*. Київ: Дніпро, с. 83–135.
- Дімаров, А., 2015. За мною цвинтар ненаписаних книжок (Інтерв'ю з Т. Терен). В: *НАШ ДІМАРОВ*. Статті. Інтерв'ю. Спогади. Листи. Присвяти / Упорядн. Є. Дімарова. Київ: Фенікс, с. 12–21.
- Жулинський, М., 2015. Він залишив нам правду про двадцятий вік. В: *НАШ ДІМАРОВ*. Статті. Інтерв'ю. Спогади. Листи. Присвяти / Упорядн. Є. Дімарова. Київ: Фенікс, с. 22–35.
- Загороднюк, В., 2002. Психологізм творчості Михайла Стельмаха. Київ: Акцент.
- Конончук, Т., 2015. Дімаровські наукові читання в академії адвокатури України. В: *НАШ ДІМАРОВ*. Статті. Інтерв'ю. Спогади. Листи. Присвяти / Упорядн. Є. Дімарова. Київ: Фенікс, с. 79–82.
- Кривушанський, В., 2015. Відкладений у часі момент істини. В: *НАШ ДІМАРОВ*. Статті. Інтерв'ю. Спогади. Листи. Присвяти / Упорядн. Є. Дімарова. Київ: Фенікс, с. 106–108.
- Мацапура, В., 2000. Літературний психологізм та його роль у художньому творі. Основні форми і прийоми. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*, 1, с. 41–43.
- Свидер, П. И., 1985. *Преемственность поколений и эволюция героя в украинской советской прозе 50-х – начала 80-х годов*: Доктор наук. Автореферат. Киев.
- Тараненко, А. В., 2016. *Проблеми художнього втілення дитячої психології в українській прозі 70 – 80-х років ХХ століття*. Дніпропетровськ: РВА «Дніпро-VAL».
- Тарнашинська, Л., 2011. Антропологічні колізії художньої свідомості: жанрово-стильові актуалізації та модифікації у творчості українських шістдесятників. *Слово і Час*, 5, с. 3–15.
- Фащенко, В. В., 1997. *Відкриття нового і діалектика почуттів. Роздуми про зображення людини в сучасній радянській прозі*. Київ: Дніпро.
- Шкандрій, М., 2019. *Євреї в українській літературі. Зображення та ідентичність*. Перекл. з англ. Н. Комарової. Київ: Дух і Літера. (Серія «Бібліотека юдаїки»)

References

- Aheieva, V., 1989. Pam'iat podvyhu (Ukrainska voienna proza 60–80-kh rokiv) [Memory of the Deed (Ukrainian War Prose of the 1960s–1980s)]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).
- Dimarov, A., 1995. Dity. [Children]. *Ukrainska vendetta*. Kyiv: Dnipro, p. 83–135. (in Ukrainian).
- Dimarov, A., 2015. Za mnoiu tsvyntar nenapysanykh knyzhok (Interv'iu z T. Teren) [Behind me is a cemetery of unwritten books]. In: *NASH DIMAROV. Statii. Interv'iu. Spohady. Lysty. Prysviaty / Uporiadn. Ye. Dimarova*. Kyiv: Feniks, p. 12–21. (in Ukrainian).
- Fashchenko, V. V., 1997. Vidkryttia novoho i dialektyka pochuttiv. Rozdumy pro zobrazhennia liudyny v suchasni radianskii prozi [Discovery of the New and the Dialectic of Feelings. Reflections on the Image of Man in Modern Soviet Prose]. Kyiv: Dnipro. (in Ukrainian).
- Kononchuk, T., 2015. Dimarovski naukovi chytannia v akademii advokatury Ukrainy [Dimarov scientific readings at the Academy of Advocacy of Ukraine]. In: *NASH DIMAROV. Statii. Interv'iu. Spohady. Lysty. Prysviaty / Uporiadn. Ye. Dimarova*. Kyiv: Feniks, p. 79–82. (in Ukrainian).
- Kryvushanskyi, V., 2015. Vidkladenyi u chasi moment istyny [The delayed moment of truth]. *NASH DIMAROV. Statii. Interv'iu. Spohady. Lysty. Prysviaty / Uporiadn. Ye. Dimarova*. Kyiv: Feniks, p. 106–108. (in Ukrainian).
- Matsapura, V., 2000. Literaturnyi psykholohizm ta yoho rol u khudozhnomu tvorі. Osnovni formy i pryioomy [Literary psychologism and its role in a work of art. Main forms and

- techniques]. *Vsesvitnia literatura ta kultura v navchalnykh zakladakh Ukrainy*, № 1, p. 41–43. (in Ukrainian).
- Shkandrii, M., 2019. *Yevrei v ukrainskii literaturi. Zobrazhennia ta identychnist [Jews in Ukrainian Literature: Image and Identity] / Perekl. z anhl. N. Komarovoi*. Kyiv: Dukh i Litera. (Seriiia «Biblioteka yudaiky»). (in Ukrainian).
- Svider, P. I., 1985. *Preemstvennost' pokolenij i jevoljucija geroja v ukrainskoj sovetskoj proze 50-h – nachala 80-h godov [Continuity of generations and evolution of the hero in Ukrainian Soviet prose of the 50s – early 80s]*. Doctor of Science. Abstract. Kyiv. (in Russian).
- Taranenko, A. V., 2016. *Problemy khudozhnoho vtilennia dytiachoi psykholohii v ukrainskii prozi 70 – 80-kh rokiv KhKh stolittia [Problems of artistic embodiment of child psychology in Ukrainian prose of the 70s – 80s of the 20th century]*. Dnipropetrovsk: RVA «Dnipro-VAL». (in Ukrainian).
- Tarnashynska, L., 2011. *Antropolohichni kolizii khudozhnoi svidomosti: zhanrovo-stylovi aktualizatsii ta modyfikatsii u tvorchosti ukrainskykh shistdesiatnykiv [Anthropological collisions of artistic consciousness: genre-stylistic actualizations and modifications in the work of Ukrainian sixties artists]*. *Slovo i Chas*, № 5, p. 3–15. (in Ukrainian).
- Zahorodniuk, V., 2002. *Psykhologizm tvorchosti Mykhaila Stelmakha [The psychologism of Mikhail Stelmakh's work]*. Kyiv: Aktsent. (in Ukrainian).
- Zhulynskiy, M., 2015. *Vin zalyshyv nam pravdu pro dvadtsiatyi vik [He left us the truth about the twentieth century]*. In: *NASH DIMAROV. Statii. Interv'iu. Spohady. Lysty. Prysviaty / Uporiadn. Ye. Dimarova*. Kyiv: Feniks, p. 22–35. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 30.04.2025.

Alona Taranenko

THE PECULIARITIES OF THE ARTISTIC IMPLEMENTATION OF THE CHILDHERO PSYCHOLOGY IN ANATOLII DIMAROV'S STORY "CHILDREN"

The proposed article examines the specifics of the artistic embodiment of child psychology in the story "Children" (1976) by the multifaceted "confessor of the truth in literature and life" – Anatolii Dimarov (M. Zhulynskiy). In addition, the author's interpretation of the images of child heroes – Jews by nationality, the multifaceted nature of their inner "I"; attention is focused on the conceptuality of the dominant means of character creation – artistic detail, etc.

In the above-mentioned A. Dimarov's literary work the poetics of a realistic depiction of reality in general and of a person, a child in particular, prevails; a palpable urge to extremely truthful depiction of personality images. Through the prism of psychological tools, the writer honestly reproduces the color of the era, its realities, the spectral system "I", the emotional and event sphere, etc.

The artistic detail as an essential means of psychology (portrait, colour, subject etc.) is a kind of code component of the subject's characteristics, and the features of its appearance are a specific manifestation of the hero's inner world. In the story "Children", the key positions are fixed by the author, primarily psychological, portrait, colour details. The writer seems to continue the traditions of portrait painting, colour painting, classics-predecessors B. Grinchenko, M. Kotsyubynskiy, V. Vynnychenko and others.

It is emphasized that one of the leading motives of the story "Children", directly related to the artistic delineation of the psychospace of the child hero, is the motive of fear. The latter is quite natural and organic for world perception, world creation of any individual, A. Dimarov's characters are no exception. It is fear that predicts the future behavior of Dima

and Rita, motivates them to change, grow up, and realize all the significance and importance in the life of their closest person. Tears and crying are the same natural figurative and psychological component of emotional portraiture. The latter, on the one hand, make it possible to highlight the weakness, temporary confusion, and helplessness of the child, and on the other hand, they record the scale of drastic changes, the desire to overcome the challenges of fate at any cost, because, probably, at the end, the highest reward will await them – a meeting with dad, who went to the front.

By applying the images of Jewish children Dima and Rita into the canvas of the plot-compositional space, the writer seems to prepare a fertile ground for reflection, clarification (or at least actualization) of the causes of misanthropy, the sources and consequences of war rhetoric, its influence on the vulnerable children's "I", etc.

It has been found that the characters' speech often closely interacts with non-verbal communication – gestures, facial expressions, movements, etc. Classical non-verbal tools, which are generally subject to control, are informative, signal the emotional component of the character's internal state, and enable the reproduction of his experience.

Key words: *psychology, anti-Semitism, artistic detail, motive, child, Jew, portrait, dream, Anatoliy Dimarov.*

УДК 821.161.2.091

Olga Teterina

<https://orcid.org/0000-0002-8722-8707>

THE MODEL OF COMPARATIVE STUDIES DEVELOPED BY THE UKRAINIAN EMIGRE COMMUNITY IN THE 1930s–1980s: EXPERIENCE AND PROSPECTS

The article analyzes in a holistic way the model of comparative studies developed by the Ukrainian emigre community in the 1930s–1980s. The concepts, views, and methodological approaches implemented in the works of Ukrainian scholars-emigrants (J. Bojko-Blokhyn, M. Hnatyshak, M. Hlobenko, S. Hordynsky, V. Derzhavyn, I. Kaczurovskyj, I. Mirchuk, D. Chizhevsky, Y. Sherekh, and others) are systematized. The author traces the evolution and functions of comparative studies of the Ukrainian emigre scholars of this period, outlines the vectors of these studies, and characterizes trends and problems of the emigration comparative paradigm. The interdisciplinary nature of the works of the emigre scholars is revealed, with access to the fields of philosophy, ethnopsychology and anthropology, which determines the attention to genetic contactology and typology and the desire to develop intertextual and intermedial studies.

Conclusion about the model of comparative studies of the Ukrainian emigre community of this period as a holistic phenomenon is substantiated. The author proves that the views of the emigre scholars, who preserved national traditions, ensured continuous development of Ukrainian comparative literature, and enriched its methodological tools — remain relevant until now, outline the field's prospects, and promote new scientific research in the global academic space. The study applies achievements of the methodology of historical and comparative analysis and methodology of cultural-historical and receptive-historical schools.

Keywords: comparative literature, national literature, intercultural context, contact and genetic relations, typological similarities and differences, style, reception, influence, literary translation, synthesis of the arts.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-79-105

Problem statement. The conceptual thesis of the unity of Ukrainian literature and the science about it (Y. Barabash, O. Halych, I. Dziuba, M. Ilnitsky, H. Kostiuk, M. Naenko and others) fundamentally deepens the understanding of emigre comparative studies of the 1930s–1980s and the mainland comparative literature of that time, which, despite the “two-pronged” development in the period, together represent a significant component of the science of literature.

I. Dziuba defined the activities of Ukrainian scholars abroad as “alternative forms of Ukrainian cultural and literary life”: their achievements (in the face of the “weakening cultural potential” of the post-Soviet Ukraine) were to become a shared national heritage (Дзюба, 2006a, p. 192).

Contemporary literary scholars share this opinion. They argue that the works of Ukrainian scholars abroad – L. Biletsky, J. Bojko-Blokhyn, M. Hnatyshak, S. Hordynsky, H. Hrabovych, V. Derzhavyn, D. Dontsov, I. Kaczurovskyj, O. Kolessa, I. Kostetsky, H. Kostiuk, I. Koshelivets, Y. Lavrinenko, Y. Lypa, E. Malaniuk,

Odarchenko, V. Petrov, L. Rudnytsky, G. Luckyj, D. Chizhevsky, Y. Sherekh, and many others – “are now perceived as unconditional achievements that, with their searching guidelines and interpretive discoveries... have outstripped a number of works of the once communist-oriented Ukrainian literary criticism” (Хороб, 2005, p. 3). M. Ilnitsky emphasizes

that studies of the emigre researchers have become “a recognized asset of our literature studies and played an important role in their methodological reorientation” (Ільницький, 2014, p. 109).

According to J. Lotman, the mechanisms of culture include manifestations of its self-understanding, among which comparative studies play a determining role. Application of the comparative method not only allows for a deeper disclosure of the phenomenon of dialogical cultures (M. Bakhtin, R. Barth, K. Jaspers, W. Jauss) but also contributes to the culture's awareness of itself as an integral part of the world's spiritual and cultural universe. The need for national culture in such a mechanism is especially acute when subjected to colonial pressure. In this context, comparative studies of the Ukrainian emigrants (1930s–1980s) deserve special attention, and a comprehensive study of its achievements is long overdue.

Review of scientific research. The vulgar sociological methodologies that have dominated Ukrainian literary studies since the 1930s are known to have slowed down the development of comparative studies in the mainland Ukraine. Predominance, even absolutization, of interliterary relations, especially the influence of Russian literature on other nations' writings, led to the unification of literature, causing devaluation of comparative studies.

D. Nalyvaiko noted that “in terms of theoretical and methodological aspects, Soviet comparative studies of the time remained largely at the level of the 1920s and 1930s. Fundamental shifts and reorientations unfolded in this area in the last decades of the twentieth century” (Наливайко, 2009, p. 15). According to H. Aleksandrova, “between the second and third stages (1930s–1980s), a certain ‘backlash’ was formed in Ukraine: comparative studies existed in a depressed, truncated form; the study of literary relations was mostly one-sided” (Александрова, 2009, с. 13). At the same time, this is not about complete devaluation of comparative studies in Ukraine at that time. I. Dziuba's appreciation of O. Biletsky's scientific heritage is indicative (Дзюба, 2006b, p. 494–548). Domestic researchers comprehend peculiarities of development of the mainland comparative literature (Брайко, 2009, p. 386–438). Scholars of the Ukrainian emigre community, in particular J. Bojko-Blokhyn (O. Biletsky, G. Verves, N. Kalenychenko, Y. Ivakin, M. Syvachenko, S. Shakhovsky and others), G. Grabowicz (M. Hrytsai, Y. Ivakin, M. Komyschanchenko, L. Makhnovets, H. Syvokin, H. Sydorenko and others), also recognize the importance of specific works by representatives of the Soviet science of literature.

However, joining the discussion of the prospects of Ukrainian comparative literature (which unfolded on the pages of the magazine “Slovo i Chas” in 2002–2003), S. Rosovetskyi emphasized that “Ukrainian comparative studies need not so much renewal as reconstruction” primarily “taking into account national traditions of comparative studies” (Росовецький, 2003, p. 23). The researcher insisted on “re-reading” the scientific heritage of, first of all, I. Franko, M. Drahomanov, M. Hrushevsky, M. Sumtsov and V. Peretz as comparativists whose works in the second half of the nineteenth and early twentieth centuries represent national comparative literature “in the normal pan-European model of that time” (Росовецький, 2003, p. 23).

From this point of view, it is essential to trace the evolution of ideas, views, and concepts (outlined in Ukraine in the previous period) that were realized in the Western world. Sharing the idea of “two fragments of the Ukrainian culture – ‘mainland’ and ‘emigration’ – which can hardly be perceived in isolation” (Дзюба, 2006a, p. 194), it is worth emphasizing, first of all, the critical (including general cultural) role/mission of comparative studies of the Ukrainian emigre community in the 1930s–1980s.

It is possible to reveal significance of comparative literary studies of the Ukrainian emigre community as a multi-vector and multidimensional phenomenon only if it is studied holistically in the context of general trends in developing world literary comparative studies. The studies devoted to national comparative literature of the second half of the twentieth century provide evidence of this tendency, as they sometimes briefly and incompletely examine only select works of individual emigre scholars (see more: Брайко, 2009, p. 387–388; p. 391–395); such scientific attempts, requiring broader contexts, cannot give a complete picture of the

development of Ukrainian comparative studies in the Western world and its vital role, including nation-building, for national science and culture in general.

The relevance of the work. The factual material under study has already been partially considered in the historical literary aspect (O. Astafiev, N. Bernadska, S. Bilokin, V. Bryukhovetskyi, O. Halych, M. Hnatiuk, L. Hrytsyk, I. Dziuba, M. Zhulynskyi, M. Zymomria, M. Ilnitsky, Y. Kovaliv, B. Kravtsiv, V. Melnyk, O. Myshanych, R. Mnykh, M. Naenko, D. Nalyvaiko, S. Pavlychko, R. Radyshevsky, T. Salyha, H. Syvachenko, M. Slaboshpytsky, L. Stefanovska, B. Tykholoz, S. Khorob, and others), requires a comprehensive understanding from the perspective of comparative studies. It demonstrates how, based on the traditions of national comparative literature of the nineteenth and first third of the twentieth centuries, reflecting the works of, first of all, M. Drahomanov, I. Franko, M. Dashkevych, O. Potebnya, M. Hrushevsky, M. Zerov, and P. Filipovych (Александрова, 2009; Гнатюк, 2003), comparative studies of the Ukrainian emigre scholars of this period emerge from the positivist phase, getting closer to history and later to literary theory, and applies the methodologies developed by them. Comparative models, primarily those of L. Biletsky, J. Bojko-Blokhyn, M. Hnatyshak, S. Hordynsky, V. Derzhavyn, I. Kaczurovskyj, O. Kolessa, G. Luckyj, D. Chizhevsky, Yu. Sherekh and others represented Ukrainian literature in the Western world as an integral part of the European artistic and aesthetic space, emphasizing its national originality and integrating (proving the “inclusion”) of Ukrainian comparative literature into general movement of the world scientific thought. Thanks to powerful development of the Ukrainian comparative literature abroad, traditions of the national science have been largely preserved. At the same time, methodological tools of the discipline have been enriched. The prospects for its further development in the world scientific space have been outlined, and it is now becoming essential in the context of the challenges facing every national culture in the era of globalization in general.

The proposed work is an attempt at a unique comprehensive study of Ukrainian comparative literature in Europe in the 1930s–1980s, which has long been neglected by researchers, unlike other branches of emigre studies of literature. This is the reason for its **relevance**, which consists, first of all, in the “return” of ideas/approaches/concepts of Ukrainian scholars abroad to the national scientific, spiritual and cultural context, and thus in the reproduction/“reconstruction” of the continuous development of Ukrainian comparative literature.

The purpose of the article is to comprehend the model of the Ukrainian emigre comparative literature between the 1930s and the 1980s as a holistic phenomenon.

The objectives of the study are to define the main concepts of comparative literary studies of the Ukrainian emigre community, to trace its evolution, functions, and outline the vectors of comparative studies; to characterize trends and problems of the emigre comparative paradigm; to substantiate the opinion that the ideas, views, and concepts of Ukrainian scholars abroad (which were often ahead of their time) remain relevant, so taking into account their theoretical and methodological experience will help to expand the prospects of the discipline and new scientific research.

Outline of the primary material. Comparative studies are essential among the achievements of Ukrainian literary studies of the 1920s. This was emphasized by the researchers of the time, first of all by L. Biletsky (“Prospects of Scientific Literary Criticism”, 1924), who “saw special prospects in comparative studies” (Грицик, 2010, p. 164). The scientist’s vision was distinguished by an expressive comparative vector, as evidenced by his attention to the theory of imitation (“Fundamentals of Literary and Scientific Criticism (An Attempt at Literary and Scientific Methodology)”, 1925; “The Main Trends of Ukrainian Literary and Scientific Criticism during the Last 50 Years”, 1931, etc.) The importance of Biletsky’s works also lies in the fact that they outlined the trends of further development of Ukrainian comparative studies in the Western world based on the traditions, first of all, of

national science (as emphasized by L. Hrytsyk, M. Ilnitsky, Y. Kovaliv, and S. Khorob).

Deepening achievements of comparative literary studies of the nineteenth and first third of the twentieth centuries and rethinking the latest methodologies, the concepts of representatives of Ukrainian comparative studies in the Western world, as shown by the study of works, epistolary and archival materials, are based on the principles of the comparative school of academic literary studies.

Against the background of foreign science (A. Balakian, S. Bassnett, P. Brunel, U. Weisstein, H. Wölfflin, H.-G. Gadamer, A. Dima, D. Diurishyn, R. Etiemble, F. Jost, S.T. de Zepetnek, W. Iser, E. Kaspersky, A. Marino, G. Spivak, F. Tудоire-Surlapierre, K. Jaspers, H.R. Jauss, and others), multidimensional and multi-vector model of emigre comparative studies as a holistic phenomenon is more clearly defined, and its role/mission in ensuring continuous development of national comparative literature is more distinctly outlined. The evolution of comparative studies of the Ukrainian emigre scholars during this period correlates in its main features with the corresponding stages of world comparative literature development. This makes it possible to “fit” the Ukrainian emigre model into the context of European science. Scholars have noted the reformatting of the paradigm of comparative literature in the mid-twentieth century. In particular, D. Nalyvaiko while distinguishing three periods in development of scientific comparative studies states that the second one (1930s–1950s–1980s) is characterized by the dominance of typology (Наливайко, 2009, p. 12). In the world scientific space, the specificity of comparative literature studies of the Ukrainian emigre community in the 1930s–1980s is fundamentally distinguished: focusing on typology, emigre scholars at the same time attached special importance to the study of genetic and contactological problems. This was a necessary step due to the need to realize a critical task (which was impossible during several decades of the Soviet period under ideological pressure): to assert the identity of Ukrainian literature as an artistic and aesthetic phenomenon, the immanence of its development, which highlighted interliterary connections, and to present national literature as an integral part of the European spiritual and cultural universe.

Combining typological approaches with genetic and contactological ones, using the methodology of interdisciplinary approach, intermedial, contextual, and other methods of analysis, Ukrainian comparative literature, the nature of which was changed in the European scientific space, eventually outlined its material, specified its goals and objectives, and established itself as an independent branch of the science of literature.

The powerful development of the emigre comparative literature on the way to its entry into the context of world science is evidenced by a wide range of problems in the works of Ukrainian scholars (the study of which demonstrates the use of different methodological strategies): from a multilevel study of reception, including literary translation, through the interpretation of epochs, styles and genres, traditional plots and characters as transcultural artistic and aesthetic phenomena embodied in national variants, comprehension of the essence of artistic synthesis – to the problem of the history of national literature and the comparative history of Slavic literatures.

The view of the emigre scholars on comparative studies as a historical discipline is consistent with the interpretation by literary scholars of comparative research as an action that “takes place in time, not outside it” (E. Kaspersky). The fact that this view was also affirmed in Ukrainian science of that time is convincingly evidenced by the history of Ukrainian literature (L. Biletsky, M. Hlobenko, M. Hnatyshak, G. Luckyj, D. Chizhevsky), culture (I. Mirchuk), and D. Chizhevsky’s “Comparative History of Slavic Literatures” (which is still highly regarded by scholars, including foreign ones) published outside Ukraine, including in foreign languages.

A significant contribution of the “founders” of Ukrainian modern literature studies abroad, primarily M. Hnatyshak and D. Chizhevsky, is that the researchers comprehended the national literary process in the stylistic aspect (through the prism of the doctrine of epochs and

styles), widely using methodological tools of comparative studies. This made a “panoramic” literature study possible fundamentally expanded the contextual background. In contrast to the vulgarizing concepts of the history of Ukrainian literature, emigre scholars studying national literature in the interliterary context in terms of *style* focused on its specificity in the diversity of national variants of world literature and culture.

This approach is reflected in the work of M. Hnatyshak, who presents ancient Ukrainian literature as an integral part of the pan-European cultural space (“History of Ukrainian Literature. Book One”, 1941). The attempt at a new periodization of the history of national literature proposed by the scholar in his work is significant for the further development of Ukrainian literature studies in general. It is based on understanding the cultural development process as a change of styles, covering an important level of comparative literature. This approach was pioneered in European science by the Swiss art historian H. Wölfflin (“Renaissance and Baroque: Studies on the Essence and Genesis of the Baroque Style in Italy”, 1888), whose experience proved to be extremely important for literary scholars of the Ukrainian emigre community.

M. Hnatyshak’s use of comparative strategies in “History...” is subordinated to realizing close connection between the national tradition and external influences as powerful factor of literary progress.

Tracing the periods of development of ancient Ukrainian literature, the researcher actively involves “foreign” material in the study of “the own”. It is evident that the methodological tools of comparative studies used by the author performed an auxiliary function in the literature study, but this does not diminish their effectiveness. The comprehension of the stylistic evolution of Ukrainian literature of the period in question, which is in the field of view of the scientist, is combined with the shared contact genetic approaches of that time. The researcher’s attention to intra-literary relations and inter-literary contacts is also noteworthy.

The study of styles allowed M. Hnatyshak to fruitfully develop and fundamentally deepen his view of the close interaction of literature and folklore, which ensures the continuous development of literary traditions (advocated by I. Franko and M. Hrushevsky). M. Hnatyshak’s conceptual conclusion about the important role of intra-literary relations in the development of Ukrainian literature draws special attention to the study of its national originality, in particular, given its importance in the process of creative transformation of the powerful influences of foreign cultures, predominantly Byzantine culture.

The scholar does not limit himself to stating the functionality of interliterary relations in the development of Ukrainian literature of the period. The author’s emphasis on the influences (Byzantine and later Gothic on Ukrainian literature), which the researcher divides into “external” and “internal” (European comparative studies, in particular D. Diurishyn, paid attention to these two types of contacts only in the 1960s), is important. Far from absolutizing the influence, the scholar carefully analyzes Ukrainian literature’s reception of foreign artistic and aesthetic values, outlining its vast range (from translations, alterations, and compilations of religious and secular Byzantine literature to original works on its own substrate). Sharing his predecessors’ opinion about the creative nature of influence, M. Hnatyshak traces contact relations on specific phenomena of Ukrainian literature (Apocrypha, chronicles) and determines the direction of this process - “from the alien to the native”. In particular, the author proves that it is thanks to the folk element that the phenomenon of Ukrainian Byzantineism did not become a manifestation of blind imitation but creatively transformed Byzantine influences into a “peculiar Byzantine-Ukrainian stylistic integrity” (“The Journey of Daniel, Hegumen of the Russian Land”, “The Tale of Igor’s Campaign”). The scholar’s remark on the substantive and formal renewal of Ukrainian folklore in this period is noteworthy, with a distinct emphasis on the style problem. The literary scholar notes the emergence of new genres (Christian legends with an apocryphal element, folk stories with wandering motifs, epics, etc.) At the same time, the observation that Western influences are not very pronounced in specific periods gives the

author grounds for an important conclusion: literature is not always ready for “digesting” foreign artistic experience. Tracing the process of formation of “its transitional style” (Гнатишак, 1941, p. 123-124) at the next stage of the development of Ukrainian literature as a result of the “crossing” of Eastern and Western cultural influences, the researcher stated the Western vector of further national literary development.

It is worth noting that M. Hnatyshak’s interest in the reception problems is associated with the scholar’s distinct emphasis not only on “how” but also on “what” was learned, since this aspect was one of the comparative coordinates in the literature study. This line of comparative studies was less practiced in Ukraine. However, it was tested in the comparative studies of foreign scholars (A. Bruckner, F. Wolman, T. Zielinski, J. Polivka, S. Reiter, P. Riedl, J. Scherr, and others), who established new approaches and research directions in Germany, Poland, and the Czech Republic, where M. Hnatyshak’s comparative model was developed. The emigre scholar’s “History of Ukrainian Literature”, while not yet having a specific system, outlined an approach to the study of comparative poetics, and defined its levels (styles, genres, motifs, traditional plots, and characters). All this gives grounds to assert that the goal and tasks set by M. Hnatyshak as a historian of Ukrainian literature gradually took the researcher out of the sphere of positivism. However, the material and the literary era prompted a careful study of factors of different levels, the contact and genetic nature of which affected the literary field.

The comparative model of D. Chizhevsky, who actually continued Hnatyshak’s work (Чижевський, 1942), is an integral part of the scientist’s large-scale, interdisciplinary scientific work, which defines the ‘unity of meaning’ (N. Nad’yarnykh). The evolution of the views of D. Chizhevsky, a comparativist who was ahead of his time, from early studies that already show distinct attention not only to the problems of contactology but also typology (“Tyutchev and German Romanticism”, 1927; “Schiller and The Brothers Karamazov”, 1929), to the problem of literary reception as a factor of literary development, the specifics of the national variant of the pan-European style, especially Baroque and Romanticism, through the comprehension of general patterns of interliterary progress, the doctrine of epochs and styles (“Cultural and Historical Epochs”, 1948) - to the concepts of the history of national literature and the comparative history of Slavic literatures.

The knowledge of historical and literary material from ancient times, the ability to work with the text (which D. Chizhevsky learned as a participant in V. Peretz’s seminar), the experience of I. Franko, M. Dashkevych, M. Hrushevsky (“M.S. Hrushevsky as a Literary Historian”), M. Zerov, and M. Hnatyshak allowed the scholar to develop his own research model. The methods tested by the Ukrainian author during his emigration were approved under the influence of European comparativists. The formation of D. Chizhevsky’s concept, based on the idea of literary/cultural development as a change of styles (Чижевський, 2005, p. 24-35), was facilitated by the researcher’s assimilation of the views of, first of all, H. Wölfflin, in particular, his ‘theory of cultural waves’, as well as a wide awareness of the latest achievements of foreign philosophy and philology (H.-G. Gadamer, E. Husserl, R. Ingarden, V. Mathesius, J. Mukarzewski, N. Trubetskoy, R. Jakobson, K. Jaspers). The literary critic was one of those researchers who were the first in the world of science to diversify the tools of comparative studies with the methodology of an interdisciplinary approach, which is now gaining exceptional relevance (see more: Нарівська та Пахсар’ян, 2020, p. 48-64; Овчаренко, 2020, p. 472-495; Свєрбілова, 2020, p. 408-428). This was already eloquently signaled in one of D. Chizhevsky’s early works “Tyutchev and German Romanticism” (1927). By applying an interdisciplinary approach to the comparative study of literature (with access to the field of philosophy), D. Chizhevsky actually indicated the prospects for further scientific research in the field of humanities in general.

The comparative principles of D. Chizhevsky’s historical literary works, which demonstrate a wide range of theoretical and methodological thinking of the scholar, gradually changed the idea of the Ukrainian emigre comparative literature and played an important role

in formation of its model as a whole (“Ukrainian Literary Baroque: Essays” (1941-1944), “History of Ukrainian Literature, Vol. 2. Renaissance and Reformation. The Baroque” (1942), “To the Problems of the Baroque” (1946), “Cultural and Historical Epochs” (1948), studies included in the publication “Aus Zwei Welten: Beiträge zur Geschichte der slavisch-westliche literarischen Beziehungen” (“From Two Worlds. Towards a History of Slavic-Western Literary Relations”) (1956), “History of Ukrainian Literature (from the Beginnings to the Age of Realism)” (1956), “Comparative History of Slavic Literatures” (1968), and others).

D. Chizhevsky's comparativist concept, adapted to ancient Ukrainian literature, in particular translated literature (“History of Ukrainian Literature, Vol. 2. Renaissance and Reformation. Baroque”, “History of Ukrainian Literature: From the Beginnings to the Age of Realism”), had its peculiarities, which were supplemented with new approaches over time, according to the way the material and tasks changed (for example, in the “Comparative History of Slavic Literatures”). Representing Ukrainian literature as a component of European ‘integrity’ was combined with another task - to justify the ‘immanent need for its development’. The phenomenon of Ukrainian literature and various (geopolitical, religious, etc.) factors led to attention to the contact and genetic sphere. This approach implied the need to focus on how alien – antiquity (“Ancient Literature in Old Ukraine”), the Baroque (“Ukrainian Literary Baroque: Essays”, “History of Ukrainian Literature. Renaissance and Reformation. Baroque”, “Beyond Beauty (On the Aesthetics of Baroque Literature)”, romanticism (“Mickiewicz and Ukrainian Literature”, etc.) – entered Ukrainian literature and was creatively transformed in it. For D. Chizhevsky, influence is important as an incentive for original creativity, not as imitation or copying.

In the context of Ukrainian and Western European comparative literature, D. Chizhevsky's innovative interpretation of interliterary communication as a ‘dispute between two worldviews’ (“Schiller and The Brothers Karamazov”, 1929) is indicative. Based on a comparative analysis of the works of F. Schiller and F. Dostoevsky, the author broadly outlines the range of manifestations of literary perception (from quotations, reminiscences, motifs, themes, thoughts, and translations to responses to the author's ideas). D. Chizhevsky emphasizes the functionality of influence as repulsion and negation (which did not escape Franko's attention in his time). The author emphasizes the polemical nature of reception (F. Dostoevsky's ‘discussion’ with F. Schiller around the idea of the ‘superman’). D. Chizhevsky's conclusion about literary perception as a ‘starting point of thinking’ of the writer-recipient, an impulse for further ‘unfolding’ of his concept, is of fundamental importance (much later, H.R. Jauss addressed these issues).

The researcher's views on influence as one of the most important manifestations of reception were clarified and deepened in his scientific evolution. This is demonstrated by comparing works devoted to romanticism in Slavic literature in the European context (“Tyutchev and German Romanticism”, 1927; “Mickiewicz and Ukrainian Literature”, 1956). In the later period, D. Chizhevsky demonstrates special attention to the study of interliterary contacts and typological similarities and differences, emphasizing the subordination of the former to the latter. In this projection, the author also considers the problem of influence as a stimulus for original creativity.

The scientist fundamentally deepens the study of the phenomenon of influence as a ‘component of the creative process,’ comprehending it in the context of stylistic literary development (“Mickiewicz and Ukrainian Literature”). Noteworthy are D. Chizhevsky's observations on the multi-vector reception of the Polish author's work by Ukrainian romantics (L. Borovykovsky, M. Kostomarov, A. Metlynsky, P. Hulak-Artemovsky, T. Shevchenko, P. Kulish).

The material often draws the researcher's attention to internal contacts and, above all, to the main goal of the study – comparative typology. While the previous stage allowed us to focus on the originality of the literary creation (in particular, translated and borrowed literature, the

era of the monumental style), the next stage shows similarities not as an influence or dependence on the West but as a pattern caused by objective reasons – familiar European context. The scholar, who, like M. Hnatyshak, defended the thesis of literary progress as a change of styles, substantiated the view of national literature, especially Slavic one, as an organic part of the European artistic, aesthetic, spiritual and cultural space.

The comparative and typological works of D. Chizhevsky are characterized by a precise sequence of the factors that cause similarities and differences in the study of the literary period. The author pays special attention to the problems of comparative poetics (for him, style is ‘the fundamental category of the literary movement’). This field of research was practiced sporadically in mainland Ukrainian comparative studies (at the time when D. Chizhevsky's “History of Ukrainian Literature” and “Comparative History of Slavic Literatures” were being compiled). Among the comparative and typological problems analyzed by the emigre scholar were those that remain relevant today – problems of contextual analysis, comparative poetics, traditional plots and images, comparative genology (for example, the genres of baroque and romantic literature). In D. Chizhevsky's comparatist concept, an important place belongs to the ‘in-between’ (помежів’я), the study of which determined a separate vector of comparative studies in the twentieth century.

D. Chizhevsky made an exceptionally significant contribution to the development of comparative literature. The scholar's comparative model, based on the awareness of the complementarity of typological, genetic and contact approaches, importance of combining these approaches, as well as the involvement of the interdisciplinary aspect (primarily with access to the field of philosophy), including the comparative history of Slavic literature, influenced the progress of European comparative studies, in particular, indicated the direction of further development of Ukrainian comparative studies (see more: Терепіна, 2018a). Historical literary and cultural studies from the foreign countries evidence this.

The line of comparative studies of this period is continued by the works of Ukrainian emigre scholars who unfold the main trends: first of all, the relationship of Ukrainian literature/culture with Western European and Slavic ones from ancient times to the twentieth century (V. Petrov, D. Chizhevsky, M. Hlobenko. “Ukrainian Literature”. I. Mirchuk. “History of Ukrainian Culture”, 1949). This landmark publication demonstrated the commonality of scholars' views on the sources and prospects of national literature and its understanding as an organic component of the world culture.

V. Petrov's participation in the preparation of the history of Ukrainian literature (a brief description of individual historical epochs, and a historical overview of Ukrainian literary studies of the nineteenth and twentieth centuries) is also impactful. V. Petrov's multidimensional scientific activity as a ‘systematic scientist’ (V. Bryukhovetskyi) in the field of humanities is determined by a distinct comparative vector. The author's exceptional attention to the issues of methodology, which were of fundamental importance to him, is illustrative, emphasizing their interconnectedness. This is demonstrated by the researcher's works devoted not only to his own culture (folklore, H. Skovoroda, N. Gogol, H. Kvitka-Osnovianenko, T. Shevchenko, M. Kostomarov, P. Kulish, Lesya Ukrainka, I. Franko, Y. Yanovsky and others), but also to the world culture (J.W. Goethe, V. Hugo, V. Van Gogh, P. Gauguin, F. Villon, H. Regnier, R.M. Rilke, A. France and others). However, first of all, we are talking about the reflections of the scientist, who also widely used an interdisciplinary approach, on the general patterns of cultural and historical development based on the change of epochs, which builds his multi-vector scientific concept into an unquestionable integrity. The author's fundamental works published in the 60s and 70s (“Scythians: Language and Ethnicity”, “Entogenesis of the Slavs. Sources, Stages of Development and Problems”) are perhaps the most convincing in this context. The ideas of these studies were important for V. Petrov as a scientist - ‘as an argument of his scientific and ideological system’ - in the process of forming his views, which were moving ‘from universal culture to ethnography’ (Шевельов, 2009,

p. 827). Against a broad spiritual and cultural background, the scholar outlines the place of national literature, clarifies the peculiarities of its stylistic development, and reflects on the prospects of national/world culture, including in the civilizational dimension, and the phenomenon of artistic creativity in general.

V. Petrov, like other representatives of modern national literary studies, highlighted the importance of periodization of the history of Ukrainian literature. In line with the approach substantiated by D. Chizhevsky and earlier by M. Hnatyshak in the introduction to "The History of Ukrainian Literature. Book I" (1941), the scholar defended this new view of the literary "movement," emphasized the 'historical originality' of each epoch, and argued that 'the concept of literature is not extra-historical, but historical, related to the content and structure of the respective historical epochs and periods' (Петров, Чижевський та Глобенко, 1994, р. 12). From this point of view, V. Petrov highly appreciated D. Chizhevsky's "History of Ukrainian Literature" (Prague, 1942) as an attempt to apply 'general historical periodization' to the history of the national literature.

The approach that defines the Ukrainian emigre scholars' model of comparative studies (re-emphasis on the problem of typology in the study of national literature and, at the same time, taking into account functionality of interliterary and national literary contacts) is also developed by M. Hlobenko. One of the most important features of the scientist's methodology is expanding the 'cultural background' (J. Bojko-Blokhyn) in studying national literature as an integral part of the world literature. This is convincingly evidenced by the researcher's works on the legacy of I. Kotliarevsky, T. Shevchenko, P. Kulish, I. Nechuy-Levytsky, I. Franko, Lesya Ukrainka and other authors.

The concept of M. Hlobenko, who developed and deepened the views of one of the founders of national comparative literature - Ivan Franko, is characterized by a similar research vector. The emigre scholar, like his predecessor, attached exceptional importance to fruitful national traditions in literary development (in particular, M. Hlobenko's works "The Circle of Sources of Our Literature" and "The Heritage of Kyivan Rus in the Literature of the Baroque Period" (1958) give researchers grounds to conclude that the literary critic is 'undoubtedly a traditionalist' (Бойко, 1992a, p. 322)). At the same time, M. Hlobenko also paid special attention to the connections between Ukrainian and foreign literature.

M. Hlobenko's model, which advocated the idea of the national literary process as an organic part of the European one (emphasizing the specifics of its stylistic development), emphasizes the phenomenon of interliterary communication. This is most convincingly represented by the scholar's chapters in the above-mentioned history of Ukrainian literature.

Comprehending national literature in the European context, the author emphasized that the development of national literature – as a component of a single spiritual and cultural universe – is generally determined by the patterns of literary progress in Europe. The researcher, who agrees with the opinion of D. Chyzhevsky, explains that national literature goes through the same periods of stylistic development as other European literatures. M. Hlobenko substantiated this conceptual thesis by tracing the development of the Ukrainian version of realism and modernism against the background of European literary progress. The author paid special attention to the national specificity of Ukrainian literature. The comparatist scholar understood influence as a stimulus, an essential factor in the literary process (Y. Fedkovych – F. Schiller, L. Uhland; V. Vynnychenko – G. de Maupassant, F. Dostoevsky), contrasted this manifestation of reception with the phenomenon of imitation (Y. Fedkovych's poetry of the late period - Taras Shevchenko's "Kobzar"), and the dependence of writers on foreign models (B. Hrinchenko's "A ray of sunlight" – M. Chernyshevsky's "What is to be done?"). The researcher connected M. Kotsiubynsky's mastery of modern writing techniques (primarily "On the stone", "Intermezzo", "Apple blossom") with the creative transformation of the artistic achievements of representatives of world literature (E. Zola, A. Strindberg, K. Hamsun, A. Schnitzler, M. Maeterlinck and others) on his own background. M. Hlobenko emphasizes

peculiarities of the work of the Ukrainian author, who ‘embarked on his path of synthesis’ of modernist writing techniques with the renewal of ‘populist-realistic’ (“Fata morgana”) and ‘ethnographic-romantic’ (“Shadows of forgotten ancestors”) plots (Петров, Чижевський та Глобенко, 1994, р. 196). The emphasis on the study of the stylistic evolution of individual artists (Marko Vovchok, Yuriy Fedkovych, M. Kotsiubynsky, I. Franko, Lesya Ukrainka, V. Vynnychenko), caused by interliterary dialogue, which distinguishes M. Hlobenko's approach, fundamentally clarifies the idea of the specifics of the stylistic development of Ukrainian literature in the European context.

The attention of emigre scholars to ‘reverse influences’ (D. Chizhevsky, M. Hlobenko) demonstrated an entirely new vector in comparative studies of the time. At the same time, their works are characterized by an active appeal to typology, especially in solving the problem of the national and the universal in the comparative study of literary epochs (primarily Baroque, Romanticism, Realism and Modernism) at the content and formal levels in Western European and Ukrainian literature. The emphasis is on synthesizing the ‘own’ as traditional and the ‘foreign’ as new.

There is a noticeable desire to go beyond literary studies with comparative observations, enriching them with material from philosophy, ethnopsychology and anthropology (which is especially relevant for contemporary humanities in general). These branches of knowledge are actively used in comparative studies performed by Ukrainians abroad. Illustrative in this context is attention of I. Mirchuk as the author of “The History of Ukrainian Culture” to the psychotype of a Ukrainian (Мірчук, 1994, р. 243-274). The logic of the researcher's thinking is close to the interpretation of national worldview dominants by Ukrainian and European scholars (particularly the concept of H. Wolf).

I. Mirchuk focuses on various types of connections, among which the ‘temporal movement of single periods’ of Ukrainian cultural development in comparison with the West is of great interest. The author considers the Western vector of development to be the main one. The researcher also focuses on the complex mechanisms of ‘merging’ and ‘re-facing’ foreign artistic achievements under the influence of the national element (primarily in the Baroque period). In this regard, the scholar extends his observations to architecture (focusing primarily on its folk branch - wooden architecture as a unique phenomenon in the world), Baroque sculpture, painting, and graphics (with a deepening of themes, motifs, images), as well as musical culture, which, in contact with Western European culture, transformed the ‘alien’ in its own creativity. I. Mirchuk reveals the process of transformation of foreign (in particular, German) artistic and aesthetic experience by example of the evolution of M. Lysenko's work. Applying the contextual method fundamentally expands the background against which the works of art are compared. The range of their comparative reading increases significantly as the author also uses the intermedial approach. The work of the emigre scholar is demonstrative, given his attention to the problem of synthesis of arts, of the observation and conclusion about the consonance of M. Lysenko's work with Shevchenko's (the researcher attributes this to a large extent to the high appreciation and development of the achievements of the folk song heritage by both artists) (Мірчук, 1994, р. 352). In general, the problem of synthesis of arts is not new; it has its traditions (see more: Наливайко, 2006; Рязанцева, 2020; Генералюк, 2024), which, in particular, in Ukrainian literature studies is associated primarily with Ivan Franko's treatise “From the Secrets of Poetic Creativity”, although in national comparative studies its final recognition took place in the last decades of the twentieth century (D. Nalyvaiko). The study of this problem in the works of Ukrainian researchers in the West is also due to the broad resonance caused by the researches of O. Walzel, K. Weiss, U. Weisstein and other foreign authors.

Understanding the phenomenon of the interpenetration of ‘own’ and ‘foreign’ as a factor in the development of national literature in the intercultural space is an extremely important vector in the concepts of emigre scholars who developed and deepened the achievements of

Ukrainian researchers of the second half of the nineteenth century – the first decades of the twentieth century, and creatively rethought foreign methodologies.

The comparativist model of Juri Bojko-Blokhyn, which is also defined by the awareness of the interconnectedness of genetic-contactology and typology, with an emphasis on the problem of style (see more: Тетеріна, 2022), deepened the author's understanding of the specifics of national literature, based on which his concept of the history of Ukrainian literature was formed (Бойко, 1992b, p. 8) (“Taras Shevchenko's legacy against the background of Western European literature”, “To the problem of Franko's style development”, “To the problem of Franko's romanticism”, “‘The Stone Master’ by Lesya Ukrainka”, “Aesthetic views of Lesya Ukrainka and her stylistic search”; “Die Stilrecherchen Lesja Ukrainkas auf dem Hintergrund der Weltliteratur” (“Lesja Ukrainka's Style Search Against the Background of World Literature”), “Byrons Einfluss auf die russische, ukrainische und polnische Literatur” (“Byron's Influence on Russian, Ukrainian and Polish Literature”), etc.)

Emigre scholars considered the reception of world classics by national literature as one of the most important research areas in comparative literature, which convincingly demonstrated the consonance of Ukrainian comparative studies with European ones. From this point of view, the studies of Juri Bojko-Blokhyn are emblematic, while he continued the traditions of national comparative literature of the second half of the nineteenth and first third of the twentieth centuries (I. Franko “Adam Mickiewicz in Ukrainian Literature”; P. Filipovych “Pushkin in Ukrainian Literature”) and focused on the creative nature of the transformation of foreign artistic experience on the own background “Dante and Ukraine”, “Goethe and Ukrainian Literature”, “Byrons Einfluss auf die russische, ukrainische und polnische Literatur”.

J. Bojko-Blokhyn focuses on the wide range of multilevel functioning of literary perception. The scientist pays special attention to the study of influence as a stimulus of activity, in particular “repulsion” (G. Byron – T. Shevchenko), rather than “disguised violence.” The focus of the comparativist concept of the scientist is influence as creative mastering (see more: Тетеріна, 2018b).

Jurij Bojko-Blokhyn is particularly interested in understanding the functionality of foreign influence in terms of the stylistic development of literature (“Taras Shevchenko's Legacy Against the Background of Western European Literature”, “On the Problem of Franko's Style Development”, “Lesya Ukrainka's Aesthetic Views and Her Search for Style”, “Die Stilrecherchen Lesja Ukrainkas auf dem Hintergrund der Weltliteratur”).

The study of literary perception led to the entry into another field of comparative studies – typology. Noteworthy from this point of view is the comparison of the central female characters in the works of Dante (Beatrice), J. W. Goethe (Gretchen) and Taras Shevchenko (Oksana). J. Bojko-Blokhyn points to the reception of Dante's artistic experience in Taras Shevchenko's work, while between J. W. Goethe and Taras Shevchenko the scholar sees only a parallel.

J. Bojko-Blokhyn's reflections on the problem of comparative study of Slavic literature, showing a special interest in national specificity, emphasize and deepen the study of Slavic, in particular East Slavic, literature as a fundamentally important component of the European cultural space (see more: Teterina, 2018). At the same time, substantiating the idea that “originality is a runner to commonalities”, and it should always be an object of observation, the scholar insisted on changing the approach to the study of the East Slavic zone, in particular, historical and literary processes in Belarusian, Ukrainian and Russian literature.

The comparativist model of Jurij Bojko-Blokhyn demonstrates attention to contact and genetic relations and typological similarities and differences, emphasizing their interconnectedness. The scientist interprets the problem of the functionality of interliterary/intercultural communication as a factor, first of all, in the stylistic development of national literature. The researcher's reflections on Ukrainian literature fundamentally expand the understanding of its specificity in the European context (T. Shevchenko – G. Byron,

R. Burns, J.W. Goethe, Dante, G. Leopardi, A. Mickiewicz, T. Moore, Novalis, S. Petofi, W. Shakespeare, F. Schiller; I. Franko – G. Byron, E.T.A. Hoffmann, A. Chamisso; Lesya Ukrainka – G. Hauptmann, M. Maeterlinck, O. Wilde and others). The author traces the process of creative rethinking of the artistic and aesthetic experience of European writings at different levels of comparative poetics (themes, motifs, style, traditional plots and characters, etc.).

The development of the Ukrainian emigre model of comparative studies shows that consisting of various, sometimes opposing, views, ideas and concepts, it crystallized into a multi-vector and multi-aspect phenomenon in the process of polemics and discussions. One of the most important, which revolved around the problem of “great literature” (O. Hrytsai, V. Derzhavyn, U. Samchuk, Y. Sherekh and others) and the choice of the future direction of literary progress, focused on two approaches (Sherekh's theory of “national-organic style” and V. Derzhavyn's idea of creative mastering of the experience of world artists, in particular through the stylization of their artistic and aesthetic achievements).

The formation of these researchers' views on the problem of synthesizing the national and universal in writing through the prism of the doctrine of epochs and styles (as well as the formation of the concepts of other emigre scholars, in particular, D. Chizhevsky, M. Hlobenko, I. Mirchuk and J. Bojko-Blokhyn) took place on the basis of the widespread use of comparative literature methodology.

The authors' works demonstrate an emphasis on typology, especially style, to which the problems of genetic and contactological studies are subordinated. This is generally characteristic of the development of world comparative literature.

Scholars' different interpretations of literary style as a historical (Y. Sherekh) / supra-historical (V. Derzhavyn) category correlated with the field's multi-vector development worldwide, in particular with its tendencies towards historicism (U. Weisstein, D. Diuryshyn) and universalism (R. Etiemble and his school). This also proved the “inclusion” of Ukrainian emigre comparative studies in the general movement of European science.

Both researchers focused on understanding national literature as an organic component of European space, with an emphasis on its originality. Despite different understandings of the role of tradition in national literature, this was the common thread in the scholars' views that shaped their comparative models and contributed to the development of methodological tools.

The works of V. Derzhavyn on the theory and history of literature (“The Problem of Styles and Pluzhanism Abroad”, “National Literature as Art (Artistic Purpose and Method of National Literature)”, “The Problem of Classicism and Systematics of Literary Styles”, “The Spirit and Source of Kyiv Neoclassicism”, “The Problem of Imitation and Stylization”; “Mykola Zerov's Poetry and Ukrainian Classicism”, “Poet of the Age (Evhen Malaniuk)”, “National Heroine (Olena Teliha)”, “Pathos and the Cult of Perfection (On the Lyrics of Stefan George)”, “Rainer Maria Rilke”, “Poetry of Paul Verlaine”, “William Wordsworth and the so-called Lake Poetry School”, etc.) demonstrate a distinct comparative vector of the scholar's concept. V. Derzhavyn's attention to contact and genetic relations is due to the researcher's view that the development of national literature in the world universe is inseparable from the creative assimilation of the highest artistic and aesthetic achievements on its own soil, and from its “competition” with other literatures (“National Literature as Art (Artistic Purpose and Method of National Literature)”). The author subordinated these connections to the general patterns of the world literary process, emphasizing the interconnectedness of genetic (genealogical), contactological and typological methods (a point also emphasized by Western comparatists).

The scientist, refuting the approach of apologists for the antithesis “Ukraine – Europe”, developed and deepened the views of his predecessors, primarily P. Kulish, I. Franko and Lesya Ukrainka. On a wide range of material, primarily from European, including Slavic, literature (W. Shakespeare, G. Byron, Dante, S. Mallarmé, R.M. Rilke, T. Shevchenko, A. Pushkin, M. Lermontov, I. Krylov), V. Derzhavyn substantiated the conceptual idea of the reception of world artistic and aesthetic achievements as a powerful factor in the development of national

literature. This approach fundamentally distinguished his concept from Sherekhov's concept of the period, gaining particular importance given the fundamental problem of choosing the further development path of Ukrainian literature.

Without absolutizing the phenomenon of influence, V. Derzhavyn emphasized the rethinking of foreign artistic experience on his own soil, which he proved based on the works of domestic authors ("Poetry by Emma Andijevska", "Lyrics by Yevhen Pluzhnyk", "Poet of the Age (Evhen Malaniuk)", "National Heroine (Olena Teliha)", "The Path to Classicism (Olena Teliha: 'Soul on Guard'. A Selection from Poems)", "Mykhailo Orest's Poetry and Neoclassicism", "Olzhych – Poet of National Heroism" and others). This approach not only united the literary critic with the views of Ukrainian emigre scholars, primarily D. Chizhevsky and J. Bojko-Blokhyn, but was also close to the concepts of foreign researchers (A. Dima, D. Diuryshyn, M. Laszlo-Kučiuk, H.R. Jauss). This also applies to V. Derzhavyn's reflections on the range of functioning of literary perception ("The Problem of Imitation and Stylization"). The researcher interpreted translation, imitation, parody and stylization as "formal aspects of the process of influence". The author attached particular importance to stylization, which he distinguished from imitation, unlike D. Diuryshyn ("stylistic imitation"). Based on the works of Kyiv neoclassics ("Mykola Zerov's Poetry and Ukrainian Classicism", "The Knight of the Ideal", "Mykhailo Orest's Poetry and Neoclassicism"), V. Derzhavyn defended the idea of the functionality of the "stylization genesis of literary style" (S.M.R. Leconte de Lisle, J.-M. de Heredia) in the development of national literature. In this context, the researcher finds the poetry of M. Zerov particularly eloquent. The literary critic emphasized the features that distinguish the poetry of the Ukrainian author from the French Parnassians (Державин, 2005, p. 168) (it should be noted that V. Derzhavyn turned to the problem of literary reception much earlier than foreign researchers, in particular D. Diuryshyn, H.R. Jauss and others, back in the 1950s).

V. Derzhavyn's comparative model studies both contacts between national literatures, and intra-literary relations (in D. Diuryshyn's terminology). The emigre scholar used the works of the poets of the "Prague School" ("Poet of the Age (Evhen Malaniuk)", "National Heroine (Olena Teliha)", "The Path to Classicism (Olena Teliha: 'Soul on Guard'. A Selection from Poems)", "Olzhych's Poetic Art"), which creatively reimagined (along with the artistic and aesthetic achievements of world literature) the artistic experience, including that of the Kyiv neoclassics, to substantiate the conclusion that intra-literary relations are important. Such connections make it possible to trace the development of traditions in the progress of national literature, and to comprehend the problem of their continuity (M. Zerov – Yuriy Klen, O. Stefanovych, A. Harasevych; M. Rylsky – L. Mosendz, S. Hordynsky, B. Kravtsiv; P. Fylypovych – O. Olzhych, late E. Malaniuk). The author's observations on the works of N. Gohol and T. Osmachka ("The Fiction Prose of Theodosius Osmachka") are illustrative from this point of view. V. Derzhavyn's emphasis on the problem of influence as a stimulus, an impulse, is important.

The concepts of Y. Sherekh and V. Derzhavyn unite their attention to intra-literary relations, which the apologist for the idea of the "national-organic style" somewhat absolutized. At the same time, dissimilar views of the researchers on the role of interliterary relations contrast their models of the period. The works of Y. Sherekh ("Studies on the National in the Literatures of the Present. Toward a Theory of National-Organic Styles", "Styles of Modern Ukrainian Emigre Literature", "The Legend of Ukrainian Neoclassicism", "Ukrainian Emigre Literature in Europe 1945–1949", "On the Scaffolding of Literary History", "Bells are Ringing Over Ukraine", "Meetings with the West", etc.) reflect the peculiarities of the scholar's use of comparative strategies in the 1940s and 1950s. Unlike his opponent, Y. Sherekh at this stage of his scientific activity considered the assimilation of foreign artistic experience a harmful phenomenon in national literary development (Шерех, 1998a, p. 176).

Y. Sherekh's view on the exceptional functionality of intra-literary relations (including the rethinking of ancient national traditions) represents the scientist's concept of traditionalism

(“Studies on the National in the Literatures of the Present. Toward a Theory of National Organic Styles”). The author developed and deepened the thoughts of the German philologist K. Fossler (“Essential Features of Romance Languages and Poetry”, 1946), who defended “the question of the national in human cultures” as one of the determining factors of their development. Y. Sherekh substantiated his thoughts not only on the example of Ukrainian poetry (folklore, Taras Shevchenko – I. Bahriany, T. Osmachka, V. Barka) and prose (N. Gogol – T. Osmachka), but also on the material of other European literatures, in particular French literature (F. Villon, V. Hugo, Lautreamont, P. Ronsard, P.-J. Beranger, G. Apollinaire, S. Mallarmé – L. Aragon).

Noteworthy in this context is the insightful observations of the researcher, who continued the logic of P. Fylypovych’s thought (“Ukrainian Element in Gogol’s Work”) about the influence of the author of “Evenings on a Farm Near Dikanka” on national literature. Y. Sherekh emphasized that T. Osmachka (“today’s Gogol”) primarily mastered the artistic and aesthetic achievements of his predecessor, which determined the specifics of his creative style as a romantic artist, in particular the technique of contrast (“The Elder Boyar” by T. Osmachka). At the same time, the literary critic interpreted the “mythical thinking” of the author of “The Elder Boyar” as a continuation of the ancient Ukrainian folklore tradition through Gohol (Шепех, 1998b, p. 246) (“Bells are ringing over Ukraine”).

The scholar’s approach actualized the study of intra-literary relations in terms of the problem of tradition and innovation. Conceptually important is Sherekh’s idea of revealing in the national organic style not only its literary basis but also the combination of literary tradition with the progress of folk art as a synthesis of traditional and modern (which is partly in line with the reflections of I. Franko and M. Hrushevsky, and later – M. Hnatyshak and D. Chizhevsky on the relationship between literature and folklore). From this point of view, the author considered that the works of W. Shakespeare and T. Shevchenko, as well as of P.-J. Beranger and L. Aragon, are affine.

It is noteworthy that while tracing the synthesis of different lines of development of the national tradition – the tradition of French “high”, “bookish” poetry with the tradition of French chanson in the works of L. Aragon (“Praises of Elsa” «Дитирамб Ельзі»), Y. Sherekh also observed a foreign influence on it (V. Mayakovsky), which does not quite “fit” into his scheme of “national-organic style”. Over time, the emigre scholar rethought his conclusions and gradually moved away, realizing the fallacy of absolutizing one of literary development’s two main, interconnected components – the national and the universal. The phenomenon of interliterary communication between the two artists (L. Aragon – V. Mayakovsky) prompted Y. Sherekh to reflect on the conceptual idea of the determining role of the recipient literature (as emphasized by I. Franko). The researcher stated that L. Aragon embraced only those foreign achievements that were not alien to the French poetic tradition (for example, rhetoric) while ignoring such a structural element as a “oral-speech” verse, which was characteristic of V. Mayakovsky (Шепех, 1993, p. 87).

Sherekhov’s theory of the “national-organic style,” which is a consequence of the “colonial trauma” (in the terminology of postcolonial critics), in the course of the discussion, sharpened the question of choosing the further path of development of Ukrainian literature. This is the significance of the researcher’s theory, the rethinking of which influenced the further formation of his comparative model.

There were fundamental differences between Y. Sherekh and V. Derzhavyn in their views both on the functionality of embracing foreign artists’ aesthetic achievements and the prospects for national literary progress. However, the concepts of the opponents, paradoxically complementing and “balancing” each other in the course of the discussion, not only contributed to the development of the national science of literature in the European context but also convincingly proved the fundamentally important role of the methodology of comparative studies in the study of national literature in the interliterary space. The researchers presented multi-vector models of Ukrainian comparative literature, which, while agreeing in their main

features with the Western ones (primarily a combination of genetic, contactological and typological approaches), were determined by a common dominant feature: an emphasized attention to “one's own”.

The concepts of I. Kaczurovskyj and S. Hordynsky, which are also characterized by attention to the study of genetic-contactology and typology, with an emphasis on the subordination of the connections between authors/works/writings to the general patterns of literary progress, are distinguished by a special emphasis on the problem of literature in the system of arts.

An important place in I. Kaczurovskyj's comparativist model (“Essay on Comparative Metrics”, “Generics and Architectonics”, “On Some of Shevchenko's Resonances in World Literature”, “Submissive to Truth and Beauty (Lesya Ukrainka and Her Legacy)”, “Visnykivstvo and Russian Poetry”, “Ukrainian Parnassism”, “Responses to Goethe's Work in the Poetry of Yuriy Klen” and others) belongs to the study of Ukrainian literature in the world artistic space. The literary critic convincingly substantiates the functionality of typological, contact, genetic and intermedial approaches. Compared to his predecessors, the author's attention to the expansion of the contextual field of study is noteworthy. In particular, the scholar traced typological similarities between Shevchenko's poetry and that of foreign writers (“On Some of Shevchenko's Resonances with World Literature”) at the content (motifs, themes, characters) and formal (styles, genres) levels against a vast literary background – from Western European authors (English, German, Spanish) to poets of the East (Arabic, Chinese). Eastern writings' expansion of the literary context, in line with the views of foreign researchers of the time who condemned Eurocentrism, remains exceptionally relevant for contemporary comparative literature. In order to deepen the study of Shevchenko's romanticism, the scholar, for the first time, compared the works of Ukrainian poet and others and Spanish writers (Duque de Rivas, G.G. de Avellaneda). I. Kaczurovskyj used the intermedial method of analysis, which fundamentally enriched the tools of the model of comparative studies of Ukrainians abroad – this unites the literary critic with other emigre scholars (D. Chizhevsky, J. Bojko-Blokhyn, S. Hordynsky, I. Mirchuk) and Western researchers (U. Weisstein, O. Walzel, H. Wölfflin). Noteworthy: I. Kaczurovskyj examined the poetic works of the author of “Kobzar,” dedicated to the traditional for the world literature theme of death in the context of late medieval and early Renaissance art. Projecting the problem of the synthesis of arts in Shevchenko's work, I. Kaczurovskyj stated the multidimensional comprehension of this theme by him as a poet (“Corsair”, “Plague”) and artist (etching “Soldier and Death”). The work “On Some of Shevchenko's Resonances with World Literature” is a significant contribution to Ukrainian emigration Shevchenko studies, which deepened its comparative aspect (as well as the studies of O. Kolessa, L. Biletsky, D. Chizhevsky, J. Bojko-Blokhyn, S. Hordynsky and others) (see more: Тетеріна, 2020).

I. Kaczurovskyj, like V. Derzhavyn, substantiated the thesis about the unique role of influence as a stimulus, an impulse in the development of national literature, with an emphasis on the problem of traditions and innovation, the synthesis of the national and universal, based on the work of the Kyiv neoclassics, who creatively transformed the aesthetic achievements of world culture “as a whole” (“Ukrainian Parnassism”). The author defended the conceptual idea of the “tradition of Ukrainian Parnassism” established by the Ukrainian neoclassics, which is determining for development of national comparative literature (based on a combination of genetic contactological and typological approaches). Noteworthy is the researcher's attention to interliterary connections and intra-literary relations (continuation of the tradition of “Ukrainian Parnassism” by the poets of the “Prague School”). I. Kaczurovskyj's views show an evolution in understanding the literary perception problem in Ukrainian emigre comparative studies (D. Chizhevsky, V. Derzhavyn, J. Bojko-Blokhyn). The scientist who attached great importance to the reception in the development of Ukrainian literature (beginning with I. Kotliarevsky), emphasizing its stimulating role, significantly expanded the range of functioning

of the paradigm of literary perception, structuring this phenomenon in detail (from dedications, citations, reminiscences, formal borrowings, imitations, creative transformation of motifs, plots, characters, and to re-enactments, translations, manifestations of literary reception). This is convincingly demonstrated by the scheme proposed by the researcher, which the author used when analyzing the perception of Goethe's works by Yuriy Klen (Качуровський, 2008). In particular, the comparison of the *Walpurgis Nights* in the works of J. W. Goethe ("Faust") and Yuriy Klen ("Ashes of Empires") gave the scholar grounds to conclude that the Ukrainian poet embraced the artistic experience of the German classic at the formal level (architectonics, dialogic form) and its creative rethinking at the content level, which manifested itself on Ukrainian soil in the expansion of religious and philosophical issues.

According to the researcher himself, S. Hordynsky's comparativist model is defined by the broadest scientific and historical approach ("Old Art in a New Mirror", 1932). The range of problems outlined in the scholar's works ("Franko's 'Flowers of Evil'", "Verhaeren, Poet and Man", "'The Tale of Igor's Campaign' as a Literary Monument", "'The Tale of Igor's Campaign' and Ukrainian Folk Poetry" and others) shows attention to genetic contactology and typology: from 'purely formal' issues, according to the author, to "the cyclical development of entire styles". S. Hordynsky, using an interdisciplinary approach with access to the field of philosophy, which unites the scholar, first of all, with D. Chizhevsky, was guided by a similar logic of thought. The researcher's work "Franko's 'Flowers of Evil'", in which he emphasized not the influence but the fact that artists "converge in some points of creativity" (I. Franko – S. Baudelaire) with their philosophy, is illustrative. The scholar emphasized the multidimensional typological similarities between the French and the Ukrainian poets. Demonstrating an awareness of the interconnectedness of contactology and typology, S. Hordynsky drew attention to Franko's creative transformation of specific "formulas of worldview" and stated that changing, the Ukrainian author presented a model of subjective poetry in national literature ("on the scale of world poetic problems" (Гординський, 2004, p. 139)). Substantiating the functionality of the comparative method in the study of these artistic phenomena, in particular, S. Hordynsky expanded the literary background for observations: the scholar considered the analogy between Baudelaire's 'Flowers of Evil', Ivan Franko's 'Faded Leaves', and Heine's 'Book of Songs' to be illustrative (all three poets "have their points of similarity").

The scholar's attention to the problems of typology and contactology is demonstrated in his work "Verhaeren, Poet and Man". Explaining, in particular, the commonality of E. Verhaeren and Lesya Ukrainka not by literary influence but by the same 'mental climate', the author also pointed to the phenomenon of literary reception of the Belgian writer's work in the national literary context. In particular, acknowledging the diversity of literary perception, the researcher emphasized the unique functionality of its manifestations in the national literary development (in this, the scientist agrees with J. Bojko-Blokhyn): literary translation (M. Tereshchenko), literary criticism (O. Hrytsai), original literary works (W. Poliszczuk, M. Bazhan, E. Malaniuk).

S. Hordynsky shares a similar logic of thought on the differentiation of influences not only with his predecessors (I. Franko) but also with his contemporaries – Ukrainian emigre scholars (J. Bojko-Blokhyn, M. Hlobenko, I. Mirchuk, D. Chizhevsky) and foreign researchers (H.-G. Gadamer, D. Diuryshyn, W. Iser, H.R. Jauss). Contrasting 'superficial' influences (E. Verhaeren – W. Poliszczuk) with 'deep' ones (E. Verhaeren – M. Bazhan, Y. Malaniuk), which is consistent with the division of literary contacts into external and internal (according to D. Diuryshyn's classification), the scholar substantiated the conclusion about creative influence as a 'driver' of the development of national literature.

Representing the national-centric approach to literature study, the author did not absolutize it, as Y. Sherekh did in a certain period of his activity. S. Hordynsky attached significant importance in the progress of Ukrainian literature to inter-literary relations, which he subordinated to the problem of stylistic literary development and intra-literary relations.

Applying comparative approaches to the study of ancient Ukrainian literature, S. Hordynsky deepened the views of M. Maksymovych, I. Franko, M. Hrushevsky, M. Hnatyshak, and refuted the opinion of V. Peretz and D. Chizhevsky: the author substantiated the conclusion about the close connection between “The Tale of Igor's Campaign” and Ukrainian folk poetry (“‘The Tale of Igor's Campaign’ as a Literary Monument”, “‘The Tale of Igor's Campaign’ and Ukrainian Folk Poetry”, “With the Lens of a Literary Detective on ‘The Tale of Igor's Campaign’”) – both at the formal (“On the Problem of Rhythmicity in ‘The Tale of Igor's Campaign’”) and semantic levels (“On One Type of Comparison in Folk Poetry and ‘The Tale of Igor's Campaign’”, “Poetic Characters-Formulas in ‘The Tale of Igor's Campaign’ and Folk Poetry”). By expanding the contextual field (“The Tale of Igor's Campaign”, I. Kotliarevsky's “Aeneid”, and Taras Shevchenko's works), the researcher confirmed the conceptual thesis about the common source of the artists' creativity – Ukrainian folk poetry.

S. Hordynsky's model, which is characterized by an emphasis on not only ‘global in the Ukrainian’ but also ‘Ukrainian in the global’, is particularly distinguished by contextual and intermedial approaches. The goal set by the researcher emphasizes bilateral nature of interliterary communication, which is also characteristic of the concepts of foreign comparative scholars. The emphasis on understanding the Ukrainian contribution to the treasury of world culture (in this respect, the literary critic is close to the position of D. Chizhevsky, I. Mirchuk, Y. Sherekh, J. Bojko-Blokhyn and I. Kaczurovskyj) is due to the common task that researchers saw in representing Ukrainian culture as an integral part of European culture. Emigre scholars realized that having developed for a long time under totalitarianism, Ukrainian culture remained a ‘space of myths’ for European cultures (O. Pakhlovska).

That is why the phenomenon of ‘Ukrainian schools’ in other literatures (Polish, Russian and German) seemed exceptionally convincing to the researcher, as D. Chizhevsky also pointed out. S. Hordynsky considered functioning of Mazepa's character as a stimulus in the development of European culture (literature, music, painting), an influence of Ukrainian folk poetry on Western European, preeminently German, music and literature to be illustrative from the point of view of the intermedial approach. The scholar substantiated the idea of a close connection between these art forms, raising the issue of their synthesis.

The reception problem is one of the central ones in the model of comparative studies of the Ukrainian emigre community of this period, which is connected, as already noted, with a special focus on contact and genetic relations. The views of emigre scholars are close to the concepts of European researchers (U. Weisstein, D. Diuryshyn, H.R. Jauss, H. Bloom, and others), primarily in their emphasis on the *creative* nature of the influence and transformation of foreign artistic experience on their own soil, determined by the needs of the recipient literature. It is important to note that the ideas of Ukrainian scholars in the Western world were often significantly ahead of those of their foreign colleagues, contributing to a rethinking of the phenomenon of literary perception and its functionality in the development of national literature. It is no coincidence that many of them remain important today, as evidenced by modern comparative studies methodologies (primarily the theory of intertextuality and cultural transfer (see more: Скорина, 2020; Сиваченко, 2019; Espagne, 1999).

In this context, the views of Ukrainian scholars from abroad are particularly noteworthy, as they have fundamentally deepened the nodal problems of the comparative paradigm they broadly outlined, in particular, influence as an ‘impulse of self-movement,’ translation as a factor in national literary development, and traditional plots and characters as a synthesis of ‘own’ and ‘foreign’.

Conclusions and Prospects for Further Research. Summing up the achievements of emigre scholars (J. Bojko-Blokhyn, M. Hnatyshak, S. Hordynsky, V. Derzhavyn, I. Kaczurovskyj, L. Biletsky, D. Chizhevsky, Y. Sherekh, and others), it is worth emphasizing the defining features that distinguish the model of comparative studies of the Ukrainian emigre community and represent it as a holistic phenomenon. The views, ideas, approaches and

concepts implemented in the works of authors who continued the traditions of national comparative literature of the second half of the nineteenth and first third of the twentieth centuries and, at the same time, rethought Western methodologies, ensured the continuous development in the field (in its national version), filling in the 'gaps'/'dark places' of the Soviet science of literature. The research of Ukrainian literary scholars in the Western world has confirmed the effectiveness of comparative strategies in the study of national literature and general patterns of literary development in a fundamentally wider range than in the previous stage.

The cardinal reorientation of comparative material is indicative – from the Russian-Ukrainian, widespread in Soviet comparative literature, to the Western European, South and West Slavic, and Eastern (M. Hnatyshak, S. Hordynsky, V. Derzhavyn, I. Kaczurovskyj, D. Chizhevsky, Y. Sherekh and others), an important trend towards regional and zonal scales of understanding the history of Ukrainian literature (which is especially noticeable in the works of L. Biletsky, J. Bojko-Blokhyn, D. Chizhevsky and others).

The model of the emigre comparative studies of this period is determined by the dialogical aspects of studying literature in the researches of scholars, comparative reflections in the discussions of literary critics (V. Derzhavyn – Y. Sherekh), with an emphasis on contactology; a combination of genetic and contactological approaches with typological ones; new research strategies for comparative studies of Ukrainian literature abroad, in particular those based on the use of an interdisciplinary approach and related contextual and intermedial methods. These approaches remain relevant to the world of comparative literature today.

All this convincingly demonstrates the 'inclusion' of Ukrainian comparative studies in the European scientific space. The important role of Western literary schools in this period was that contact with foreign comparative studies (primarily the works of O. Walzel, H. Wölfflin, F. Wolman, and others) contributed to the diversification of tasks and enrichment of the methodological tools of Ukrainian comparative literature. At the same time, emigre scholars who developed the national traditions of the second half of the nineteenth and first third of the twentieth centuries did not share the views of some foreign comparatists (R. Wellek, R. Warren), often independently came to conceptual conclusions that are in line with those that were substantiated in European literature studies much later.

In particular, the emphasized attention to the issue of national specificity of literary development is demonstrated by the works of Ukrainian scholars abroad, who emphasized the need to identify the peculiarities of national literature that ensure the diversity of the world literary process. For example, J. Bojko-Blokhyn envisages back in the 1970s that interest in typology would fade into the background, and the issues of national originality of literature would become determining for comparative literature. The problem of the specifics of the development of national literatures/cultures, which was one of the central concepts of Ukrainian emigre scholars in the middle of the last century, now unites the opinions of representatives of various schools of comparative literature (despite specific differences between these schools in general), given the awareness of the threat of cultural unification. Noteworthy are the reflections of the French researcher F. Toudoire-Surlapierre (Toudoire-Surlapierre, 2013), who emphasizes the exceptional importance of studying even the slightest differences between literatures/cultures in the globalization era. According to E. Kaspersky, a synthetic image of literature is formed against this background of 'differences and separateness' (Касперський, 2006, p. 519).

The substantiation by Ukrainian emigre scholars of literary reception as a decisive factor in the development of national literature, with an emphasis on the creative nature of influence as a 'self-movement' when, according to D. Chizhevsky, 'something new was produced' (V. Derzhavyn, J. Bojko-Blokhyn and others also emphasized this), is conceptually significant. A similar logic of thought was followed much later by foreign literary critics, particularly D. Diurysyn, H.R. Jauss and H. Bloom.

The view of influence as a creative stimulus, which researchers of the Ukrainian emigre community once advocated, is now in perfect harmony with the concept of cultural transfer (Espagne, 1999). In particular, this applies to the interpretation of literary translation as a factor of national literary development by emigre scholars (J. Bojko-Blokhyn, S. Hordynsky, I. Kaczurovskyj, I. Kostetsky, D. Chizhevsky and others), with an emphasis on its functionality in the content and formal development of national literature (which remains hugely relevant in the context of contemporary translation studies).

Today, researchers (in particular, O. Pakhlovska, M. Boehmig and others) are actualizing the urgent need to clarify the Slavic (in particular, East Slavic) contribution to the world's cultural heritage. The fundamental importance of this issue was emphasized half a century ago by I. Mirchuk, D. Chizhevsky, Y. Sherekh, J. Bojko-Blokhyn, S. Hordynsky and other Ukrainian emigre scholars. In particular, D. Chizhevsky traced the process of 'irradiation' of Ukrainian culture to the West. The conceptual thoughts of emigre scholars, who established in their works the view of Ukrainian literature/culture as an integral part of the European spiritual and cultural space, with an emphasis on its national specificity, are of exceptional importance, given the contemporary realities of the Russian-Ukrainian war (in which our people not only defend their territory and independence, but also defend their own identity, culture, traditions and spiritual values). Jurij Bojko-Blokhyn's reflections are also important in this context. The researcher emphasized the need to clarify the contribution of *each* of the East Slavic literatures to the European spiritual and cultural treasury, especially given that the achievements of Ukrainian and Belarusian literature are still attributed to Russian literature. The approaches to forming the comparative history of Slavic literatures presented by Ukrainian scholars abroad remain important for world comparative literature (see more: Teterina O., 2018).

The concepts of Ukrainian scholars from abroad, whose ideas were often ahead of their time, raised national comparative literature to a qualitatively new level and ensured the whole progress of the field, not only integrated Ukrainian comparative studies into the general 'movement' of world literary thought (approaches to the study of national specifics of stylistic development, traditional plots and characters, literary translation in the studies of J. Bojko-Blokhyn, M. Hlobenko, S. Hordynsky, I. Kaczurovskyj, I. Mirchuk, D. Chizhevsky Y. Sherekh, and others), but also influenced it to a certain extent (primarily D. Chizhevsky's "Comparative History of Slavic Literatures").

Thanks to the achievements of Ukrainian emigre scholars, the traditions of national comparative studies were preserved, continued and enriched. This gave grounds for reflecting on the peculiarities of its development, purpose, possibilities, evolution, change of vectors, and, as in European science, access to a broader space – the cultural one. Ukrainian comparative studies have established itself as an interdisciplinary science, involving on the material of philosophy, ethnopsychology and anthropology. All of this allows us to justify the conclusion that the model of Ukrainian comparative literature in the foreign world is a holistic cultural phenomenon.

The experience of comparative studies in the Ukrainian emigre community (which not only mirrored the path of European comparative studies from genetic contactology to typology but also established itself as a system of methods closely related to the history and theory of literature, creating a broad contextual background for observations) *changed* the nature of national comparative literature, which in the late twentieth century, following the Western European one, was able to offer an renewed theoretical and methodological model.

Since the 1990s, Ukrainian comparative studies have primarily 'grown out' of the model of comparative literary studies of the Ukrainian emigre community, which, in particular, restored the 'hierarchy of reputations and assessments' (Дзюба, 2013, p. 75). The 'two fragments' (I. Dziuba) of Ukrainian culture/science are gradually being reunited into one whole after gaining independence. This 'connection,' which testifies to the continuity of traditions, including comparative literature, is convincingly demonstrated by the attention of

contemporary Ukrainian comparative scholars to the study of, first of all, national literature in terms of the problem of style in the comparative typological aspect. Among the studies devoted to comprehending the national variant of the stylistic development of Ukrainian literature (Hundorova T. The Manifestation of the word. The discourse of early Ukrainian modernism: postmodern interpretation. Lviv: Litopys, 1997; Bovsunivska T. The phenomenon of Ukrainian Romanticism. Kyiv, 1998. 108 p.; Polishchuk Y. Mythological horizon of Ukrainian modernism: Literary studies. Lviv: Lileia-RV, 1998; Zhulynskyi M. Tradition of national and European cultural development of the late nineteenth and early twentieth centuries, and ideological and aesthetic searches of Ukrainian literature of the 1920s. Nation. Kultura. Literature: National and cultural myths, and ideological and aesthetic searches of Ukrainian literature. Kyiv: Naukova Dumka, 2010; Nayenko M. Romantic epic: the effect of romanticism and Ukrainian literature. Kyiv, 2000. 378 p.; Shumylo N. Under the sign of national identity. Ukrainian fiction and literary criticism of the late nineteenth and early twentieth centuries. K., 2003; Golomb L. Innovative trends in Ukrainian literature of the late nineteenth and early decades of the twentieth century. K., 2008. 296 p.; Kaminchuk O. Artistic discourse of Ukrainian poetry of the late nineteenth and early twentieth centuries. K., 2009. 352 p., etc.), the works which examine Ukrainian literature in the context of artistic and aesthetic systems in the world intercultural space, emphasizing its specifics are illustrative (Nalyvaiko D. Was there a Renaissance in Ukrainian literature? Comparative studies and history of literature. K.: AKTA, 2007. 425 p.; Limborsky I. European and Ukrainian Enlightenment: unfinished project? Reinterpretation of the canon and an attempt at comparative analysis of literary paradigms. Cherkasy, 2006. 363 p.; Pupurs I. The East in the mirror of romanticism (the imagological paradigm of romantic orientalism: on the material of Western and Eastern European literatures of the late eighteenth and nineteenth centuries), Sumy, 2017, 407 p.). This also applies to works focused on the problem of synthesis of arts, which is of particular interest to contemporary scholars (Nalyvaiko D. Literature in the system of arts as a branch of comparative studies. Theory of literature and comparative studies. Kyiv. 2006. pp. 9-37; Heneraliuk L. Shevchenko's universalism. Interaction of literature and art. Kyiv: Naukova Dumka, 2016. 544 p.; Heneraliuk L. Pretexts of intermediality: verbal and visual format. Kyiv: Interservis, 2024. 546 p. Syvachenko H. Intermedial paradigm of Volodymyr Vynnychenko's novel 'Solar Machine'. Slovo i Chas. 2017. No. 2. pp. 3-20; Mocherniuk N. Out of context: Intermedial strategies of literary creativity of Ukrainian writers-artists of the interwar period. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House. 2018. 392 p.), as well as those devoted to the problems of imagology, intertextuality, and many other interdisciplinary studies.

All these multidisciplinary works demonstrate the diversity of methodological approaches to the formation of comparative literary history as one of the main directions of comparative literature. This is a great contribution of the emigre scholars of the 1930s–1980s, whose achievements, while still important for contemporary philology and humanities in general, make a significant contribution to the development of comparative studies as a field with which contemporary scholars associate perhaps the greatest prospects for the interdisciplinary study of literature and culture.

Бібліографічний список

- Александрова, Г., 2009. *Помежів'я (Українське порівняльне літературознавство кінця XIX – першої третини XX століття): монографія*. Київ : Київський університет.
- Бойко, Ю., 1992а. М. М. Глобенко. *Вибрані твори*. Київ : Медекол, с. 319–327.
- Бойко, Ю., 1992b. На порозі восьмого десятка. *Вибрані твори*. Київ : Медекол, с. 6–10.
- Брайко, О., 2009. Українська компаративістика другої половини XX – початку ХХІ ст. В: *Національні варіанти літературної компаративістики*. Київ : Вид. дім «Стилос», с. 386–438.
- Генералюк, Л., 2024. *Претексти інтермедіальності: вербально-візуальний формат*.

- Київ : Інтерсервіс.
- Гнатишак, М., 1941. *Історія української літератури. Книжка перша*. Прага : Вид-во Юрія Тищенка.
- Гнатюк, М., 2003. До проблеми теорії порівняльно-історичного літературознавства в Україні (друга половина XIX – початок XX ст.: М. Драгоманов, І. Франко, О. Колесса). В: *П'ятий конгрес Міжнародної асоціації українців : літературознавство*, 1. Чернівці, с. 117–121.
- Гординський, С., 2004. Франкові «Квіти зла». До 100-річчя народження поета. В: *На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади, листи*. Львів : Світ, с. 136–143.
- Грицик, Л., 2010. Пізнавальні механізми порівняльного літературознавства 20-х рр. у працях Л. Білецького. В: *Українська компаративістика: концептуальні проєкції*. Донецьк : Юго-Восток, с. 163–173.
- Державин, В., 2005. Поезія Миколи Зерова і український класицизм. В: *Література і літературознавство : вибрані теоретичні та літературно-критичні праці*. Івано-Франківськ : Плай, с. 153–196.
- Дзюба, І., 2006а. Літературно-мистецьке життя 10-30-х років XX ст. *З криниці літ : у 3 т.*, т. 1. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», с. 179–243.
- Дзюба, І., 2006б. *З криниці літ : у 3 т.*, т. 2 Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», с. 494–548.
- Дзюба, І., 2013. «Нашого цвіту по всьому світу...». В: *На трьох континентах : у 3 кн.*, кн. 1. Київ : Кліо, с. 8–89.
- Ільницький, М., 2014. «Мале літературне відродження»: Літературна критика періоду МУРу. *Знаки доби і грані таланту*. Київ : Кліо.
- Касперський, Е., 2006. Про теорію компаративістики. В: *Література. Теорія. Методологія*. Д. Уліцька (упоряд. і наук. редагування). Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», с. 518–540.
- Качуровський, І., 2008. Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена. В: *Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», с. 285–300.
- Мірчук, І., 1994. Історія української культури. В: *Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Історія української літератури*. Мюнхен; Львів, с. 243–274.
- Наливайко, Д., 2006. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. В: *Теорія літератури й компаративістики*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», с. 9–37.
- Наливайко, Д., 2009. Інтродукція. В: *Національні варіанти літературної компаративістики*. Київ : Вид. дім «Стилос», с. 5–18.
- Нарівська, В. та Пахсар'ян, Н., 2020. Сучасна французька компаративістика: проблеми й методи. *Слово і час*, 3, с. 48–64.
- Овчаренко, Н., 2020. Інтердисциплінарність як гра пам'яті (Літературна компаративістика в Канаді). *Методології сучасної літературної компаративістики : збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Г. Сиваченко (ред.). Київ, с. 472–495. Доступно за: http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf.
- Петров, В., Чижевський, Д. та Глобенко, М., 1994. Історія української літератури. В: *Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Історія української літератури*. Мірчук І. *Історія української культури*. Мюнхен ; Львів, с. 6–242.
- Росовецький, С., 2003. Якого оновлення потребує українська компаративістика: нотатки традиціоналіста. *Слово і час*, 5, с. 19–30.
- Рязанцева, Т., 2020. Інтермедіальність як методологія літературної компаративістики.

- Методології сучасної літературної компаративістики : збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.* Г. Сиваченко (ред.). Київ, с. 233–257. Доступно за: http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf.
- Свербілова, Т., 2020. Міждисциплінарний аспект актуальних концептів сучасної постколоніальної теорії в дискурсі Comparative Culture. В: *Методології сучасної літературної компаративістики : збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.* Г. Сиваченко (ред.). Київ, с. 408–428. Доступно за: http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf.
- Скорина, Л., 2020. Теорія інтертекстуальності: витоки, здобутки, проблеми. *Методології сучасної літературної компаративістики: збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.* Г. Сиваченко (ред.). Київ, с. 125–159. Доступно за: http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf.
- Сиваченко, Г., 2019. Культурний трансфер – нова методологія компаративістики. *Слово і час*, 3, с. 71–81.
- Тетеріна, О., 2018а. «Зустрічі слов'янських літератур на їхніх історико-духовних перехрестях»: Д. Чижевський. *ScienceRise*, т. 6. Харків, с. 49–55. Доступно за: http://nbuv.gov.ua/UJRN/texs_2018_6_12.
- Тетеріна, О., 2018b. Байрон і українська література: проблема впливу в осмисленні Ю.Бойка-Блохіна. *ScienceRise*, т. 10. Харків, с. 37–42. Доступно за: http://nbuv.gov.ua/UJRN/texs_2018_10_10.
- Тетеріна, О., 2020. Компаративістська модель І. Качуровського: між генетико-контактологією і типологією. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VIII(70), issue: 235, September, pp. 44–48.
- Тетеріна, О., 2022. Компаративістська парадигма у працях Ю.Бойка-Блохіна: «взаємодотикання і схрещення» підходів. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*, 2(34), с. 49–62.
- Хороб, С., 2005. Науковий універсум Володимира Державина. В: *В. Державин. Література і літературознавство (Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці)*. Івано-Франківськ : Плай, с. 3–16.
- Шевельов, Ю., 2009. *Вибрані праці : у 2 т. Книга II*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
- Шерех, Ю., 1993. Етюди про національне в літературах сучасності. До теорії національно-органічних стилів. *Сучасність*, 4 квітня, с. 68–93.
- Шерех, Ю., 1998а. Стилї сучасної української літератури на еміграції. В: *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т.*, т. 1. Харків : Фоліо, с. 161–195.
- Шерех, Ю., 1998b. Над Україною дзвони гудуть. В: *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т.*, т. 1. Харків : Фоліо, с. 236–247.
- Чижевський, Д., 1942. *Історія української літератури. Книга 2. Ренесанс та реформація. Бароко*. Прага : Вид-во Юрія Тищенка.
- Чижевський, Д., 2005. Культурно-історичні епохи. В: *Філософські твори у чотирьох томах*. Київ : Смолоскип, с. 24 – 35.
- Espagne, M., 1999. *Les Transferts culturels franco-allemands*. Paris : PUF.
- Teterina, O., 2018. Magnificent edifice of the history of slavic literatures: Y. Boyko-Blokhin's «Project». *EUREKA: Social and Humanities*, no. 6. Tallinn, pp. 49–55.
- Toudoire-Surlapierre, F., 2013. *Notre besoin de comparaison*. Paris : Orizons.

References

- Aleksandrova, H., 2009. *Pomezhyvia (Ukrainske porivnialne literaturoznavstvo kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia): monohrafiia* [Borderland (Ukrainian Comparative Literary Studies of the Late 19th – First Third of the 20th Century): Monograph] Kyiv : Kyivskyi universytet. (in Ukrainian).
- Boiko, Yu., 1992a. M. M. Hlobenko. *Vybrani tvory* [M. M. Globenko. Selected Works]. Kyiv : Medekol, pp. 319–327. (in Ukrainian).
- Boiko, Yu., 1992b. *Na porozi vosmoho desiatka. Vybrani tvory* [On the Threshold of the Eighties. Selected Works]. Kyiv : Medekol, pp. 6–10. (in Ukrainian).
- Braiko, O., 2009. *Ukrainska komparatyvistyka druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.* [Ukrainian Comparative Studies of the Second Half of the 20th – Early 21st Century]. *Natsionalni varianty literaturnoi komparatyvistyky* [National Variants of Literary Comparative Studies]. Kyiv : Vyd. dim «Stylos», pp. 386–438. (in Ukrainian).
- Chyzhevskiy, D., 1942. *Istoriia ukrainskoi literatury. Knyha 2. Renesans ta reformatsiia. Baroko* [History of Ukrainian Literature. Book 2. Renaissance and Reformation. Baroque]. Praha : Vyd-vo Yurii Tyshchenka. (in Ukrainian).
- Chyzhevskiy, D., 2005. *Kulturno-istorychni epokhy* [Cultural and Historical Epochs]. *Filosofski tvory u chotyrok tomakh* [Philosophical Works in Four Volumes]. Kyiv : Smoloskyp, pp. 24 – 35. (in Ukrainian).
- Derzhavyn, V., 2005. *Poeziia Mykoly Zerova i ukrainskyi klasytsyzm* [Mykola Zerov's poetry and Ukrainian classicism]. *Literatura i literaturoznavstvo : vybrani teoretychni ta literaturno-krytychni pratsi* [Literature and literary studies: selected theoretical and literary-critical works]. Ivano-Frankivsk : Plai, pp. 153–196. (in Ukrainian).
- Dziuba, I., 2006a. *Literaturno-mystetske zhyttia 10-30-kh rokiv XX st.* [Literary and artistic life of the 10s-30s of the 20th century]. *Z krynytsi lit* [From the well of years] : in 3 vol., vol. 1. Kyiv : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», pp. 179–243. (in Ukrainian).
- Dziuba, I., 2006b. *Z krynytsi lit* [From the well of years] : in 3 vol., vol. 2 Kyiv : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», pp. 494–548. (in Ukrainian).
- Dziuba, I., 2013. «Nashoho tsvitu po vsomu svitu...» ["Our flower all over the world..."]. *Na trokh kontynentakh* [On three continents] : in 3 vol., vol. 1. Kyiv : Klio, pp. 8 – 89. (in Ukrainian).
- Espagne, M., 1999. *Les Transferts culturels franco-allemands*. Paris : PUF. (in French).
- Heneraliuk, L., 2024. *Preteksty intermedialnosti: verbalno-vizualnyi format* [Pretexts of Intermediality: Verbal-Visual Format]. Kyiv : Interservis. (in Ukrainian).
- Hnatiuk, M., 2003. *Do problemy teorii porivnialno-istorychnoho literaturoznavstva v Ukraini (druha polovyna XIX – pochatok XX st.: M. Drahomanov, I. Franko, O. Kolessa)* [To the Problem of the Theory of Comparative-Historical Literary Studies in Ukraine (Second Half of the 19th – Early 20th Century: M. Drahomanov, I. Franko, O. Kolessa)]. *Piatyi konhres Mizhnarodnoi asotsiatsii ukrainistiv : literaturoznavstvo* [Fifth Congress of the International Association of Ukrainian Scholars: Literary Studies], 1. Chernivtsi, pp. 117–121. (in Ukrainian).
- Hnatyshak, M., 1941. *Istoriia ukrainskoi literatury. Knyzhka persha* [History of Ukrainian Literature. Book One]. Praha : Vyd-vo Yurii Tyshchenka. (in Ukrainian).
- Hordynskiy, S., 2004. *Frankovi «Kvity zla». Do 100-richchia narodzhennia poeta* [Franko's "Flowers of Evil". To the 100th anniversary of the poet's birth]. *Na perelomi epokh. Literaturoznavchi statyi, ohliady, esei, retsenzii, spohady, lysty* [At the turn of the eras. Literary articles, reviews, essays, reviews, memoirs, letters]. Lviv : Svit, pp. 136–143. (in Ukrainian).
- Hrytsyk, L., 2010. *Piznavalni mekhanizmy porivnialnoho literaturoznavstva 20-kh rr. u pratsiakh L. Biletskoho* [Cognitive mechanisms of comparative literary studies of the 20s in the works of L. Biletsky]. *Ukrainska komparatyvistyka: kontseptualni proektsii*

- [*Ukrainian comparability: conceptual projections*]. Donetsk : Yuho-Vostok, pp. 163–173. (in Ukrainian).
- Illytskyi, M., 2014. «Male literaturne vidrodzhennia»: Literaturna krytyka periodu MURu ["Small literary revival": Literary criticism of the MUR period]. *Znaky doby i hrani talantu* [Signs of the era and the edges of talent]. Kyiv : Klio. (in Ukrainian).
- Kachurovskyi, I., 2008. Vidhuky tvorchosty Gete v poezii Yuriia Klena [Reviews of Goethe's work in the poetry of Yuri Klen]. *Promenyisti sylvety: leksii, dopovidi, staty, esei, rozvidky* [Radiant silhouettes: lectures, reports, articles, essays, investigations]. Kyiv : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», pp. 285–300. (in Ukrainian).
- Kasperskyi, E., 2006. *Pro teoriuu komparatyvistyky. Literatura. Teoriia. Metodolohiia* [On the theory of comparative studies. Literature. Theory. Methodology]. D. Ulitska (uporiad. i nauk. redahuvannia). Kyiv : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», pp. 518–540. (in Ukrainian).
- Khorob, S., 2005. Naukovyi universum Volodymyra Derzhavyna [The scientific universe of Volodymyr Derzhavin]. V. *Derzhavyn. Literatura i literaturoznavstvo (Vybrani teoretychni ta literaturno-krytychni pratsi)* [V. Derzhavin. Literature and literary studies (Selected theoretical and literary-critical works)]. Ivano-Frankivsk : Plai, pp. 3–16. (in Ukrainian).
- Kostiuk, I., 1983. Na mahistrali istorii. Ukrainska literatura za p'iatdesiat rokiv (1917-1967 rr.) [On the highway of history. Ukrainian literature for fifty years (1917-1967)]. *U sviti idei i obraziv. Vybrane. Krytychni ta istoryko-literaturni rozdumy 1930-1980 rr.* [In the world of ideas and images. Selected. Critical and historical and literary reflections 1930-1980]. Miunkhen : Suchasnist, pp. 491–511. (in Ukrainian).
- Mirchuk, I., 1994. Istoriiia ukrainskoi kultury [History of Ukrainian culture]. Petrov V., Chyzhevskyi D., Hlobenko M. *Istoriiia ukrainskoi literatury. Mirchuk I. Istoriiia ukrainskoi kultury* [Petrov V., Chyzhevsky D., Globenko M. History of Ukrainian literature. Mirchuk I. History of Ukrainian culture]. Miunkhen ; Lviv, pp. 243–274. (in Ukrainian).
- Nalyvaiko, D., 2006. Literatura v systemi mystetstv yak haluz komparatyvistyky [Literature in the system of arts as a branch of comparative studies]. *Teoriia literatury y komparatyvistyky* [Theory of literature and comparative studies]. Kyiv : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», pp. 9–37. (in Ukrainian).
- Nalyvaiko, D., 2009. Introduktsiia [Introduction]. *Natsionalni varianty literaturnoi komparatyvistyky* [National variants of comparative literary studies]. Kyiv : Vyd. dim «Stylos», pp. 5–18. (in Ukrainian).
- Narivska, V., Pakhsarian, N., 2020. Suchasna frantsuzka komparatyvistyka: problemy y metody [Modern French comparative studies: problems and methods]. *Slovo i chas*, 3, pp. 48–64. (in Ukrainian).
- Ovcharenko, N., 2020. Interdystsyplinarnist yak hra pamiaty (Literaturna komparatyvistyka v Kanadi) [Interdisciplinarity as a memory game (Comparative literary studies in Canada)]. *Metodolohii suchasnoi literaturnoi komparatyvistyky : zbirka naukovykh prats viddilu komparatyvistyky Instytutu literatury im. T.H. Shevchenka NAN Ukrainy* [Methodologies of modern literary comparative studies: collection of scientific works of the Department of Comparative Studies of the Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine]. H. Syvachenko (red.). Kyiv, pp. 472–495. Available at: http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf. (in Ukrainian).
- Petrov, V., Chyzhevskyi, D. ta Hlobenko, M., 1994. Istoriiia ukrainskoi literatury [History of Ukrainian Literature]. Petrov V., Chyzhevskyi D., Hlobenko M. *Istoriiia ukrainskoi literatury. Mirchuk I. Istoriiia ukrainskoi kultury* [Petrov V., Chyzhevsky D., Globenko

- M. History of Ukrainian Literature. Mirchuk I. History of Ukrainian Culture*]. Miunkhen ; Lviv, pp. 6–242. (in Ukrainian).
- Riazantseva, T., 2020. Intermedialnist yak metodolohiia literaturnoi komparatyvistyky [Intermediality as a Methodology of Literary Comparative Studies]. *Metodolohii suchasnoi literaturnoi komparatyvistyky : zbirka naukovykh prats viddilu komparatyvistyky Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy* [Methodologies of modern literary comparative studies: collection of scientific works of the Department of Comparative Studies of the Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine]. H. Syvachenko (red.). Kyiv, pp. 233–257. Available at: http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf. (in Ukrainian).
- Rosovetskyi, S., 2003. Yakoho onovlennia potrebuie ukrainska komparatyvistyka: notatky tradytsionalista [What Update Does Ukrainian Comparative Literature Need: Notes of a Traditionalist]. *Slovo i chas*, 5, pp. 19–30. (in Ukrainian).
- Sherekh, Yu., 1993. Etiudy pro natsionalne v literaturakh suchasnosti. Do teorii natsionalno-orhanichnykh styliv [Studies on the national in contemporary literatures. Toward the theory of national organic styles]. *Suchasnist*, 4th April, pp. 68–93. (in Ukrainian).
- Sherekh, Yu., 1998a. Styli suchasnoi ukrainskoi literatury na emihratsii [Styles of Modern Ukrainian Literature in Emigration]. *Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii* [Porogi and Zaporizhzhia. Literature. Art. Ideologies] : in 3 vol., vol. 1. Kharkiv : Folio, pp. 161–195. (in Ukrainian).
- Sherekh, Yu., 1998b. Nad Ukrainoiu dzvony hudut [Bells Are Ringing Over Ukraine]. *Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii* [Porogi and Zaporizhzhia. Literature. Art. Ideologies] : in 3 vol., vol. 1. Kharkiv : Folio, pp. 236–247. (in Ukrainian).
- Shevelov, Yu., 2009. *Vybrani pratsi* [Selected works] : in 2 vol. Book II. Kyiv : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia». (in Ukrainian).
- Skoryna, L., 2020. Teoriia intertekstualnosti: vytoky, zdobutky, problem [Theory of Intertextuality: Origins, Achievements, Problems]. *Metodolohii suchasnoi literaturnoi komparatyvistyky : zbirka naukovykh prats viddilu komparatyvistyky Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy* [Methodologies of modern literary comparative studies: collection of scientific works of the Department of Comparative Studies of the Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine]. H. Syvachenko (red.). Kyiv, pp. 125–159. Available at: http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf. (in Ukrainian).
- Sverbilova, T., 2020. Mizhdystsyplinarnyi aspekt aktualnykh kontseptiv suchasnoi postkolonialnoi teorii v dyskursi Comparative Culture [The Interdisciplinary Aspect of Current Concepts of Modern Postcolonial Theory in the Discourse of Comparative Culture]. *Metodolohii suchasnoi literaturnoi komparatyvistyky : zbirka naukovykh prats viddilu komparatyvistyky Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy* [Methodologies of modern literary comparative studies: collection of scientific works of the Department of Comparative Studies of the Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine]. H. Syvachenko (red.). Kyiv, pp. 408–428. Available at: http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf. (in Ukrainian).
- Syvachenko, H., 2019. Kulturnyi transfer — nova metodolohiia komparatyvistyky [Cultural transfer - a new methodology of comparative studies]. *Slovo i chas*, 3, pp. 71–81. (in Ukrainian).
- Teterina, O., 2018a. «Zustrichi slovianskykh literatur na yikhnikh istoryko-dukhovnykh

- perekhrestiaxh»: D. Chyzhevskiy ["Meetings of Slavic literatures at their historical and spiritual crossroads": D. Chyzhevsky]. *ScienceRise*, vol. 6. Kharkiv, pp. 49–55. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/textc_2018_6_12. (in Ukrainian).
- Teterina, O., 2018b. Bairon i ukrainska literatura: problema vplyvu v osmyslenni Yu.Boika-Blokhyna [Byron and Ukrainian literature: the problem of influence in the understanding of Yu. Boyko-Blokhin]. *ScienceRise*, vol. 10. Kharkiv, pp. 37–42. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/textc_2018_10_10. (in Ukrainian).
- Teterina, O., 2018c. Magnificent edifice of the history of slavic literatures: Y. Boyko-Blokhin's «Project». *EUREKA: Social and Humanities*, no. 6. Tallinn, pp. 49–55. (in English).
- Teterina, O., 2020. Komparatyvistska model I. Kachurovskoho: mizh henetyko-kontaktolohiieiu i typolohiieiu [The comparative model of I. Kachurovsky: between genetic-contactology and typology]. *Science and Education a New Dimension. Philology, VIII(70)*, issue: 235, September, pp. 44–48. (in Ukrainian).
- Teterina, O., 2022. Komparatyvistska paradyhma u pratsiakh Yu.Boika-Blokhyna: «vzaiemodotykannia i skhreshchennia» pidkhodiv [The comparative paradigm in the works of Yu. Boyko-Blokhin: "interaction and intersection" of approaches]. *Visnyk universytetu imeni Alfreda Nobelia*, 2(34), pp. 49–62. (in Ukrainian).
- Toudoire-Surlapierre, F., 2013. *Notre besoin de comparaison*. Paris : Orizons. (in French).

Стаття надійшла до редакції 30.04.2025.

Ольга Тетеріна

МОДЕЛЬ КОМПАРАТИВІСТИКИ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ 30-80-х рр. ХХ СТОЛІТТЯ: ДОСВІД І ПЕРСПЕКТИВИ

У статті комплексно розглянуто концепції, погляди, методологічні підходи, реалізовані в працях українських учених-емігрантів 30-80-х рр. ХХ століття (Ю. Бойко-Блохин, М. Гнатишак, М. Глобенко, С. Гординський, В. Державин, І. Качуровський, І. Мірчук, Д. Чижевський, Ю. Шерех та інші) у проєкції порівняльного літературознавства. Мета роботи полягає в осмисленні моделі українського еміграційної компаративістики означеного періоду як цілісності. Поставлена мета зумовила виконання таких завдань: визначити основні концепції порівняльного літературознавства українського зарубіжжя, простежити його еволюцію, функції, окреслити вектори порівняльних студій; схарактеризувати напрямки та проблеми еміграційної компаративістської парадигми; обґрунтувати думку про те, що погляди українських учених в еміграції (які часто випереджали час) і досі зберігають свою актуальність, тому врахування їхнього теоретико-методологічного досвіду сприятиме розширенню перспектив галузі та новим науковим пошукам. У дослідженні застосовано здобутки методології історико-порівняльного аналізу, методики культурно-історичної та рецептивно-історичної шкіл.

Розкрито міждисциплінарний характер праць учених-емігрантів, із виходом у сфери філософії, етнопсихології, антропології, що визначає не лише увага до генетико-контактології та типології, а й прагнення розвивати інтертекстуальні, інтермедіальні дослідження (які не підтримувалися в радянському літературознавстві). Це піднесло українську компаративістику на якісно новий рівень – культурологічний. З'ясовано специфіку моделі порівняльного літературознавства українського зарубіжжя.

Визначено широкий діапазон проблем генетико-контактології й типології, серед яких виокремлено вузлові, що сформували модель порівняльного літературознавства українського зарубіжжя у певну цілісність: від багаторівневого вивчення літературного сприйняття, зокрема художнього перекладу, насамперед, як явища літератури-реципієнта (це питання в підрадянській Україні на той час дискутувалося) до осмислення

епох, стилів і жанрів, традиційних сюжетів та образів як транскультурних явищ, що втілюються у національних варіантах, зокрема крізь призму феномена синтезу мистецтв.

Сформульовано висновок про українську еміграційну компаративістику, що демонструє поліаспектність та різновекторність, плюралізм теоретико-методологічних підходів, як цілісний культурний феномен. Доведено принципово важливе значення моделі порівняльного літературознавства українського зарубіжжя 30-80-х рр. XX ст. не лише у розвитку тогочасної вітчизняної науки про літературу (збережено вітчизняні традиції, забезпечено *неперервний* поступ національного порівняльного літературознавства та принципово збагачено його теоретико-методологічний інструментарій), а й з погляду її внеску до світового літературознавства загалом: праці дослідників українського зарубіжжя, які творчо переосмислювали зарубіжний теоретико-методологічний досвід та нерідко, при цьому, випереджали час, вплинули на розвиток компаративістики в західному світі (насамперед «Порівняльна історія слов'янських літератур» Д. Чижевського), збагатили її новаторськими ідеями й концепціями, багато з яких залишаються актуальними й досі, окреслюючи перспективи галузі та сприяючи новим науковим пошукам у просторі сучасної гуманітаристики в цілому.

Ключові слова: порівняльне літературознавство, національна література, міжкультурний контекст, контактено-генетичні зв'язки, типологічні подібності та відмінності, стиль, рецепція, вплив, художній переклад, синтез мистецтв.

УДК 821.161.2-2 «19» Куліш

Валентина Школа

<https://orcid.org/0000-0002-9233-5144>

РАЦІОНАЛЬНА Й ЕМОЦІЙНА СКЛАДОВА ПОВЕДІНКИ ГЕРОЇВ МИКОЛИ КУЛІША

У статті аналізуються драматичні тексти Миколи Куліша, який пережив світоглядний злам: від мрійливого прихильника комуністичної доктрини до тверезого критика тоталітарного режиму. Було виявлено, що персонажі його творів у своїх діях здебільшого керуються раціональним компонентом. Емоційність не відіграє ключової ролі в їхній поведінці. Було встановлено, що автор, у творчості якого визначальною була модерна, експресіоністична естетика, моделюючи поведінку своїх героїв, найчастіше задіює стратегію «втеча». Було з'ясовано, що такий план дій письменник застосовує у двох протилежних моделях: «втеча від відповідальності» та «втеча як захисна реакція в період екзистенційної загрози» (або «втеча задля збереження життя»). Модель «втеча від відповідальності» характеризує поведінку тих, хто є творцями чи прихильниками соціалістичного суспільства. Модель «втеча задля збереження життя» – тих, хто не сприймає нової влади і вдається як до власне втечі, так і до втечі шляхом мімікрії.

Ключові слова: розум, емоція, почуття, автор, персонаж, драма.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-106-115

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Північні сусіди прагнуть повернути нас в епоху тоталітаризму. Його деспотичну сутність ще в період зародження, у 20-х роках ХХ століття, осягнув М. Куліш, виразно продемонструвавши в драматичних текстах результати господарювання більшовицької влади: знищення інакодумців – «Патетична соната», «Прощай, село», «Вічний бунт»; смерть від голоду – «97»; грабежі, узаконені державою – «97», «Комуна в степах», «Прощай, село», «Вічний бунт»; демагогія як заміник справ – «Комуна в степах», «Хулій Хурина», «Зона», «Закут», «Народний Малахій»; бездушність – «Зона», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Вічний бунт»; колонізація – «Мина Мазайло», «Патетична соната», «Вічний бунт» тощо. Багатогранна творчість класика української драматургії потребує різновекторного прочитання, адже засвоєння досвіду попередників через художні тексти дає можливість реципієнту краще усвідомити сьогодення, оскільки розуміючи минуле, ми пізнаємо сучасне.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наталя Кузякіна ґрунтовно осмислила постать М. Куліша й комплексно проаналізувала його художню спадщину. У видавництві «Темпора» у 2010 році вийшла упорядкована Володимиром Панченком збірка її досліджень, присвячених М. Кулішеві: «Траєкторії долі. Наталя Кузякіна» (Кузякіна, 2010). У 2024 році київське видавництво «Віхола» перевидало спогади сина М. Куліша про мешканців письменницької оселі, зокрема про батькових друзів, «Слово про будинок «Слово» (Куліш, 2024). Людмила Скорина, узагальнивши здобутки попередніх дослідників, розглянула інтертекстуальні параметри п'єс письменника в контексті художніх творів його сучасників (Скорина, 2019). Вадим Василенко, осмислюючи феномен божевілля в українській літературі, зауважив, що в трагікомедії «Народний Малахій» (1927) М. Куліш визначив «метафору божевілля – як історію

суспільної хвороби» (Василенко, 2021, с. 63). Тема божевілья була знаковою як для персонажів письменника, так і для самого автора, оскільки, за відомостями Н. Кузякіної, така доля спіткала драматурга – багаторічного в'язня камери-одиначки.

М. Куліш – знакова постать у вітчизняній драматургії. Український митець, хоча й творив лише 10 років, проте здобув світову славу. Його п'єси інспірували великий інтерес у сучасників.

Драматург М. Куліш знайшов своїх талановитих інтерпретаторів – творців українського національного відродження початку ХХ ст.: режисера Леся Курбаса, художників Михайла Бойчука та Вадима Меллера, композитора Юлія Мейтуса, акторів театру «Березіль», зокрема Амвросія Бучму, Йосипа Гірняка, Валентину Чистякову, Мар'яна Крушельницького, Любов Геккебуш та ін. Театральне та літературне, особливо ваплітанське, оточення тодішньої української столиці зумовило світоглядну еволюцію колишнього червоного командира, більшовика з 1919 року. Про пережиті драматургом зміни світосприйняття свідчить той факт, що написану в 1924 році дебютну п'єсу «97», за його словами, він через п'ять років переробив на 70 відсотків (Куліш, 1990b, с. 575).

Драматичні твори М. Куліша і сьогодні знаходять свого поціновувача, будячи думку сучасного реципієнта. Дослідження феномену письменника, природи його відгуків на непрості реалії часу зумовлює **актуальність** нашого дослідження.

Мета розвідки – з'ясувати характер раціонального та емоційного в поведінці героїв М. Куліша.

Завдання роботи: проаналізувати весь масив драматичних текстів М. Куліша; розглянути думки і почуття, які визначають поведінку героїв письменника.

Виклад основного матеріалу. Драматичні твори М. Куліша мають часову і просторову конкретику: відображають події сучасної авторові української дійсності. Лише сцени «Маклени Граси» переносять реципієнта в Польщу початку 30-х років ХХ ст. Драматургом універсальних тем та зацікавлень, українським предтечею екзистенціалізму назвав письменника Марко Роберт Стех, зауваживши, що він «глибоко національний за світоглядом, відчуттям театральної традиції та органічною майстерністю мови» (Стех, 2014). Творчість М. Куліша вкладається в річище експресіонізму, основним творчим принципом якого було «відображення суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське Я, напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку ХХ ст.» (Гром'як, Ковалів та Теремко (ред.), 2007, с. 223).

Тематика художніх текстів М. Куліша багатоманітна: письменник подає власне бачення періодів української історії, які за досить незначний проміжок часу (менше десятиліття) змінювалися з калейдоскопічною швидкістю: поразка національно-визвольних змагань і встановлення в Україні більшовицького режиму – «Патетична соната»; часи воєнного комунізму – «Отак загинув Гуска», «97» (політика продовольчої розкладки), «Комуна в степах» (створення колективних господарств); нової економічної політики – «Хулій Хурина», «Зона», «Закут», «Народний Малахій», «Мина Мазайло» (програма «українізації»); скасування НЕП – «Вічний бунт», «Прощай, село» (колективізація). П'єси драматурга дають цілісну картину тогочасного українського суспільства.

Персонажна система творів М. Куліша розмаїта: представники різних вікових категорій, націй (українці, росіяни, поляки), соціального середовища та статусу (міщани, робітники, селяни, хуторяни, інтелігенти, службовці, господарі та їхні слуги тощо). Вони ілюструють багатогранність світоглядних позицій, ціннісних орієнтацій і переконань, психічних моделей реагування в певній ситуації, адже поведінка людини, як стверджує Рол Клейман, «є наслідком взаємодії довкілля та індивідуальних рис особистості» (Клейман, 2023, с. 114). Науковець посилається на теорію Курта Левіна, згідно з якою

«людина поводить по-різному, в залежності від сприйняття суперечності між власним Я і тиском оточення» (Клейман, 2023, с. 114).

Заголовковий комплекс більшості п'єс драматурга антропонімного характеру: «Мусій Копистка» (один із варіантів назви дебютної п'єси «97»), «Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса», «Поворот Марка» (первісний заголовок п'єси «Прощай, село»). «Заголовок стає певною тезою, від якої відштовхується реципієнт при сприйнятті й окремих образно-смыслових елементів, і твору загалом» (Мойсієнко, 2013, с. 21). Автор осмислює як долю окремої особи, так і її вплив на довкілля.

Маючи індивідуальну світоглядну настанову, дійові особи п'єс М. Куліша демонструють різноманітне ставлення до того, що відбувається: виборюють чи підтримують новий соціум герої творів «Патетична соната», «97», «Комуна в степах», «Прощай, село», «Маклена Граса; обживаються й облаштовуються в теперішньому – «Хулій Хурина», «Зона», «Закут»; прагнуть удосконалити теперішнє – «Народний Малахій», «Зона», «Закут», «Мина Мазайло» «Вічний бунт»; мріють про повернення колишнього – «97», «Комуна в степах», «Прощай, село», «Отак загинув Гуска», «Патетична соната».

Самовіддано і жертовно будуючи нове суспільство, персонажі М. Куліша засвідчують відданість ідеї, а не людині (певно, єдина Уля з «Мини Мазайла» у своїй поведінці керується почуттями), дегуманізм визначає характер їхньої поведінки. Так, Мусій Копистка з «97» – один із тих, хто прирік на голодну смерть односельчан, а Марко із «Прощай, село» зруйнував відносну пасторальність світу своїх земляків, Марина із «Патетичної сонати» і Хима із «Комуна в степах» зневажили кохання, а Малахій Стаканчик із «Народного Малахія» і Маклена Граса із однойменного твору – сім'ю.

Дійові особи п'єс драматурга, творці й апологети нового, найчастіше мають владу. При цьому вони демонструють як соціоцентризм, так і егоцентризм: «Особистість прагне до влади, оскільки влада тішить амбіції, стає джерелом насолоди, дає змогу досягати своїх цілей» (Панграцці, 2011, с. 143). Так, утіху від реалізації влади переживають особи, які обіймають високі керівні посади: Хома Божий із «Хулія Хурини», Радобужний із «Зони» і «Закуту», Гайка із «Вічного бунту». Її прагне здобути Пархімча з «Прощай, село», Зброжек із «Маклени Граси», адже «в процесі реалізації керівних функцій контроль над іншими людьми за допомогою засобів влади дає людині все більше задоволення» (Панграцці, 2011, с. 142).

Результативність дій персонажів «Хулій Хурина», «Зона», «Закут» можна означити словами Арнальдо Панграцці: «Тривале перебування на керівній посаді призводить до того, що рішення керівника стають дедалі менш ефективними й раціональними» (Панграцці, 2011, с. 143). Не виконуючи своїх професійних обов'язків, які, часто мають абсурдний характер, дійові особи п'єс М. Куліша докладають максимум зусиль, щоб зберегти статус-кво.

Прагнення влади – головний рушій поведінки Малахія Стаканчика з трагедійного «Народного Малахія». Спостерігаючи недосконалість людини, герой бере на себе місію пророка. Про здатність його до високого чину свідчить пророче ім'я Малахій – «посланець Божий», але демінутивне прізвище Стаканчик нівелює таку можливість. Очевидно, це усвідомлює сам герой, оскільки в різних ситуаціях він послуговується лише ім'ям.

Породжені нав'язливою ідеєю дії Малахія Стаканчика спрямовані на вдосконалення далеких від ідеалу громадян: *«потрібна негайна і тільки за моїми проєктами реформа людини»* (Куліш, 1990b, с. 38). Але масштаби спостереженого в столиці занепаду моральних орієнтирів деструктивно вплинули на Малахія і він поступово заглиблюється в психічний розлад, обираючи для себе все нові й нові ролі: реформатор, делегат, Народний Малахій нарком (скорочено Нармахнар), Нармахнар

Перший.

Владні дії демонструє і тьотя Мотя з Курська – персонаж комедії «Мина Мазайло». Вона належить до лідерів авторитарного типу, які «майже або взагалі не враховують думки інших членів групи» (Клейман, 2023, с. 115). У чужому для неї просторі української столиці росіянка почувається господинею: «*Не бачили, не читали? “Харків” – написано. Тільки що під’їхали до вокзалу, дивлюсь – отакими великими літерами: “Харків”. Дивлюсь – не “Харьков”, а “Харків”! Нащо, питаюсь, навіщо ви нам іспортілі город?*» (підкреслення наше – В.Ш.) (Куліш, 1990b, с. 125). Знецінюючи інших, вона прагне підвищитись, демонструючи великодержавну шовіністичну сутність: «*Ви серйозно чи по-українському?*» (Куліш, 1990b, с. 140). Маніпуляціями росіянка обеззброює й перемагає роз’єднаних українців, розбіжності між якими мають дріб’язковий характер. Так, два яскравих прихильники українства не змогли об’єднати зусилля, посварившись «*за стрічку, за якийсь там стиль*» (Куліш, 1990b, с. 127).

Поведінка низки персонажів М. Куліша своєрідно ілюструє концепцію Еріха Фромма «*втеча від свободи*»: люди обирають втечу, оскільки наявність свободи передбачає відповідальність, а вона, за Зигмундом Фрейдом, лякає. У п’єсах українського драматурга простежується декілька механізмів такої «втечі від свободи»: конформізм, відмова від особистої незалежності, шлях деструктивності.

Конформізм, який виявляється в абсолютному некритичному підкоренні соціальним нормам, визначає поведінку Мусія Копистки з «97», Марка з «Прощай, село». Ці персонажі, підпавши під облудний вплив ідеології, постають не суб’єктами, а об’єктами – нерозважливими несамотійними виконавцями чужої волі. Так, дії героя «97» визначаються тим, що «*Прийшов наказ із повіту*» чи «*Бомага з повіту прийшла*» (Куліш, 1990b, с. 51, 59). При цьому, щоб досягти бажаного результату – корегувати поведінку інших, ці персонажі застосовують до опонентів засоби примусу.

Особа, яка обирає шлях деструктивності, долаючи комплекс неповноцінності, знищує чи підпорядковує собі інших. Таку модель поведінки демонструє Мусій Копистка – герой п’єси «97»: «*колись Мусій мій з панського загону й не вилазив, а я в кізяці й діти плодила, а тепер... тепер питають: де тут живе товариш Мусій Копистка?..*» (Куліш, 1990b, с. 72). За таким же принципом діє Малахій Стаканчик («Народний Малахій»), який раніше «мухам дорогу давав, а тепер (*глянув чудно якимось на всіх*) пишу листи до раднаркомів України і маю відповідь (*вийняв листа, урочисто підніс голос*)» (Куліш, 1990b, с. 21).

Відмова від незалежності власної особистості передбачає «злиття свого «Я» з кимось або чимось зовнішнім, щоб таким чином здобути силу, якої не вистачає самому індивіду» (Фромм, 2024, с. 140). Прагнучи соціалізуватися, персонажі п’єс «Вічний бунт» і «Мина Мазайло» розпочинають процес зміни прізвища: колишній мрійний селянин Гай став практичним робітником Гайкою, а українець славного давнього роду Мазайло мімікрував у безбатченка росіянина Мазеніна.

Дійові особи п’єс М. Куліша демонструють також інший варіант утечі – не від свободи, а від нового суспільства («втеча як захисна реакція в період екзистенційної загрози» (або «втеча задля збереження життя»)). Його обирають особи, вороже налаштовані до нових суспільних обставин. Цей варіант утечі теж має свої різновиди: власне втеча і втеча-мімікрія задля того, щоб вижити, адже «безпека є базовою річчю в нашому житті» (Станчишин, 2024, с. 119).

Прикладом власне втечі є поведінка дійових осіб комедії «Отак загинув Гуска» та п’єси «Закут». Один із персонажів «Закуту», іменований автором за віковою ознакою як Старий, докладає максимум зусиль, щоб вирватися із чужого йому локусу. Але результат був для нього невтішним – саме в момент святкування перемоги (характерний для М. Куліша прийом) його знаходять і повертають назад.

Абсолютно не сприймаючи нову владу, тікає, щоб зберегти власну ідентичність,

службовець Саватій Савлович Гуска – протагоніст комедії «Отак загинув Гуска». Очікуючи на відновлення колишнього способу життя, він бойкотує запроваджені більшовиками норми й правила (прагнуть повернути колишній звичайний для них плин життя і персонажі п'єс «97», «Патетична соната», але вони обирають шлях не втечі, а наступу). Гуска ж тікає в закритий простір власного будинку, а коли і той локус не виконав функції захисту – на безлюдний острів.

Проте і на острові безпека виявилася відносною, тому перенапружений Гуска, переживаючи травматичний досвід, не може впоратися з тривогою, що зумовлює стресовий розлад. Його поведінка підпадає під характеристику «в усьому бачити загрозу», оскільки «ґрунтуються на припущенні про ворожу налаштованість чи загрозу з боку співрозмовника» (Гоулман, 2024, с. 403, с. 402). Герой, живучи в тривожному режимі очікування загрози, перебуває в полоні нав'язливих думок, що супроводжуються повторюваними діями. Це свідчить про obsesивно-компульсивний розлад.

Тактику розриву стосунків із суспільством обрає низка інших персонажів М. Куліша. Соціально ізолювалися Пуп із «Зони», Овчар із «Закуту», Ромен із «Вічного бунту», Падур із «Маклени Граси». Причини асоціальної поведінки героя п'єси «Маклена Граса» може пояснити теорія неврозів Карен Горні: «якщо я не наближатимуся до інших людей, вони не зможуть завдати мені болю» (Клейман, 2023, с. 133).

Процес реакції колишніх творців цієї епохи на зовнішні подразники можна трактувати як поступову втрату ефективної розумової та фізичної енергії, домінування розчарування, зневіри й прозріння, яке відкривається героєві «Зони»: *«І соціалізм – хвора мрія потомленого людства!»* (Куліш, 1990а, с. 343). Їхні внутрішні ресурси вичерпалися, а психологічний стан характеризують прояви астеничного синдрому: апатія, дратівливість, слабкість. Перебуваючи в критичних обставинах, неспроможні до дії герої розривають взаємини з оточенням.

Дії цих персонажів викликані розбіжністю між мрією і дійсністю, очікуванням і реальним. Катастрофічне забарвлення має усвідомлення учорашніх палких творців нової держави того, що результати їхніх зусиль були не те, що марними, а шкідливими як для них самих, так і для країни. Тому модель їхньої поведінки – втеча. Втеча в смерть – Пуп, Овчар, за кордон СРСР – Ромен, у собачу будку – Падур. І це не *«втеча від свободи»*, щоб уникнути відповідальності, а втеча від почуття власної безпомічності через усвідомлення неможливості встановлення гуманістичних цінностей *«в епоху електрики й пролетарських революцій»* (Куліш, 1990, с. 393).

Частина дійових осіб п'єс М. Куліша для власного спасіння обрала стратегію *«втеча як мімікрія»*. Розуміючи незворотність суспільних перемін, утечу як асиміляцію в нове суспільство, як можливість заховатися в ньому, розчинившись у масі, щоб зберегти своє життя чи покращити соціальний статус, обирають Вишневий і Ахтительний із «Комуни в степах», Хуна Штильштейн із «ХуліяХурини», Кияшки і П'єр Кирпатенко з «Отак загинув Гуска», Кухман із «Зони», Ільченко з «Прощай, село», Мина Мазайло з однойменної комедії. Так, герой «Мини Мазайла», особа з великим життєвим досвідом, переживши низку травматичних ситуацій, тонко передбачає перебіг подальших подій, оскільки досвід – один із «багатьох чинників, які впливають на те, як ми відчуваємо» (Горіна, 2023, с. 86).

Українець, який ні в особистому, ні в соціальному плані не зміг вповні реалізуватися в російській імперії, передбачає, що запроваджена в Радянському Союзі політика українізації – *«це спосіб робити з мене провінціала, другосортного службовця і не давати мені ходу на вищі посади»* (Куліш, 1990b, с. 141). Тому він спрямовує зусилля на викорінювання в собі того, що яскраво виявляє в ньому українця – змінює прізвище на Мазенін, позбавляється української вимови.

Персонажі твору, обговорюючи можливе нове прізвище з коренем Маз-, згадали декількох українських гетьманів: Виговського, Самойловича, Дорошенка, але, як слушно

помітили науковці, не назвали єдиного, у прізвищі якого міститься цей корінь – Мазепа: *«був колись гетьман Мазепа, а тепер справа зійшла на Мазайла, та й той стає Мазеніним. Отакий тут виходить корінь «Маз»* (Андрієнко та Карпенко, 1994, с. 88). Ця деталь демонструє деградацію небуденних представників українського суспільства.

Тема славного українського керманіча хвилювала драматурга. Так, із Мотроною Кочубей ототожнює свою кохану Марину герой п'єси «Патетична соната» (Куліш, 1990b, с. 258). Марина М. Куліша переживає боротьбу рацію й емоцію. Перипетії душевного стану героїні, її суперечливу поведінку автор передав у сцені підготовки нею відповіді коханому: *«Дівчина самотня. Так. І жде.[...]. Можливо, вас, поете милий. Напевно вас, якщо ви на коні. Так, тільки вас, якщо ви на коні й при зброї». Ні!.. Цього не напишу, бо це вже од програми. Хай буде од душі. [...]. «Жде вас, поете милий. Самотня дівчина. В країні вічного кохання». Ні!. Краще од програми! «В країні, де на дверях два замки іржаві висять, московський і польський... жде і мріє, що тому оддасть і душу й тіло, хто замки ті позбиває...». Ні, хай буде од душі!..* (Куліш, 1990b, с. 187).

Героїня «Патетичної сонати», трактуючи людей як засіб реалізації великої (національно значущої) мети, нехтує як своїми, так і чужими почуттями. Можна цілком погодитися зі словами Юрія Шереха, який означив її трагічну провину: «Марина не повірила в силу людської душі, людського почуття, поезії [...]. Звідси йде відкинення гуманізму і також знищення власного почуття до Ілька, поета, Я» (Шерех, 1990, с. 332). Літературознавець справедливо зауважує: «Мрія не може укласти компромісові договори з ворогом» (Шерех, 1990, с. 334). Вибудовуючи свої стосунки з росіянином без почуттів, Марина певною мірою дорівнювала до повії Зіньки. Знехтувавши гуманізм, героїня М. Куліша не змогла поєднати особисті, національні, загальнолюдські цінності.

Деякі персонажі М. Куліша мають викривлене сприйняття реальності. Вони позбавлені здатності виявляти та розуміти емоції, мотиви вчинків та інтереси інших. Вони некритичні в трактуванні певних об'єктів та явищ. Так, помиляються щодо намірів чужинців дійові особи п'єс «Хулій Хурина» (Хуна Штильштейн, Хома Божий і його команда), «Отак загинув Гуска» (Саватій Савлович Гуска та П'єр Кирпатенко), «Патетична соната» (Марина), «Мина Мазайло» (Мокій).

Натомість тверезий погляд на ситуацію, деякою мірою навіть антиципацію проявляє дядько Тарас – один із персонажів комедії «Мини Мазайло», у своєму розумінні суті політики коренізації (на теренах нашої Батьківщини – українізації): *«Їхня українізація – це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було... Попереджаю!»* (Куліш, 1990, Т. 2, с. 141). І сьогодні актуально звучать слова Кулішевого персонажа: *«Наші селяни не українці? Га?.. Та тому вже тисяча літ, як вони українці, а їх все не визнають за українців»* (Куліш, 1990b, с. 142).

Дійові особи п'єс М. Куліша, задіюючи раціональну складову, розробляють алгоритм дій для досягнення бажаного результату. Так, тверезо оцінюють ситуацію і чітко обдумують стратегію своєї поведінки герої п'єс «97», «Комуна в степах», «Прощай, село» – трилогії про українське село 1919–1930 рр. (визначення М. Куліша, яке він дав у листі до перекладача своїх творів Павла Зенкевича) (Куліш, 1990b, с. 577). Протагоніст «97» передбачає кроки противників і діє, щоб нейтралізувати їхній вплив. Тонко грають на людських слабкостях персонажі п'єси «Комуна в степах». Дійові особи «Прощай, село» перед лицем екзистенційної загрози об'єднуються для спільних дій: *«А всім миром впишемось, то не пропадем. Ще, може, й колесо те повернемо на своє»* (Куліш, 1990a, с. 167).

Композиційно майже всі п'єси драматурга мають таку структуру: персонаж докладає максимуму зусиль для реалізації наміру, святкує заслужену перемогу, але несподівано настає поворот подій і він терпить фіаско. Такий шлях проходять: Гиря та його товариство – із п'єси «97», члени новоствореного колективу імені товариша Посунька – «Комуна в степах», співробітники виконкому – «Хулій Хурина», сімейство

Саватія Савловича Гуски – «Отак загинув Гуска», Старий – «Закут», Мина Мазайло з однойменного твору, Любуня – «Народний Малахій», Ілько – «Патетична соната», Ромен – «Вічний бунт», Зброжек – «Маклена Граса».

Раптовість подій, неочікуваність негативного результату спричиняють психологічні травмування дійових осіб, оскільки стрес перевищує здатність індивіда впоратися з ними. «Суть психоматичного захворювання полягає у виході переживань людини через тіло, коли душа в такий спосіб розповідає, а найчастіше кричить про свою психологічну проблему» (Савчин, 2019, с. 165). Реакцією на несподіваний стресовий досвід у більшості персонажів М. Куліша є психологічний шок, який викликає соматичні (тілесні) захворювання, оскільки «за переживання людиною сильних емоцій відбуваються зміни в діяльності органів дихання, травлення, серцево-судинної системи, залоз внутрішньої секреції, скелетної і гладкої мускулатури тощо» (Савчин, 2019, с. 164).

У персонажів М. Куліша, які перебувають у травматичній ситуації, проявляються різні форми психологічного шоку, зокрема розлад мовлення, руху. Так, стан оніміння переживають дійові особи п'єс «97» і «Мина Мазайло»: «*Юрбу мов заціпило*» (Куліш, 1990а, с. 92); «*Він уже ні гу, ні му!.. Ні ге, ні ме – занімів!*» (Куліш, 1990b, с. 171). Хворобливі стани, пов'язані з рухом, відчують дійові особи п'єс «Хулій Хурина», «Закут», «Вічний бунт», «Комуна в степах»: «*Аж затремтів*»; «*Аж остовпів*» (Куліш, 1990а, с. 99); «*Другою рукою за стіл ухопився*» (Куліш, 1990а, с. 112); «*Божий [...]. (Хитаючись, іде з трибуни і хилиться на хрест). [...]. Божий (безтямно)*» (Куліш, 1990а, с. 290); «*Мартинюк – як паралізований. [...]. Мартинюк (похитнувся). Вирили?*» (Куліш, 1990а, с. 432).

Такі невербальні засоби на позначення емоційного стану застосовані автором для репрезентації переважно негативних почуттів його героїв. Стан душевного потрясіння, у якому вони перебувають, драматург виражає і за допомогою лексичних ресурсів, наприклад: «*Аж хитнувся старий. Простогнав: А-а...*» (Куліш, 1990а, с. 387).

Високий рівень занепокоєння героїв М. Куліша викликає також інші стани: візіонізм, дисоціація особи, пригнічення ясності розуму, божевілля тощо. Подібний стан описують науковці: «Коли ми у стресі або депресії, коли неясно мислимо через поганий сон або перестрибуємо від виснаженості до збудження й навпаки, нас турбує неналежна робота мозку» (Москоні, 2023, с. 99).

Візіонізм – назва неіснуючих зорових відчуттів, вражень, які породжуються глибокими душевними розладами (Войтко, 1982, с. 22). Такі візії притаманні героям п'єс «Отак загинув Гуска», «Народний Малахій»: «*Гуска. [...]. Мільйон свічок в очах і немов тисячу панахид навколо правиться*» (Куліш, 1990а, с. 248). «*Мені неймовірно важко. Я не впізнаю речей. Все змінилося, померкло, посіріло. Навіть сонце на небі вже не сонце, а якийсь жовтогарячий пластир на рані. Скрізь запалення і біль*» (Куліш, 1990b, с. 196).

При дисоціації особи людина почувається не собою. Цей стан характеризується тим, що «в одній особі одночасно співіснує кілька «я», які не знають про існування одне одного» (Войтко, 1982, с. 44). Такий стан переживає герой п'єси «Зона»: «*Радобужний. А я знаю? (З натиском). Пуп убив. А. може, й я (Рух). Так. Може, й я... Не знаю!*» (Куліш, 1990а, с. 347).

Пригнічена ясність розуму, затьмарення свідомості спостерігаються в дійових осіб п'єс «Прощай, село», «Маклена Граса», «Вічний бунт»: «*Ільченко. Плується мені все. Вийшов на вашу вулицю і не впізнав. [...]. Як крізь сито сіється світ*» (Куліш, 1990а, с. 187); «*Сліпими очима дивиться на жінку*» (Куліш, 1990, Т. 2, с. 285); «*Куди це я зайшов. Ба! Я ж на прогулянці, а це край міста. [...] О, який великий, жахливий розлад в світі! Вічний розлад у світі!*» (Куліш, 1990а, с. 442).

Не всі герої М. Куліша справляються з тривогою і виходять із травматичних ситуацій, дехто з них божеволіє. Божевілля – психічний розлад, при якому втрачається контроль розуму над поведінкою (Войтко, 1982, с. 22). Так, божевіллям завершився

життєвий шлях персонажів п'єс «Комуна в степах», «Отак загинув Гуска», «Зона», «Народний Малахій», «Комуни в степах»: *«Вишневого бачили. Десь по той бік хуторів. Без шапки, кажуть. Соломки назбирав, бриля плете, а сам таке верзе, що й купи не держиться, кажуть. Якогось серця шука, кажуть...»* (Куліш, 1990а, с. 138). Проводячи своїх персонажів через психічний розлад, драматург продемонстрував здатність до антиципації (передбачив власну долю).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отже, М. Куліш, зображуючи цілісну картину тогочасного життя, своїми творами відгукувався на непрості реалії доби. Автор пережив світоглядний злам, пройшовши шлях від апологета більшовицької доктрини до пропагандиста національної ідеї. У подібному психологічному стані, викликаному розчаруванням у політиці більшовиків, перебувають герої його п'єс: «97», «Комуна в степах», «Зона», «Закут», «Вічний бунт», «Прощай село». У творах «97», «Комуна в степах», «Хулій Хурина», «Зона», «Закут», «Народний Малахій», «Прощай, село», «Вічний бунт» звучить тема дегуманізації життя в соціалістичній країні.

Герої творів М. Куліша, шукають відповідну для нового суспільства модель поведінки і найчастіше обирають стратегію «втеча». Переживаючи стресові травматичні події, вони мають пригнічений емоційний стан. Подібні відчуття (як реакція на тогочасну дійсність) були притаманні М. Кулішу. Його твори вже століття не гублять своєї актуальності.

Багатогранна творча спадщина драматурга М. Куліша чекає на наступні дослідження, зокрема перспективним видається розгляд автобіографічної складової його п'єс.

Бібліографічний список

- Андрієнко, О. Ю. та Карпенко, Ю. О., 1994. Нотатки про ономастику Миколи Куліша. *Мова та стиль творів І.О. Буніна, М.Г. Куліша, Ю.І. Яновського*: збірник наукових праць. Київ, с. 81–93.
- Василенко, В., 2021. У світі навиворіт: Божевільня як тема і сюжет. *Слово і час*, 4, с. 57–75.
- Горіна, М., 2023. Я відчуваю...Що? Пер. О. Ткаченко. Харків: Моноліт Bizz.
- Гоулман, Д., 2024. Емоційний інтелект. Пер. з англ. С.-Л. Гумецької. Харків: Vivat.
- Клейман, Р., 2023. *Психологія: факти, теорія, статистика, тексти й таке інше*. Харків: КСД.
- Куліш, В., 2024. Слово про будинок «Слово» / передм. В. Агеєвої. Київ: Віхола.
- Куліш, М., 1990а. Твори: в 2 т. Київ: Дніпро. Т. 1: П'єси.
- Куліш, М., 1990б. Твори: в 2 т. Київ: Дніпро. Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади.
- Гром'як, Р. Т., Ковалів, Ю. І. та Теремко, В. І. (ред.), 2007. *Літературознавчий словник-довідник*. 2-е вид, випр., доп. Київ: ВЦ «Академія».
- Мойсієнко, А., 2013. *Слово в системі Шевченкового тексту: поетика декодування*. Київ: ВПЦ «Київський університет».
- Москоні, Л., 2023. ХХ – мозок. Сучасна наука про жіноче когнітивне здоров'я, гормональний баланс, сон і пам'ять. Пер. з англ. Н. Валевська. Київ: Наш Формат.
- Панграцці, А., 2011. *Подорож всередину себе. Еннеаграма як теорія особистості*. Пер. з іт. О. Якимець. Львів: Колесо.
- Войтко, В. І. (ред.), 1982. *Психологічний словник*. Київ: Вища школа.
- Савчин, М., 2019. *Здоров'я людини: духовний, особистий і тілесний виміри: монографія*. Дрогобич: ПП «Просвіт».
- Скорина, Л. В., 2019. *«Гомін і відгомін»: дискурс інтертекстуальності в українській літературі 1920-х років: монографія*. Черкаси: Брама-Україна.
- Станчишин, В., 2024. Стіни в моїй голові. Жити з тривожністю і депресією. вид 2-ге,

- випр. Київ: Віхола.
- Стех, М. Р., 2014. Микола Куліш і джерела драматизму. *Очіма культури*, 33. Харків. Доступно за: <<https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3206>>
- Кузякіна, Н. 2010. *Траєкторії долі*. Київ: Темпора.
- Фромм, Е., 2024. *Втеча від свободи*. Пер з англ. Харків: КСД. Доступно за: <<https://knigogo.top/chitati-online/vtecha-vid-svobody/>>
- Шерех, Ю., 1990. Шоста симфонія Миколи Куліша. В: *Куліш М. Твори: в 2 т.* Київ: Дніпро. Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. С. 326–339.

References

- Andriienko, O.Iu. and Karpenko, Yu.O., 1994. Notatky pro onomastyku Mykoly Kulisha [Notes on onomastics by Mykola Kulish]. *Mova ta styl tvoriv I.O. Bunina, M.H. Kulisha, Yu.I. Ianovskoho: zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv. S. 81–93.
- Vasylenko, V., 2021. U sviti navyvorit: Bozhevillia yak tema i siuzhet [Inside Out World: Madness as Theme and Plot]. *Slovo i chas*, 4, p. 57–75.
- Horina, M., 2023. Ia vidchuvaiu... Shcho? [I feel...What?] Translated O. Tkachenko. Kharkiv: Monolit Bizz.
- Goleman, D., 2024. *Emotional intelligence*. Translated from English. S.-L. Gumetska. Kharkiv: Vivat.
- Kleiman, R., 2023. *Psykhologhiia: fakty, teoriia, statystyka, teksty y take inshe [Psychology: facts, theory, statistics, texts and such]*. Kharkiv: KSD.
- Kulish, M., 1990a. *Tvory: v 2 t. [Literary Works in 2 volumes]* Kyiv: Dnipro. T. 1: Piesy.
- Kulish, M., 1990b. *Tvory: v 2 t. [Literary Works in 2 volumes]* Kyiv: Dnipro. T. 2: Piesy, statyi, vystupy, dokumenty, lysty, spohady.
- Kulish, V., 2024. Slovo pro budynok «Slovo» [A word about the house "Word"] / peredm. V. Aheievoi. Kyiv: Vikhola. 168 s.
- Hromiak, R. T., Kovaliv, Yu. I. ta Teremko, V. I. (red.), 2007. *Literaturoznachnyi slovnyk-dovidnyk [Literary dictionary-reference book]*. Kyiv: VTs «Akademiia», 2-e vyd, vypr., dop.
- Moisiienko, A., 2013. *Slovo v systemi Shevchenkovoho tekstu: poetyka dekoduvannia [The word in the system of Shevchenko's text: the poetics of decoding]*. Kyiv: VPTs «Kyivskiy universytet».
- Moskoni, L., 2023. XX – mozok. Suchasna nauka pro zhinoche kohnityvne zdorovia, hormonalnyi balans, son i pamiat [The 20th Century Brain: The Modern Science of Women's Cognitive Health, Hormonal Balance, Sleep, and Memory] / per. z anhl. N. Valevska. Kyiv: Nash Format.
- Panhratstsi, A., 2011. Podorozh vseredynu sebe. Enneahama yak teoriia osobystosti [Journey into yourself. Enneagram as a theory of personality] / Translated from it. O. Iakymets. Lviv: Koleso.
- Voitko, V. I. (red.), 1982. *Psykhologichnyi slovnyk [Psychological dictionary]*. Kyiv: Vyshcha shkola.
- Savchyn, M., 2019. *Zdorovia liudyny: dukhovnyi, osobystyi i tilesnyi vymiry [Human health: spiritual, personal and physical dimensions]: monohrafiia*. Drohobych: PP «Prosvit». 2
- Skoryna, L.V., 2019. «Homin i vidhomin»: dyskurs intertekstualnosti v ukrainskii literaturi 1920-kh rokiv [Hustle and bustle: the discourse of intertextuality in Ukrainian literature of the 1920s]: monohrafiia. Cherkasy: Brama-Ukraina.
- Stanchyshyn, V., 2024. Stiny v moii holovi. Zhyty z tryvozhnistiu i depresiieiu [Walls in my head. Living with anxiety and depression]. Kyiv: Vikhola, vyd 2-he, vypr. 208 s.
- Stekh, M.R., 2014. Mykola Kulish i dzherela dramatyzmu: Ochyma kultury [Mykola Kulish and the Sources of Drama: Through the Eyes of Culture]: Kharkiv. Vyp. 33. Dostupno za: <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3206>

- Kuziakina, N. 2010, 2010. *Traiektorii dol [Trajectories of destinies]*. Kyiv: Tempora. 640 s.
- Fromm, E., 2024. *Vtecha vid svobody [Escape from freedom]*. Translated from. Kharkiv: KSD. 288 s. Available at: <<https://knigogo.top/chitati-online/vtecha-vid-svobody/>>
- Sherekh, Yu., 1990 *Shosta symfoniia Mykoly Kulisha [Sixth Symphony by Mykola Kulish]*. Kulish M. *Tvory: v 2 t.* Kyiv: Dnipro. T. 2: Piesy, statti, vystupy, dokumenty, lysty, spohady / uporiad., pidhot. tekstiv, koment. L.S. Taniuka. S. 326–339.

Стаття надійшла до редакції 13.03.2025 року.

Valentyna Shkola

RATIONAL AND EMOTIONAL COMPONENTS OF THE BEHAVIOUR OF MYKOLA KULISH'S HEROES

The article analyses the dramatic texts of Mykola Kulish, a significant figure in Ukrainian dramaturgy. The writer is one of the builders of a socialist society, a person who experienced a worldview shift: from a dreamy supporter of communist doctrine to a sober critic of the totalitarian regime.

The Ukrainian artist, although he worked for only 10 years, gained world fame. His plays inspired great interest among his contemporaries. The playwright M. Kulish found his talented interpreters – the creators of the Ukrainian national revival of the early 20th century, in particular, directors, artists, composers, and actors of the Berezil Theatre.

M. Kulish's literary texts still find their admirers today, awakening the thoughts of the modern recipient. The study of the phenomenon of the playwright, the nature of his responses to the difficult realities of the time, determined the relevance of the proposed study, the purpose of which was to clarify the nature of the rational and emotional in the behaviour of M. Kulish's heroes.

The task of the work was to analyse the entire array of dramatic texts by M. Kulish, to examine the thoughts and feelings that determine the behaviour of the writer's characters.

It was found that the characters in M. Kulish's works are mostly guided by a rational component in their actions. Emotionality does not play a key role in their behaviour.

It was found that the author, whose work was characterised by modern, expressionist aesthetics, most often used the "escape" strategy when modelling the behaviour of his characters.

It was found that the writer used this plan of action in two opposing models: "escape from responsibility" and "escape as a defensive reaction in a situation of existential threat" (or "escape to preserve life").

The "escape from responsibility" model characterises the behaviour of those characters who are creators or supporters of a socialist society. The "escape to preserve life" model characterises those who do not accept the new government and resort to both actual escape and escape through mimicry.

Keywords: mind, emotion, feeling, author, character, drama.

ЛІНГВІСТИКА

УДК 81'1:811.11'36

Halyna Antonyuk

<https://orcid.org/0000-0002-9594-6661>

Lilia Chernysh

<https://orcid.org/0000-0002-2277-1311>

COMPARATIVE ANALYSIS OF PHRASEOLOGICAL UNITS WITH AN ANIMALISTIC COMPONENT IN THE UKRAINIAN AND GERMAN LANGUAGES

In the proposed study, phraseological units with an animalistic component (PhAC) based on the Ukrainian and German languages has been analyzed. It has been established that the specified language layer is widely represented in the Ukrainian and German languages and represents the linguistic picture of the world of these communities. The role of animalisms (zoonyms) in the formation of the linguistic picture of the world is determined by the natural environment, features of socio-historical development and culture. Based on the results of comparative analysis, it was established that the most used zoonyms in the group of phraseological units in the Ukrainian and German languages are animals with which a person has the most contact in everyday life - these are domestic animals, and for both cultures these animals are almost identical, which is explained by similar natural conditions (climate, temperature regime, etc.) and common features of household management. However, not all animals in the PhAC in the two languages are equally endowed with positive and negative traits, which is explained by different levels of socio-economic development and the way people perceive the world around them in the Slavic and German worldviews. We see the practical value of the research in the use of data in the process of practical teaching of German as a second foreign language, as well as in translation from one language to another.

Key words: phraseology, animalistic component, national specificity, linguistic consciousness, worldview, comparative analysis.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-116-123

Statement of the problem in general terms and its connection with important scientific or practical tasks. The current state of social development is marked by the interpenetration of languages and cultures, the imposition of cultural matrices, and the strengthening of globalization processes in all spheres of social life. In the field of comparative linguistics, one of the current trends in today's conditions is the study of patterns in the phraseology of each nation to identify common and distinctive features in the formation and functioning of a particular language community. Widely represented in the systems of modern European languages are animalisms (from Lat.: animal, -alis, n - animale), or zoosemisms, zoonyms (from Greek: ζῶ – I live; το ζῷον - animal) as separate lexical units and as components of stable word combinations, in particular, phraseological units. In zoovocabulary (animalistic vocabulary), the peculiarities of understanding extra-linguistic reality are most vividly expressed. This testifies to the individuality of the imaginative thinking of each specific person and the difference in the value perception of the picture of the world by different communities and ethnic groups, which is explained by the complex associative and psychological phenomena of

everyday life. National cultural specificity depends on what ideas a native speaker has about an animal in the projection onto a person, what fragments of his experience were lexically recorded, as well as to what extent these fragments are presented in a particular language in the form of integral priorities, images, symbols (associations and connotations).

The names of those animals with which a person had (has) close contact are marked by ambiguity and phraseological activity in languages. Such animals are primarily pets: dog, cat, Hund, Katze and domestic animals: pig, ox, horse, Schwein, Ochse, Pferd etc. Zoosemisms belong to the most productive lexemes, the semantic structures of which contain the largest number of metaphorical meanings used to denote and characterize a person.

The task of this research is to single out phraseological units with an animalistic component in the Ukrainian and German languages, to conduct a comparative analysis of the value scale of animalisms (zoonyms) in the pictures of the world represented through the German and Ukrainian languages, with further use of the analysis data in translation practice.

Analysis of recent research and publications. Given the relevance and extensive material, phraseology was and is the subject of study by domestic and foreign linguists, literary scholars, who were engaged in the research of the mentioned topic on the materials of various languages. The works of V. Humboldt, J. Grimm, O. Potebnya, D.V. Uzhchenko, V.D. Uzhchenko, V.M. Bilonozhenko, who focused attention on the study of semantic, word-forming, pragmatic possibilities of phraseological units, and then animalisms and their derivatives. The study of the naming of animals (animalisms, faunisms, zoosemisms, zoonyms), the functioning of zoonyms in the composition of linguistic units of different levels takes place from various aspects and constitutes an important page in modern linguistic research, in particular, in the works of O.I. Golubovska (Голубовська, 2004;), O. Selivanova (Селіванова, 2004), I. V. Novytska (Новицька, 2014), O.V. Kovalenko, V.V. Rzaeva (Коваленко та Рзаєва, 2013), S.S. Tumacok (Тумачок, 2017) and others. In their research, the mentioned linguists consider the figurative potential of zoomorphisms, their systematic organization, semantic-typological characteristics and reveal the national specificity of animalistic names.

The sources for this article were phraseological dictionaries of the German and Ukrainian languages, collections of proverbs and saying (НАН України Інститут української мови, НАН України Український мовно-інформаційний фонд, 2003; Кудіна та Пророченко, 2005; Гаврись та Пророченко, 1981; Der Duden, 2008; Duden, 2018).

Theoretical basis of research. The theoretical basis of our research is the work of the classics, in particular W. von Humboldt and J. Grimm, who emphasized that language is inextricably linked to the culture of the people. Actual reality and cultural concepts are verbalized in language. According to the concept of W. von Humboldt, the dependence of language on thinking determines the conceptual interpretations of reality by a person and forms a picture of the world, that is, the internal form of language that has historically formed in the everyday consciousness of representatives of a certain language society and reflects the entire set of concepts about the world and acts as a certain way of conceptualizing reality (Dietrich, 2023). W. von Humboldt's concept formed the basis of one of the priority directions of modern linguistic – the study of language through cultural phenomena. In the language, those figurative expressions that are associated with cultural-national standards, stereotypes, which when used in speech reproduce the mentality characteristic of one or another linguistic and cultural community, are fixed and phraseologized.

Zoosemisms (animalisms) are productive lexemes for phraseologising in the composition of the Ukrainian and German languages-nouns denoting animals (faunisms) with which a person has had close contact in the course of life. The representation of the animal world in language, in particular in phraseological units, is connected with the tradition of pre-Christian times, when man considered himself a part of nature, and nature itself was personified, endowing the representatives of the plant and animal world with features characteristic of man. Thus, over the years, different cultures and peoples have formed their own stereotypes and ideas

about representatives of the fauna. Hence the phraseological units, which include the names of animals that reflect certain human traits - be it hard work, be it loyalty, laziness, cunning, etc. Modern German and Ukrainian zoosemisms, in which a person is attributed with an external resemblance, character or behavior of animals, indicate the peculiarities of ancient mythical thinking and totemic ideas (anthropocentrism). It is the "human factor" of the linguistic picture of the world (Коваленко та Рзаєва, 2013, p. 33-34), where language captures information that is significant for a person.

Presentation of the main material. The material for our research was monolingual and bilingual phraseological dictionaries from the German and Ukrainian languages. In the process of sampling, a card index was compiled, which contains 395 phraseological units with a zoo component in German and 470, respectively, in Ukrainian. In the process of analysis, it was found that the national cultural specificity depends on what ideas a native speaker has about an animal in the projection onto a person, what fragments of the experience were lexically recorded, as well as to what extent these fragments are represented in a particular language in the form of integral priorities, images, symbols (associations and connotations). As it turned out in the course of our research, the names of those animals with which a person had/has the closest contacts, namely pets (Ukrainian: dog, cat, German: Hund, Katze), domestic animals are characterized by ambiguity and phraseological activity in languages (Ukrainian pig, ox, horse; German Schwein, Ochse, Pferd, etc.). In the Ukrainian language, such a character trait as stupidity is associated with a ram: like a ram in a pharmacy, like a ram at a new gate. In German, this function is often performed by the zoonym Ochse (ox): dumm wie ein Ochse - "dumb as a stump"; stur wie ein Ochse - "stubborn as a donkey"; den Ochsen beim Horn (bei den Hörnern) fassen (packen) - "take an ox by the horns"; Ochsen muss man schön aus dem Wege gehen - "to grapple with a fool is to become a fool" (Кудіна та Пророченко, 2005, p. 62).

Modern Ukrainian and German zoonyms, in which a person is attributed the external resemblance, character or behavior of an animal, indicate the peculiarities of ancient mythical thinking and totemic ideas (anthropocentrism). It is the "human factor" of the language picture of the world, where language captures information that is meaningful to a person. Zoonymic units can function as independent lexical units, and be included in the fold of various phraseological combinations, idioms, sayings, where they can function as metaphors (designation of a person, his character): walk a horse, eat a dog in something, etc. Zoomorphisms can occur in the form of individual lexemes, as well as as a component of zoophraseological units: wolf in Ukrainian. say: howl like a wolf - "predicament"; accordingly, the synonym Hund in German. say: auf dem Hund sein (endure the extreme need).

For some zoonyms in the Ukrainian and German languages, a coincidence in the semantic structure is characteristic of the image of the wolf as a symbol of cruelty and ruthlessness. For example: Ukrainian: Reluctantly, the wolf ate the piglet; German hungrig wie ein Wolf - hungry as a wolf. In two languages, the zoonym wolf expresses a negative, ironic-contemptuous attitude towards a person with certain character traits that contradict the established morals and values accepted in society, that is, this zoonym, a parallel is drawn between animal instincts and animal behavior.

If you compare some symbols of the Ukrainian and German language communities, you can find a number of the same generalized figurative meanings. For example, the zoonym fox (lys) in two languages is associated with cunning: He speaks like a fox, but he holds a stone in his bosom, In his eyes like a fox, but outside his eyes, like a devil; German: ein (alter) schlauer Fuchs – an old, cunning fox, schlau wie ein Fuchs sein – as cunning as a fox.

The study of the semantic origin of animalisms showed that phraseological units with an animalistic component have an anthropocentric orientation, that is, they describe a person by the nature of his activities, emotions, feelings, psychological states, social position, etc. These phraseological units reflect various aspects of the concept of "man" and reflect cultural, social processes of this nation (society). The specificity of the use of zoonyms to describe a person

indicates that the linguistic picture of the world with its objectivity and integrity is an interpretation of the world for each speaker. The presence of common and distinctive features in the structures of zoonyms, the nature and content orientation of associations are determined not by the properties of animals, but by their "life" in the national folklore-mythological and literary contexts of each nation, the peculiarity of its worldview, as well as the similarity of socio-historical conditions of life and general laws development of human existence.

During the research, attention was focused on the analysis of connotative meaning phraseological units with an animalistic component. Connotation is the information embedded in language units to express their subject-logical content. Connotation usually contains emotional, expressive and evaluative components. Connotation components can appear together in various combinations or be absent. The fifth component is imagery.

The connotative analysis of PhAK in the German and Ukrainian languages gave the following results: out of the total number of analyzed phraseological units with an animalistic component, a negative connotation is characteristic of 72% of the phraseological units in German language and 41% in Ukrainian (Fig. 1). The share of neutral phraseological units with a zoo component in the German language is 17%, in the Ukrainian language their number is higher and is 26%. For the German language, the share of positive phraseological units with a zoo component is 11% and refers to monotonous signs; in Ukrainian language, the share of positive phraseological units with zoonyms is higher and makes up 33% of the 469 phraseological units with an animalistic component that we studied. The peculiarity that the share of positive PhACs in the Ukrainian space is higher than in the German one can be explained by the peculiarities of human perception of the Slavic world and its surrounding nature. As for the German-speaking cultural space, we will try to explain the superiority of negative animalisms through the affirmation of rationalistic methods in the explanation of natural phenomena, in the higher, compared with the Ukrainian, socio-economic level of development, and hence - in the interpretation of man as a being endowed with reason, therefore, higher in comparison with an animal.

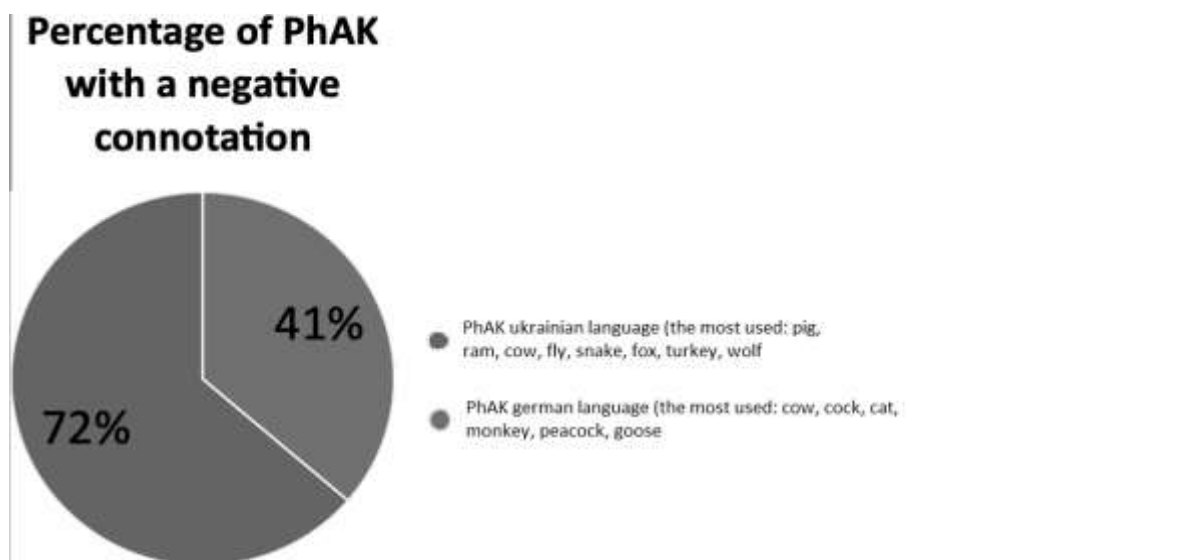


Fig. 1 Percentage of PhAK with a negative connotation.

Such PHACs are considered neutral, which do not have a clearly expressed evaluation component and which only state a certain anthropomorphic feature. In such FAK, the zoonymic component is used for a descriptive description of a person's appearance, behavior or the situation in which he got into, due to his resemblance to an animal. Neutral FAK most often contain comparisons with exotic animals: *glatt wie ein Aal sein*; *sich wie der Vogel Strauß*

benehmet; act like a monkey; smell like a skunk (Fig. 2).

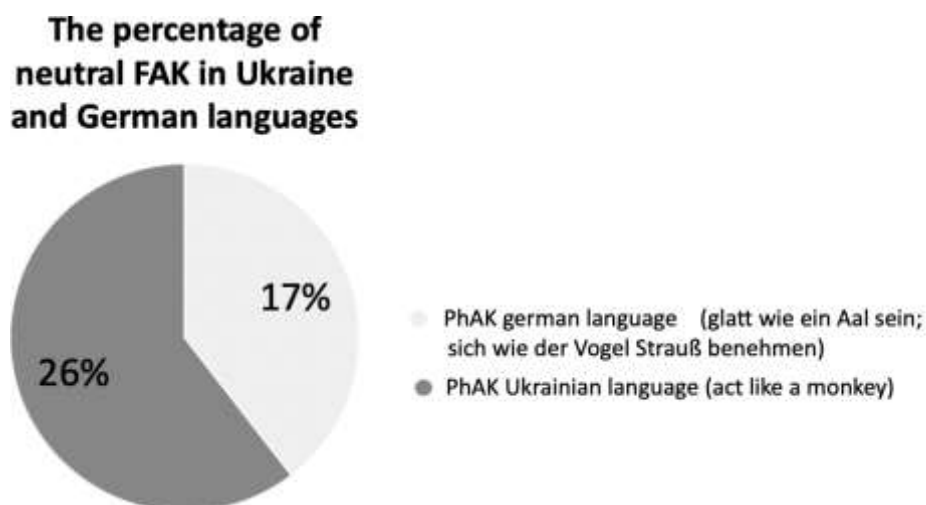


Fig. 2. The percentage of neutral FAK in Ukraine and German languages.

Positive PHACs are much more common in Ukrainian than in German. Traits such as diligence (fleißig wie eine Biene, emsig wie eine Ameise), intelligence (klug wie die Eulen), agility and speed (flink wie eine Maus, munter wie ein Hirsch sein), innocence (unschuldig wie ein Lamm), patience and endurance (wie die Katze immer wieder auf die Füße fallen), bravery (kühn wie ein Adler sein) are the most relevant. Such animals as ant, bee, nightingale, woodlark, lamb, deer, eagle, hawk, deer, weasel (Ameise, Biene, Nachtigall, Heidelerche, Lamm, Reh, Adler, Falke, Hirsch, Wiesel) are exclusively associated with positive features: (Fig. 3).

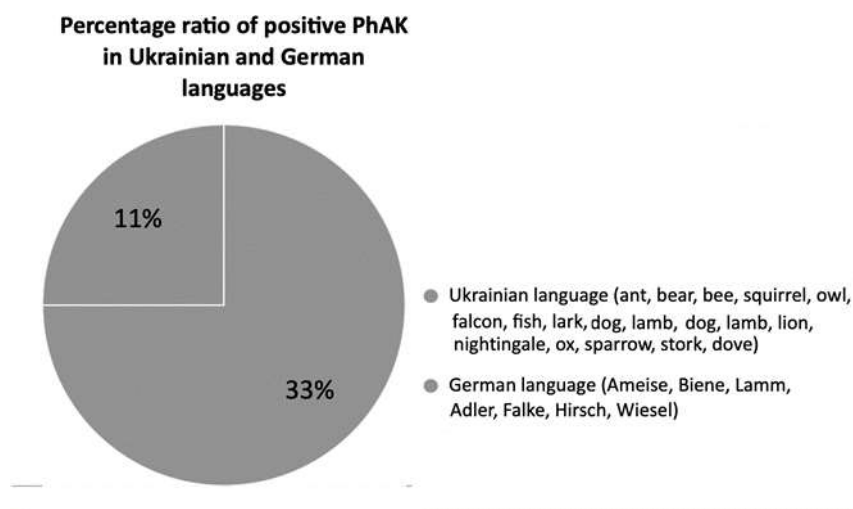


Fig. 3. Percentage ratio of positive FAK in Ukrainian and German languages.

For representatives of the Ukrainian cultural tradition, such animals as ant, bear, bee, squirrel, owl, falcon, fish, lark, dog, lamb, lion, nightingale, ox, sparrow, stork, dove are endowed with positive traits. The list of most frequently compared traits is similar to that of the German language and includes the following traits: industriousness (works like a black ox; hardworking like an ant), courage and strength (strong/brave like a lion; strong/strong like an eagle), patience and vivacity (living like a cat; Cossack - like a cat, if you don't throw it - it will fall on its feet), magnanimity (I love my beloved like a dove), innocence (innocent like a lamb), cheerfulness (cheerful like a spring lark), confidence and skill (walks like a fish in the sea; felt like a fish in water).

Conclusion and prospects for further research.

The conducted research gives reasons to summarize the following:

Phraseology is a complex and original phenomenon of human activity. The phraseology reflects the long-term development process of the nation, the uniqueness of its mentality and worldview. Phraseological units with an animalistic component are widely represented in the Ukrainian and German languages and represent the linguistic picture of the world of these peoples. The role of zoonyms in the formation of the linguistic picture of the world is determined by the natural environment and historical development of the ethnic group, the peculiarities of a certain culture.

On the basis of the conducted comparative analysis, it was established that the most used animalisms in the composition of phraseological units in the Ukrainian and German languages are animals with which a person has the most contact in everyday life - these are domestic animals, and for both cultures these animals are almost identical, which is explained by similar natural conditions (climate, temperature regime, etc.), ways of organizing life, managing a household, etc. However, not all animals in the FAK in the two languages are equally endowed with positive and negative traits, which we explain by the discrepancy in the levels of socio-economic development and the way of perceiving the surrounding world in the Slavic and German worldviews.

We see the prospect of further research in determining the level of PHAC equivalence (full, partial, zero) in the Ukrainian and German languages, in expanding the connotative analysis based on these and other languages to use the data in the process of translation from one language to another.

Бібліографічний список

- Гаврись, В.І. та Пророченко, О.П. (уклад.), 1981. Німецько-український фразеологічний словник: у 2 т. К., Т.1: А-К, 416 с., Т.2: L-Z, 382 с.
- Голубовська, І.О., 2004. Етнічні особливості мовних картин світу. К.: Логос.
- Коваленко, О.В. та Рзаєва, В.В., 2013. Функціонування зоосемізмів у фразеологізмах німецької та української мов, Одеський лінгвістичний вісник, 2, с. 30-38.
- Кудіна, О. Ф. та Пророченко, О. П., 2005. Перлини народної мудрості. Вінниця, Нова книга.
- НАН України Інститут української мови, НАН України Український мовно-інформаційний фонд, 2003. Словник фразеологізмів української мови. К.: Наукова думка.
- Новицька, І.В., 2014. Зоонімі художні порівняння як джерело дослідження мовної картини світу. Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Т.1. Вінниця: Нілан ЛТД, с. 219-221.
- Селіванова, О., 2004. Нариси з української фразеології (психологічний та етнокультурний аспекти). К.-Черкаси: Брама.
- Тумачок, С.С., 2017. Зооніми як складова порівняння на позначення рис характеру людини. Наук. вісник Сум. ун-ту: 36. наук. пр., Суми, с. 496-499.
- Der Duden, 2008. Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Duden in 12 Bänden. Bd. 11. Hg. v. d. Dudenredaktion, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, Dudenverlag, 959 s.
- Dietrich, B., 2023. Wilhelm von Humboldts Bildungstheorie. Eine problemgeschichtliche Studie zum Begründungszusammenhang moderner Anthropologie, Gesellschaftstheorie und Bildungsreform. Beltz Juventa, Weinheim.
- Duden, 2018. Duden - Wer hat den Teufel an die Wand gemalt?: Redensarten – Wo sie herkommen, was sie bedeuten (Sprach-Infotainment).

References:

- Der Duden, 2008. Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Duden in 12 Bänden.

- Bd. 11. [Duden. Phrases and literal ways of speaking. The Duden in 12 volumes. Vol. 11.]. Duden Redaktion, Mannheim, Leipzig, Vienna, Zurich, Dudenverlag, 959 p. (in German).
- Dietrich, B., 2023. Wilhelm von Humboldts Bildungstheorie. Eine problemgeschichtliche Studie zum Begründungszusammenhang moderner Anthropologie, Gesellschaftstheorie und Bildungsreform [Wilhelm von Humboldt's Theory of Education. A Problem-Historical Study of the Foundations of Modern Anthropology, Social Theory, and Educational Reform]. Beltz Juventa, Weinheim (in German).
- Duden, 2018. Duden -Wer hat den Teufel an die Wand gemalt? : Redensarten – Wo sie herkommen, was sie bedeuten (Sprach-Infotainment). [Duden - Who painted the devil on the wall?: Figures of speech - where they come from, what they mean].
- Golubovska, I.O., 2004. Etnichni osoblyvosti movnykh kartyn svitu [Ethnic features of linguistic pictures of the world]. K.: Logos (in Ukrainian).
- Havrys, V.I. ta Prorochenko, O.P. (uklad.), 1981. Nimetsko-ukrainskyi frazeolohichnyi slovnyk [German-Ukrainian phraseological dictionary: In 2 volumes]: u 2 t. K., T.1: A-K, 416 s., T.2: L-Z, 382 s.
- Kovalenko, O. V. and Rzaeva, V. V., 2013. Funktsionuvannia zoosemizmiv u frazeolohizmakh nimetskoi ta ukrainskoi mov [Functioning of zoosemisms in phraseological units of the German and Ukrainian languages]. Odessa Linguistic Bulletin, 2, pp. 30-38. (in Ukrainian).
- Kudina, O.F. and Prorochenko, O.P., 2005. Perlyny narodnoi mudrosti [Pearls of folk wisdom]. Vinnytsia. New book (in Ukrainian).
- NAN Ukraïny Instytut ukrainskoi movy, NAN Ukraïny Ukrainskyi movno-informatsiinyi fond, 2003. Slovnyk frazeolohizmiv, 2003. *Slovnyk frazeolohizmiv ukrainskoi movy* [Dictionary of phraseology of the Ukrainian language]. Kyiv, Naukova Dumka. (in Ukrainian).
- Novytska, I.V., 2014. Zoonimni khudozhni porivniannia yak dzherelo doslidzhennia movnoi kartyny svitu [Zoonymic artistic comparisons as a source of research on the linguistic picture of the world]. *Materials of the All-Ukrainian Scientific and Theoretical Conference, T.I*, Vinnytsia: Nilan LTD, p. 219-221 (in Ukrainian).
- Selivanova, O., 2004. Narysy z ukrainskoi frazeolohii (psykhokohnityvnyi ta etnokulturnyi aspekty) [Essays and Ukrainian phraseology (psychocognitive and ethnocultural aspects)]. Kyiv-Cherkasy: Brama, 276 p. (in Ukrainian).
- Tumacok, S.S., 2017. Zoonimy yak skladova porivniannia na poznachennia rys kharakteru liudyny [Zoonyms as a component of comparison to indicate human character traits]. *Collection of scientific papers of Sumy University Sumy*, pp. 496-499 (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редколегії 15.04.2025.

Галина Антонюк, Ліля Черниш

КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ З АНІМАЛІСТИЧНИМ КОМПОНЕНТОМ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА НІМЕЦЬКІЙ МОВАХ

У пропонуваному дослідженні проаналізовано фразеологізми з анімалістичним компонентом (ФАК) на базі української та німецької мов. Встановлено, що зазначений мовний пласт є широко представленим в українській та німецькій мовах та репрезентує мовну картину світу цих народів. Роль анімалізмів (зоонімів) у формуванні мовної картини світу зумовлена природним середовищем, особливостями соціально-історичного розвитку та культури. На основі проведеного компаративного аналізу констатовано, що найбільш вживаними зоонімами в складі фразеологічних одиниць в українській та німецькій мовах є тварини, з яким людина найбільше контактувала у

повсякденному житті – це домашні та свійські тварини, причому для обох культур ці тварини є майже ідентичними, що пояснюється подібними природними умовами (клімат, температурний режим і т. д.), спільними рисами ведення домашнього господарства. Проте, не всі тварини в складі ФАК у двох мовах є однаково наділені позитивними та негативними рисами, що пояснюємо різними рівнями соціально-економічного розвитку та способом сприйняття навколишнього світу у слов'янській та давньогерманській картині світу. Практичне значення дослідження вбачаємо у використанні даних у процесі викладання німецької мови як іноземної, а також при перекладі з однієї мови на іншу.

Ключові слова: *фразеологія, фразеологізми з анімалістичним компонентом, національна специфіка, мовна свідомість, картина світу, компаративний аналіз.*

УДК 811.131.1'42:316.77(450+477)

Кароліна Боровикова

<https://orcid.org/0009-0002-2046-215X>

ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУ «ВІЙНА» В ІТАЛІЙСЬКИХ ОНЛАЙН-ЗМІ В КОНТЕКСТІ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ РОСІЇ В УКРАЇНУ (2022–2025)

У статті проаналізовано лінгвістичні особливості вербалізації концепту «війна» в італійському медіадискурсі на матеріалі онлайн-видань у контексті російсько-української війни 2022–2025 рр. Акцентовано на мовних засобах репрезентації концепту «війна», зокрема на використанні емоційно забарвленої лексики, воєнної метафорики і тематичних домінант висвітлення війни. З'ясовано, що італійські медіа переважно інтерпретують повномасштабне вторгнення РФ як «неспровоковану агресію», приділяючи особливу увагу гуманітарним аспектам (кризі біженців, воєнним злочинам) та героїзації спротиву України. Результати дослідження поглиблюють розуміння мовної репрезентації концепту «війна» в зарубіжних медіа та можуть слугувати підґрунтям для подальших студій у галузі лінгвістики війни.

Ключові слова: концепт «війна», вербалізація, медіадискурс, італійські онлайн-ЗМІ, російсько-українська війна.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-124-131

Постановка проблеми. Концепт «війна» належить до базових у колективній свідомості й відіграє ключову роль у мовному відображенні реалій збройних конфліктів. Повномасштабне вторгнення Росії в Україну, яке розпочалося у лютому 2022 р., спричинило безпрецедентний резонанс у світовому медіапросторі (Papale & Solaroli, 2025). Для європейських країн це стало випробуванням не лише політичним, але й інформаційним: медіа різних держав висвітлюють події війни крізь призму власних суспільно-політичних контекстів. Італія, що традиційно підтримувала тісні зв'язки з РФ, опинилася перед викликом об'єктивного висвітлення війни на тлі певної внутрішньої поляризації поглядів (Сімашова, 2024). З одного боку, значна частина італійської громадськості та політикуму однозначно засудила російську агресію, підтримуючи Україну; з іншого – окремі політики та медіа висловлювали скепсис щодо ролі НАТО та санкцій проти РФ, що знайшло відображення в змісті ЗМІ (Сімашова, 2024). У цих умовах мовні засоби, за допомогою яких італійські медіа описують війну, набувають особливої ваги, адже вони формують суспільне розуміння конфлікту.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю вивчення мовної репрезентації концепту «війна» у зарубіжному медіадискурсі, зокрема в італійському, з огляду на масштаби та наслідки російсько-української війни. Попри значний інтерес науковців до проблематики війни в медіа, лінгвістичні аспекти висвітлення конфлікту в італійській пресі залишаються недостатньо дослідженими. Аналіз вербалізації концепту «війна» дозволяє виявити домінантні наративи, ціннісні акценти та риторичні стратегії, через які італійські ЗМІ подають цей конфлікт аудиторії. Таким чином, постає проблема встановлення специфіки мовного вираження поняття «війна» в італійських онлайн-виданнях і з'ясування зв'язку між мовними засобами та ідеологічними наративами, що формуються навколо війни.

Метою роботи є виявлення особливостей вербалізації концепту «війна» в італійських друкованих онлайн-медіа в контексті російсько-української війни

2022-2025 рр. Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**: 1) охарактеризувати теоретичні засади вивчення концепту «війна» та його мовної об'єктивації в дискурсі (спираючись на напрацювання когнітивної лінгвістики й медіалінгвістики); 2) здійснити аналіз лексико-семантичних та стилістичних засобів вираження концепту «війна» в італійських онлайн-виданнях (ключова термінологія, метафоричні моделі, оцінна лексика тощо); 3) визначити провідні тематичні фрейми та наративи, через які концепт війни репрезентовано в італійському медіадискурсі (гуманітарний, геополітичний, економічний, ідеологічний та інші акценти); 4) проаналізувати прагматичні аспекти мовного висвітлення війни (емоційний вплив на аудиторію, формування образів сторін конфлікту, переконувальні стратегії) та з'ясувати, як мовні засоби корелюють із проукраїнськими чи проросійськими тенденціями в італійському інформаційному просторі. Відповідно до мети і завдань дослідження, **об'єктом** є сучасний італійський медіадискурс, присвячений російсько-українській війні, а **предметом** – лінгвальні засоби і прийоми вербалізації концепту «війна» (лексичні номінації, метафори, оцінна та емоційно забарвлена лексика, дискурсивні маркери тощо).

Аналіз попередніх досліджень. Проблематика мовної репрезентації війни належить до міждисциплінарних досліджень, що поєднують когнітивну лінгвістику, дискурс-аналіз і медіалінгвістику. Останнім часом з'явилося чимало праць, присвячених концепту «війна» в різних мовах і дискурсах (Зіневич, Красавіна, 2017; Ковбасюк, 2023). Зокрема, узагальнюючи сучасні напрацювання, Л. Ковбасюк (2023) відзначає зростаючий інтерес як вітчизняних, так і зарубіжних мовознавців до лінгвокогнітивного аналізу війни та пропонує комплексну методику дослідження цього концепту. У когнітивній лінгвістиці **концепт «війна»** розглядається як багатовимірне ментальне утворення, що має розгалужену структуру та номінативне поле (Вільчинська, 2017). Так, Т. Вільчинська (2017) зазначає, що концепт війни містить цілу низку смислових складників – від базових актантів (ворог, союзник, військо) до пов'язаних понять («битва», «оборона», «капітуляція» тощо) – і характеризується складною системою оцінних ознак. Дослідниця підкреслює, що в українському газетному тексті концепт «війна» набуває яскраво негативного забарвлення та актуалізується через множинні метафоричні образи (Вільчинська, 2017). Схожі висновки зроблено і щодо англomовного дискурсу: зокрема, Л. Брославська (2013) дослідила концепт WAR в англomовній картині світу та виявила його фреймову організацію, домінантні метафоричні моделі (наприклад, війна як боротьба зі злом, війна як гра, війна як хвороба) й характерні лексеми-репрезентанти (Брославська, 2013).

У галузі критичного дискурс-аналізу та медіалінгвістики дослідники приділяють увагу тому, як риторика війни використовується в політичному та медійному наративах для впливу на масову свідомість. Класичні праці Дж. Лакоффа і М. Джонсона (Lakoff & Johnson, 1980) заклали підґрунтя для розуміння метафоричних моделей війни, показавши, що метафора війни широко пронизує повсякденне мовлення («argument is war» та інші концептуальні метафори). Згодом науковці неодноразово досліджували воєнну метафорику в ЗМІ (Kövecses, 2018; Charteris-Black, 2011). Зокрема, З. Ковешеч (Kövecses, 2018) наголошує, що медіадискурс насичений метафорами війни, які виконують не лише стилістичну, а й когнітивну функцію – структурують розуміння складних явищ через воєнні образи. Воєнні метафори можуть мати подвійний емоційний ефект: з одного боку, викликати піднесення, єдність («битва за свободу» як мобілізуючий лозунг), з іншого – нагнітати страх і відчуття загрози (метафори «бомби», «вибуху» щодо економічних чи соціальних криз). Таким чином, лінгвістичні дослідження підтверджують, що через метафоричні моделі війни медіа здатні посилювати певні наративи та впливати на сприйняття аудиторії (Charteris-Black, 2011; Lakoff & Johnson, 1980).

Безпосередньо тему російсько-української війни у медіа вже почали аналізувати як зарубіжні, так і українські вчені. Зокрема, С. Папале та М. Соларолі (Papale & Solaroli, 2025) здійснили фрейм-аналіз італійської преси та політичного дискурсу перших місяців війни. Вони виявили п'ять ключових фреймів інтерпретації конфлікту в Італії (зокрема, гуманітарний, економічний, безпековий тощо) та засвідчили, що медійний дискурс був вкрай неоднорідним і політично поляризованим. З іншого боку, українська дослідниця А. Сімашова (2024) зосередила увагу на висвітленні війни одним із провідних італійських видань – газетою *La Repubblica*. В її роботі зазначено, що *La Repubblica* від початку вторгнення запровадила окрему щоденну рубрику новин, присвячену війні, й наповнила її значним масивом контенту (понад 7,7 тис. згадувань ключових слів на кшталт «війна», «Україна» тощо за два місяці) (Сімашова, 2024). Контент-аналіз показав, що в повідомленнях *La Repubblica* найчастіше фігурують такі тематичні блоки, як «Зеленський», «біженці», «Маріуполь», «російські війська», «Буча» тощо – тобто акцент зроблено на гуманітарній кризі та конкретних епізодах агресії (Сімашова, 2024). Водночас видання практично не тиражує російських пропагандистських кліше на кшталт «нацисти» – їх частка мізерна (менше 1% публікацій) (Сімашова, 2024). Таким чином, огляд літератури засвідчує, що концепт «війна» в різних мовах і медіадискурсах репрезентується через складну систему мовних засобів (терміни, метафори, оцінну лексику) і фреймів, яка відображає як універсальні, так і культурально специфічні смисли. Однак специфіка вербалізації цього концепту в італійських онлайн-ЗМІ потребує детальнішого вивчення з огляду на особливі умови, в яких Італія сприймає російсько-українську війну.

Виклад основного матеріалу дослідження. До аналізу залучено матеріали провідних італійських друкованих онлайн-видань, що висвітлювали події війни в Україні протягом 2022–2025 рр. (зокрема, *La Repubblica*, *Corriere della Sera*, *La Stampa* та інші новинні портали, які мають друковане походження). Корпус дослідження становлять інформаційні та аналітичні статті, новинні стрічки та редакційні колонки, присвячені ключовим подіям війни (початок вторгнення 24.02.2022, битва за Маріуполь, звільнення Херсона, події в Бучі, ракетні удари по українських містах, міжнародна реакція тощо). Загальний обсяг вибірки – близько 200 статей.

Методи дослідження. Застосовано метод контент-аналізу для виявлення частотності ключових слів і тематичних категорій, концептуальний аналіз – для реконструкції структури концепту «війна» та його ядра/периферії, метод критичного дискурс-аналізу – для інтерпретації ідеологічних нашарувань у мовленні медіа, а також елементи кількісного аналізу (для підрахунку частоти певних лексем, метафоричних моделей). Аналіз проводився як вручну, так і з використанням спеціалізованого програмного забезпечення (SketchEngine, національні італійські корпуси) для пошуку контекстів вживання досліджуваної лексики.

Ключові лексичні репрезентанти концепту «війна». Італійські онлайн-медіа у контексті війни в Україні активно оперують базовою воєнною термінологією. Насамперед це слова «*guerra*» (війна), «*invasione*» (вторгнення), «*conflitto*» (конфлікт), «*attacco*» (напад), «*aggressione*» (агресія). Ці лексеми складають ядро номінативного поля концепту «війна» і слугують для позначення самої війни та ключових дій. Важливо, що уже на рівні термінології італійські ЗМІ задають оцінний тон: практично повсюдно російські дії називаються «агресією» та «вторгненням», що підкреслює незаконність і насильницький характер дій РФ. Для характеристики війни часто залучаються прикметники з яскраво негативною семантикою: «*brutale*» (жорстокий), «*atroce*» (жахливий, лютий), «*ingiustificato*» (невиправданий) – вони регулярно супроводжують згадки про напад Росії («*la brutale invasione russa dell'Ucraina*» – «брутальне російське вторгнення в Україну» та ін.). Таким чином, на рівні базових найменувань та епітетів італійський медіадискурс однозначно маркує війну як зло, агресію, порушення

міжнародних норм, формуючи у реципієнтів чітко негативний образ дій Росії. Цей факт узгоджується з даними соціологічних опитувань: більшість італійців покладають провину за конфлікт на РФ і співчують Україні (Melotti & Villano, 2024). За даними дослідження Дж. Мелотті та П. Віллано (Melotti & Villano, 2024), італійська молодь у вільних асоціаціях на стимул «війна» («guerra») називала передусім «Росія», «Путін», «смерть», «страх» – тобто агресора та емоційно-негативні наслідки, що підтверджує домінування негативних коннотацій і фокус на винуватці конфлікту.

Метафоричні образи війни. Відповідно до концептуальної теорії метафори, війна часто слугує джерельною сферою для опису інших явищ (напр. «війна з пандемією»), але і навпаки – медіа інтерпретують саму війну через зрозумілі для аудиторії метафоричні моделі. В італійському дискурсі про війну в Україні виявлено низку стійких метафор. По-перше, війна подається як **стихийне лихо**: журналісти вживають образи на кшталт «*tempesta di fuoco*» («вогняна буря» про масовані бомбардування), «*terremoto geopolitico*» («геополітичний землетрус» про наслідки війни для світу). Ці метафори акцентують раптовість, руйнівність війни та її неконтрольованість людиною. По-друге, зустрічається метафора війни як **хвороби чи отрути**: «*virus della guerra*» («вірус війни»), «*veleno della propaganda*» («отрута пропаганди») тощо. Така метафорика підкреслює згубність війни для суспільства, її здатність «заразити» простір. По-третє, популярною є метафора війни як **театру/вистави**: вживаються вирази «*scenari di guerra*» («сценарії війни»), «*teatro bellico*» («театр воєнних дій»). Ця концептуалізація скоріше нейтральна, технічна, але також опосередковано припускає, що війна – це певний «спектакль» для спостерігачів, де країни виступають як актори зі своїми ролями. Нарешті, варто відзначити метафору війни як **гри/змагання**: трапляються вислови на зразок «*partita diplomatica*» («дипломатична гра/партія» щодо перемовин) чи «*gioco di potere*» («гра влади» щодо протистояння великих держав). Такі метафори дещо пом'якшують сприйняття конфлікту, вписуючи його в рамки змагальності, стратегічного змагання, але водночас віддаляють від реальних людських страждань. Отже, метафоричні моделі, зафіксовані в італійських медіа, доволі типові для воєнного дискурсу (вони відображені й у англомовних медіа за даними інших досліджень – пор. Брославська, 2013; Kövecses, 2018). Їх використання у текстах служить різним цілям: одні метафори (стихія, хвороба) підсилюють негативне ставлення до війни, інші (гра) – виконують радше пояснювальну функцію, дозволяючи аудиторії осмислити складні процеси через знайомі поняття.

Тематичні акценти та наративи. У результаті аналізу публікацій виокремлено кілька провідних тематичних фреймів, через які італійські ЗМІ розкривають концепт війни. Перший – **гуманітарний фрейм**, зосереджений на стражданнях цивільного населення, темі біженців, воєнних злочинах і правосудді. Наприклад, широко висвітлювалися трагедії в Маріуполі та Бучі, потоки українських біженців до Європи, тематика притягнення РФ до відповідальності («*crimini di guerra*», «*genocidio*» – «воєнні злочини», «геноцид» часто фігурують у заголовках). Через цей фрейм війна постає як гуманітарна катастрофа, де Україна – жертва, а світове співтовариство має моральний обов'язок допомогти. Другий фрейм – **геополітичний/безпековий**, що акцентує загрозу для європейської безпеки, протистояння демократій і авторитаризму. В рамках цього наративу війна розглядається як напад на систему міжнародних правил; журналісти згадують про повернення війни в Європу вперше з часів Другої світової, порівнюють Путіна з диктаторами минулого. Часто вживається риторика захисту європейських цінностей, свободи: напад на Україну прирівнюється до нападу на весь Захід. Як відзначають С. Папале та М. Соларолі (Papale & Solaroli, 2025), в італійському публічному дискурсі загалом домінували саме гуманітарні та безпекові аспекти війни, тоді як ідеологічні питання (наприклад, природа путінського режиму) відходили на другий план. Третій фрейм – **економічний**, з фокусом на наслідках війни для економіки:

енергетична криза, зростання цін, санкції. Медіа активно вживали терміни «*crisi energetica*» («енергетична криза»), «*shock economico*» щодо війни. Хоча цей фрейм стосується не стільки бойових дій, він впливає на загальне сприйняття війни як чинника глобальної нестабільності. Четвертий помітний фрейм – **внутрішньополітичний**, але він наявний переважно опосередковано. Як зазначає А. Сімашова (Сімашова, 2024), *La Repubblica* та низка інших провідних видань намагалися не акцентувати увагу на суперечливих внутрішніх українських питаннях (напр. темі корупції чи політичних чвар в Україні). Це можна розцінити як свідомо проукраїнську інформаційну стратегію: медіа формують позитивний імідж України як жертви агресії і носія європейських цінностей, уникаючи тем, що могли б зменшити емпатію читачів. Натомість увага зосереджується на образі президента Зеленського та інших українських лідерів як «нових символів гуманістичних цінностей» (Сімашова, 2024). Така героїзація українського керівництва супроводжується частим цитуванням емоційних звернень Зеленського до міжнародної спільноти, підкресленням його мужності та ораторського таланту.

Варто зазначити, що тональність італійського медіадискурсу щодо війни можна охарактеризувати як співчутливо-підтримувальну щодо України та різко осудливу щодо агресора. Ця тенденція простежується в доборі лексики (як описано вище, російські сили позначаються переважно як «окупанти», «агресори»), у цитуванні експертів і очевидців (пріоритет надається свідченням про злочини РФ, заявам західних лідерів про підтримку України тощо) та у висновках, які пропонуються аудиторії. Таким чином, концепт «війна» в італійських онлайн-ЗМІ вербалізується передусім через призму боротьби зі злом та захисту жертви. Італійська преса описує поточну війну як битву за демократичні цінності, де Україна – форпост цивілізації, а Росія – джерело невинуватості жорстокості (Сімашова, 2024). Подібні наративи не унікальні для Італії – їх можна простежити і в інших західних медіа, однак в Італії ці смисли забарвлені ще й внутрішньою дискусією про роль країни: для італійців війна стала випробуванням їхніх власних ціннісних орієнтирів та зовнішньополітичних симпатій (Papale & Solaroli, 2025).

Отже, загальна картина залишається такою, що вербалізація війни в італійському дискурсі слугує засобом консолідації проукраїнського консенсусу: через мову підкреслюються спільні для аудиторії гуманістичні цінності (співчуття, справедливість), утверджується думка про неприпустимість агресії та формується образ України як «своєї», близької по духу нації, що бореться за спільні ідеали свободи (Melotti & Villano, 2024). Відповідно, концепт «війна» набуває у цьому дискурсі чітко оцінного, емоційно насиченого наповнення: це завжди зло, трагедія, виклик, який потрібно здолати спільними зусиллями цивілізованого світу.

Висновки. Проведений аналіз дозволив виокремити низку характерних рис вербалізації концепту «війна» в італійських онлайн-ЗМІ у контексті російсько-українського конфлікту 2022–2025 рр. По-перше, встановлено, що італійський медіадискурс одноставно засуджує агресивні дії РФ уже на рівні базових номінацій: війна позначається як «вторгнення», «агресія», що містить негативну оцінку і явно вказує на вину вчинення конфлікту. По-друге, лексико-семантичне поле концепту «війна» в італійських медіа охоплює широкий спектр одиниць – від нейтральної військової термінології (війна, конфлікт, наступ, фронт, армія) до яскраво забарвленої емоційної лексики («жорстокий напад», «кривава бійня», «брутальна агресія» тощо). Це свідчить про поєднання інформаційної та впливової функцій мови: медіа не лише повідомляють про факти війни, а й прагнуть викликати у читача моральну оцінку, емпатію, обурення. По-третє, ключову роль у репрезентації війни відіграють метафоричні моделі. Італійська преса описує війну через метафори стихійного лиха, хвороби, театру та гри, кожна з яких виконує певну когнітивну і прагматичну роль. Метафора стихії та хвороби підсилює негативне сприйняття війни як явища руйнівного і ненормального, тоді як метафора гри чи театру допомагає структурувати розуміння геополітичних процесів, хоч і дещо

відсторонює від реалій війни. По-четверте, аналіз показав, що італійські медіа висвітлюють війну переважно в рамках гуманітарного і ціннісного наративів: увага зосереджена на стражданнях людей, порушенні норм, боротьбі за свободу. Це формує образ війни як боротьби добра зі злом, де Україна уособлює сторону добра і захисту, а Росія – джерело зла та хаосу. Такий дискурс, фактично, створює проукраїнський консенсус у суспільстві.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у розширенні емпіричної бази (аналіз більшого кола італійських медіа, зокрема теленовин, соціальних мереж) та у порівняльному аспекті. Цікавим є зіставлення вербалізації концепту «війна» в медіадискурсі різних країн – наприклад, Італії та інших держав ЄС, або ж порівняння з українським медіадискурсом – з метою виявити національно-культурну специфіку мовної репрезентації війни. Окрім того, варто звернути увагу на діахронний аспект: як змінювався дискурс і тональність італійських медіа від початку анексії Криму та вторгнення в 2014 р. до наступних етапів війни (можливо, зі сплесками уваги під час ключових подій і певною втомою аудиторії з часом). Подальше дослідження цих питань сприятиме глибшому розумінню того, як через мову мас-медіа конструюється образ війни та впливає на суспільну свідомість, а також розширить знання про мовно-ментальні виміри сучасного воєнного дискурсу.

Бібліографічний список

- Брославська, Л., 2013. Концепт ВІЙНА в англomовній картині світу: доконцептуальні основи. *Вісник Хмельницького національного університету. Серія «Філологічні науки»*, 1051, р. 46–51. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2013_73_9>
- Вільчинська, Т. П., 2017. Концепт «війна»: особливості мовної об'єктивації у газетному тексті. *Лінгвістичні студії*, 34, с. 110–114. Доступно: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/lingst_2017_34_16>
- Зіневич, Л. В. та Красавіна, В. В., 2017. Концепт «війна» у сучасному українському суспільно-політичному дискурсі. *Одеський лінгвістичний вісник*, спецвипуск, 70–72. Available at: <<https://hdl.handle.net/11300/16827>>
- Ковбасюк, Л. А., 2023. Новітні студії концепту «війна» в сучасному мовознавстві. *Науковий вісник Херсонського держ. ун-ту. Серія: Германістика та міжкультурна комунікація*, 1, с. 16–21. DOI: [10.32999/ksu2663-3426/2023-1-2](https://doi.org/10.32999/ksu2663-3426/2023-1-2)
- Сімашова, А., 2024. Російське вторгнення в Україну в дзеркалі італійської преси. *Образ*, 2(45), с. 36–47. Available at: <<https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/96787>>
- Charteris-Black, J., 2011. *Politicians and Rhetoric: The Persuasive Power of Metaphor*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. Available at: <<https://doi.org/10.1057/9780230319899>>
- Kövecses, Z., 2018. Metaphor in media language and cognition: a perspective from conceptual metaphor theory. *Lege Artis*, 3(1), p. 124–141. DOI: [10.2478/lart-2018-0004](https://doi.org/10.2478/lart-2018-0004)
- Lakoff, G. & Johnson, M., 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Melotti, G., & Villano, P., 2024. Social Representations of the War in Italy during the Russia–Ukraine Conflict. *Social Sciences*, 13(10), p. 545. DOI: [10.3390/socsci13100545](https://doi.org/10.3390/socsci13100545)
- Papale, S., & Solaroli, M., 2025. Frames of conflict / conflict of frames: A frame analysis of the Russian invasion of Ukraine in Italian press and politics. *Media, War & Conflict*, Online First, 1–19. Available at: <<https://doi.org/10.1177/1750635225132>>

References

- Broslavska, L. 2013. Kontsept ViĭNA v anhlomovnii kartyni svitu: dokontseptual'ni osnovy [The concept of «war» in the English picture of the world: pre-conceptual foundations]. *Visnyk Khmelnytskoho Natsionalnoho Universytetu. Seriiia «Filolohichni nauky»*, 1051, pp. 46–51. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2013_73_9> (in

- Ukrainian).
- Charteris-Black, J. 2011. *Politicians and Rhetoric: The Persuasive Power of Metaphor*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. Available at: <https://doi.org/10.1057/9780230319899>
- Kovbasiuk, L. A. 2023. Novitni studii kontseptu «viina» v suchasnomu movoznavstvi [Latest studies of the concept «war» in modern linguistics]. *Naukovyi Visnyk Khersonskoho Derzhavnoho Universytetu. Serii: Hermanistyka ta mizhkulturna komunikatsiia*, 1, pp. 16–21. DOI: [10.32999/ksu2663-3426/2023-1-2](https://doi.org/10.32999/ksu2663-3426/2023-1-2) (in Ukrainian).
- Kövecses, Z. 2018. Metaphor in media language and cognition: a perspective from conceptual metaphor theory. *Lege Artis*, 3(1), pp. 124–141. DOI: [10.2478/lart-2018-0004](https://doi.org/10.2478/lart-2018-0004)
- Lakoff, G., & Johnson, M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Melotti, G., & Villano, P. 2024. Social Representations of the War in Italy during the Russia–Ukraine Conflict. *Social Sciences*, 13(10), art. 545. DOI: [10.3390/socsci13100545](https://doi.org/10.3390/socsci13100545)
- Papale, S., & Solaroli, M. 2025. Frames of conflict / conflict of frames: A frame analysis of the Russian invasion of Ukraine in Italian press and politics. *Media, War & Conflict*, Online First, pp. 1–19. Available at: <https://doi.org/10.1177/1750635225132>
- Simashova, A. 2024. Rosiis'ke vtorhennia v Ukrayinu v dzerkali italiis'koï presy [Russia's invasion of Ukraine in the mirror of the Italian press]. *Obraz*, 2(45), pp. 36–47. Available at: <https://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/96787> (in Ukrainian).
- Vil'chyns'ka, T. P. 2017. Kontsept «viina»: osoblyvosti movnoï ob'iektyvatsii u hazetnomu teksti [The concept of «war»: linguistic features of objectification in a newspaper text]. *Linhvistychni Studii*, 34, pp. 110–114. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lingst_2017_34_16 (in Ukrainian).
- Zinevych, L. V., & Krasavina, V. V. 2017. Kontsept «viina» u suchasnomu ukrains'komu suspil'no-politychnomu dyskursi [The concept of «war» in modern Ukrainian socio-political discourse]. *Odeskyi linhvistychnyi visnyk*, Special Issue, pp. 70–72. Available at: <https://hdl.handle.net/11300/16827> (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 15.05.2025.

Karolina Borovykova

PECULIARITIES OF THE CONCEPT "WAR" VERBALIZATION IN ITALIAN ONLINE MEDIA IN THE CONTEXT OF RUSSIA'S FULL-SCALE INVASION OF UKRAINE (2022–2025)

This article examines the verbalization of the concept «war» in Italian online media in the context of Russia's full-scale invasion of Ukraine (2022–2025). It aims to elucidate how Italian newspapers have linguistically constructed the concept "war" and to what extent these representations shape public perception of the conflict. The research addresses specific questions about the lexical choices, metaphors, and narrative strategies employed in war coverage, as well as their role in framing the conflict and conveying evaluative stances. Methodologically, the study is grounded in qualitative discourse analysis of a corpus of articles from leading Italian online newspapers (Il Messaggero, Il Giornale, Il Sole 24 Ore) covering the war, allowing for an in-depth examination of language use across different outlets.

The analysis is based on theoretical frameworks of media discourse, conceptual metaphor theory, concept theory, and war linguistics, providing a multidimensional lens for interpreting how media language reflects and shapes the concept «war». Key findings reveal that Italian media employ a rich repertoire of linguistic means to portray the war. There is extensive use of evaluative and emotionally coloured vocabulary – for instance, characterizing events as a «brutal invasion», «unprovoked aggression» or «humanitarian catastrophe», which serves to demonstrate empathy, outrage, or other emotional responses in the audience.

Journalistic discourse in these media outlets frequently incorporates vivid metaphors and analogies that frame the conflict in varied ways: war is depicted, for example, as a catastrophic force disrupting Europe, or a ripple effect causing «shockwaves» in global affairs. Such metaphorical and narrative representations help the media contextualize the war's significance and moral dimensions for readers.

The narratives identified in the Italian press often highlight Ukraine's resistance and suffering, unequivocally condemning the Russian aggression and rallying support for the Ukrainian cause; at the same time, a parallel emphasis on the war's implications for Italy – from economic consequences (energy crisis, inflation) to the nation's calls for diplomacy and peace – reflects a distinctive national perspective. Indeed, the coverage exhibits a degree of ambivalence and diversity in focus: while many reports stress solidarity with Ukraine and the defense of democratic values, others give prominence to themes of de-escalation and negotiation, mirroring internal socio-political debates within Italy. This demonstrates how Italian media framing is shaped by the country's historical pacifist currents, geopolitical considerations, and domestic priorities, yielding a media discourse with nationally specific characteristics during the Russia–Ukraine war. The study underscores the pivotal role of language in shaping the public's understanding of war. The Italian media's evaluative word choices, emotional tone, and framing strategies significantly influence the reader's perception by highlighting various aspects of the conflict and infusing them with subjective meaning.

These findings carry important sociopolitical implications: the way war is talked about in the press affects public opinion and policy discourses, either bolstering public support for foreign policy measures or fueling scepticism and calling for peace. From a scholarly perspective, this work contributes to media linguistics and conflict discourse studies by illuminating how the abstract concept «war» is given concrete form in national media narratives. It demonstrates the interplay between linguistic representation and societal context, and it opens avenues for further research – for example, through comparative analyses of war discourse in different countries' media tracking how the language of war evolves as the conflict unfolds.

Keywords: concept “war”, verbalization, media discourse, Italian press, Russian-Ukrainian war.

УДК 81'255.4

Неллі Гайдук

<https://orcid.org/0000-0001-6292-6376>

ТИПОЛОГІЯ МЕДІЙНОГО ТЕКСТУ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ МЕДІЙНОЇ ГРАМОТНОСТІ

Розвиток медійної грамотності сучасної цифровізованої людини є актуальним питанням у добу активної цифровізації усіх сфер людського життя та за умови підвищення ролі медіа у повсякденному житті. Медіа наразі активно формують політичну та суспільну думку, сприяють розвитку фінансових, економічних, особистісних поглядів пересічної людини, і тому потребують ретельного вивчення задля того, щоб освічена людина вміла відрізняти факти від суджень, набувала навичок виявлення маніпулятивного або фейкового контенту, активно оволодівала ефективними прийомами комунікативної взаємодії.

Медіаграмотність наразі є не просто компетенцією, а нагальною потребою, що дозволяє вільно орієнтуватися у медійному просторі і не «губитися» у великій кількості інформації, розуміючи, що не можна бездумно споживати усе те, що теоретично знаходиться наразі у медійній площині. Саме тому в умовах збільшення можливостей отримання нескінченного інформаційного потоку, у тому числі навіть не виходячи з дому, підвищується потенціал загроз, які можуть чекати сучасну молоду людину як психологічно незрілу особистість під час медійної комунікації.

Ключові слова: інфомедійна грамотність; інформаційна грамотність; критичне мислення; медіаосвіта; медіаграмотність; цифрова безпека.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-132-143

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.

В епоху цифровізованого суспільства вкрай важливою навичкою стає здатність людини до критичного мислення, а особливо гостро постає необхідність бути критичним до інформації, яка отримується шляхом медійного простору; важливо набуті умінь відрізняти факти від суджень, навичок виявлення маніпулятивного або фейкового контенту, а також оволодіти прийомами комунікативної взаємодії.

Уміння створювати, розповсюджувати, інтерпретувати, аналізувати й оцінювати медіатексти різних видів і жанрів стає буквально невід'ємною частиною інфомедійної грамотності, оскільки сучасна освічена людина не має ані права, ані можливості залишатися осторонь інформаційних медіапотоків. Велика кількість інформації щодня поглинається цифровізованою людиною, але лише невеликий відсоток її є дійсно правдивою та корисною. Щоб не потонути в інформаційному просторі, людина повинна постійно підвищувати рівень медійної грамотності, і типологія медійних текстів є важливою частиною інформаційної освіченості. Адже людина, що вміє розрізняти медійні тексти за їх призначенням, структурою, каналами передачі інформації, прагматичними, стилістичними, функціональними особливостями, а також із точки зору способу відображення дійсності, когнітивних стратегій, настанов адресантів та здатністю їх сприйняття цільовою аудиторією, також зуміє ґрунтовно відрізнити фейковий або маніпулятивний контент від власне новинного інформаційного потоку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Чимало міжнародних документів наразі регламентують концептуальні засади медіаосвіти та розвитку інфомедійної грамотності населення, зокрема документи

ЮНЕСКО, до того ж, названі питання регулюють Стратегії розвитку інформаційного суспільства в Україні 2013 року, Указ Президента України «Про Доктрину інформаційної безпеки України» 2017 року та Концепція упровадження медіаосвіти в Україні 2010 року (у новій редакції 2016 року).

Щодо розвитку медійної грамотності, то у ХХІ столітті це питання активно вивчалось низкою як зарубіжних, так і вітчизняних вчених, а саме: дослідження медіаграмотності як соціокомунікаційного феномена вивчали Ж. Бордіяр, М. Маклюєн, Е. Тоффлер, Ю. Хабермас, М. Дорош, Н. Зражевська, А. Ткачук, С. Троян, інші; дослідження дидактичних підходів до формування медіаграмотності у молоді належать таким науковцям, як Г. Волошко, О. Городецька, Н. Грона, М. Друшляк, В. Іванов, Т. Іванова, М. Коропатник, О. Кучерук, Ю. Наливайко, Н. Ничкало, О. Семеног, Г. Онкович, Н. Пономаренко; зокрема, О. Городецька, Н. Грона, М. Друшляк, В. Іванова, М. Коропатник, О. Кучерук та Н. Пономаренко обґрунтували у своєму науковому доробку аспект формування інфомедійної грамотності в здобувачів середньої та вищої освіти (Друшляк, 2022).

В. Биков, М. Жалдак, М. Осюхіна, О. Семеног, О. Чорноус та ін. свого часу виокремили загальнотеоретичні засади формування суспільної інфомедіаграмотності, сформувавши її зв'язок із поняттями суто медійної грамотності та інформаційної освіти.

Розкрили у своїх дослідженнях можливі шляхи використання медіаосвіти задля формування вказаного виду грамотності у молодіжному середовищі такі науковці, як Є. Архіпова, Д. Бачинський, О. Волошенюк, Л. Городнича, Л. Кульчинська, Ю. Мірошніченко, Л. Найдюнова, М. Ольховик, О. Шуневич (Городнича, Ольховик, Гергуль, 2020), дотичними є праці Г. Онкович, О. Семеніхіної, О. Семеног та І. Смекаліної.

Сьогодні медіаграмотність – не просто компетенція, а нагальна потреба, що дозволяє вільно орієнтуватися у медійному просторі і не «губитися» у великій кількості інформації, розуміючи, що не можна бездумно споживати усе те, що теоретично знаходиться наразі у медійній площині. Саме тому в умовах збільшення можливостей отримання нескінченного потоку інформації, у тому числі навіть не виходячи з дому, підвищується потенціал загроз, які можуть чекати сучасну молоду людину як психологічно незрілу особистість під час медійної комунікації. Як наголошував Н. Больц: «важливіше за інформацію є залучення до комунікації» (Больц, 2015). Дослідник вважає, що у сучасному світі комунікація за допомогою соціальних мереж та месенджерів, тобто у медійному просторі, починає поступово переважати над безпосередньою комунікацією саме людини з людиною, і тому вкрай важливо навчати молодь медійної грамотності, адже медійна комунікація не завжди рівняється достовірній інформації.

Методики дослідження медійного тексту зводяться до типологізації медійних джерел у тому числі, а вивчення такої типологізації дозволяє зробити важливий крок до упорядкування текстів, що існують у медійному просторі з точки зору засвоєння медійної та цифрової грамотності сучасною учнівською або студентською молоддю, що обумовлює **актуальність** даного дослідження як у контексті методики викладання медійної грамотності, так і у контексті вивчення дискурсивних практик.

Мета статті – розглянути типологізацію медійного тексту у контексті формування та сталого розвитку медійної грамотності сучасної особистості.

Завдання дослідження формуються відповідно до мети й полягають у тому, щоб описати феномен медійної грамотності, класифікувати медійний текст серед інших видів комунікативного дискурсу у контексті медаосвіти, виділити базові чинники формування інфомедійної грамотності та шляхи реалізації медійної освіти серед молоді та підлітків.

Виклад основного матеріалу.

З розвитком засобів масової інформації та удосконаленням каналів її передачі стало

зростає обсяг інформації, перетворюючись на явище, що отримало назву масової комунікації. Дане явище вже протягом достатньо тривалого часу є об'єктом уваги дослідників різноманітних наукових напрямів. У XXI столітті неможливо уявити створення інтегрованого інформаційного простору знань без залучення засобів масової комунікації, які тепер вже слугують чи не єдиним інструментом розповсюдження інформації у світовому просторі (Scheibe, 2011). За таких умов гостро постають проблеми використання віртуального простору знань молоддю та формування медіаграмотних особистостей, спроможних адекватно та критично взаємодіяти з потоками інформації.

Окрім того, щодо дотичних до поняття медійної грамотності визначень медійного тексту, то науковці наразі говорять про «медіатизоване суспільство» та «медіатизовану особистість» (Мірошніченко, 2016, с. 228-229); за визначенням І. Мірошніченко, «мас-медійний дискурс потрапив у міждисциплінарну галузь дослідження, що включає аналіз мовних особливостей, соціальних, психологічних, комунікативних, культурних, економічних, правових, філософських, політичних, просвітницьких, інформаційних та інших проблем, пов'язаних із метою та завданнями функціонування цього дискурсу» (Мірошніченко, 2016, с. 228-229).

М. Маклюен називає системи масової комунікації через швидке поширення їх у сучасному суспільстві «інформаційним вибухом» і відзначає їх хаотичність, надмірність, безмежність та динамічність (Волошенюк, 2017, с. 10). Давайте визначимося із цими ознаками та охарактеризуємо їх.

Хаотичність медійних текстів у всіх проявах цього феномену виявляється наступним чином: медійний текст існує спонтанно, нерідко не має конкретного авторства. Ми не говоримо зараз про тексти більш-менш «перевіраних» ЗМІ, які мають штат працівників, що вміють працювати із інформацією, мають як мінімум освіту у сфері журналістики, соціальних комунікацій або філології, їх тексти структуровані, послідовні, і достовірність інформації, що подається у таких текстах, можна ставити скоріш не під сумнів, а, навпаки, говорити про те, що така інформація є достовірною. Але наразі більшість інформації, що розповсюджується медійними каналами, є неперевіреною, авторство таких текстів встановити неможливо, така інформація розповсюджується не через офіційні ресурси, а шляхом соціальних мереж та популярних месенджерів.

Надмірність медіатекстів полягає у тому, що вони надають багато зайвої інформації, яка містить вкрай невеликий відсоток корисних даних. Всю інформацію, що наразі поглинається із засобів масової інформації, необхідно ретельно «фільтрувати».

Безмежність медійного контенту проявляється у тому, що вже прямо сьогодні і щодня у світі продукується така велика кількість медійного контенту, що одна людина не зможе охопити його навіть протягом усього життя. І при цьому переважна більшість контенту не несе суттєвого інформаційного навантаження.

Сучасний медіадискурс характеризується такою рисою, як *динамічність*. Динамічність текстів медіа пов'язана з їхньою незакінченістю та процесуальністю. Події та явища, що описуються в медіатекстах, схильні змінюватися; вони мають властивість оновлюватися і розгортатися у просторі та часі. При цьому сам динамічний аспект постає на трьох рівнях: внутрішньотекстовому, надтекстовому та гіпертекстовому.

Внутрішньотекстовий рівень має відношення до мовної сторони подання дійсності в тексті. Цей рівень є відображенням того, як і за допомогою яких засобів відображена реальна дійсність у текстах медіа. Надтекстовий рівень динамічного аспекту медіатексту відбиває взаємодію автора та читача. Включеність окремих медіатекстів до широкого інформаційного потоку визначається гіпертекстовим рівнем. Текст існує у нерозривному зв'язку з іншими текстами, навіть якщо останні явно не цитуються. Тексти у свідомості людини існують скоріше як гіпертексти, які включають нескінченну кількість

асоціативних зв'язків.

Саме через наявність вищеназваних ознак ускладнюються соціальні зв'язки і моделі постсучасної ідентичності, змушуючи ще раз звернутися, за словами М. Маклюєна, до «розуміння медіа» (media understanding), його ролі в суспільстві, його передісторії (Волошенюк, 2017, с. 10).

Наголосимо, що М. Маклюєн вважається основоположником медійної освіти, адже розробка ним першої навчальної програми ще у 1959 році започаткувала активне застосування медіаосвіти в навчально-виховному процесі в 1960-х роках у Великій Британії, Канаді, Німеччині, США, Франції. Справедливо М. Маклюєн відзначав, що «ми повинні бути грамотними в незліченній кількості медіа, щоб бути дійсно «грамотними» у цей час» (Волошенюк, 2017, с. 10).

Більшість вчених сходяться на думці, що у сучасному світі медіа виконують не лише інформаційну функцію, але й розширюють світогляд кожної людини, спонукають її до самопізнання та самоосвіти, і при цьому наділені потенціалом, що може емоційно та маніпулятивно впливати на думку, світосприйняття та життєві установки майже кожної людини. «Врятувати» від тотального впливу медіа на розум та життєві погляди може лише здорова здатність до критичного мислення та самоаналізу.

Особливо важливими ці навички постають в сучасних умовах відкритої інформаційної війни. А задля розвитку критичного світосприйняття і застосовуються прийоми медійної освіти. Особливу увагу варто приділяти молодіжній та підлітковій медійній освіті через незрілість молодіжної та підліткової свідомості – ця категорія населення піддається впливові найшвидше та найсильніше, оскільки має майже необмежений доступ до контенту, ніким не контролюється (наприклад, батьками або навчальними закладами), і, разом з цим, має ще незріле критичне сприйняття світу та інформаційних потоків. М. Маклюєн вважав, що «медіа не просто впливають на людську свідомість повідомленнями тієї чи іншої інформації, а впливають вже одним фактом свого існування» (Волошина, 2023, с. 69).

Якщо систематизувати думки усіх провідних фахівців ЮНЕСКО, то можна їх потрактування медіаосвіти звести до певного всеохоплюючого та універсального: це навчання теорії та практичним умінням для опанування сучасними мас-медіа, які розглядаються як частина специфічної, автономної галузі знань у педагогічній теорії та практиці (Іванов, 2012, с. 3).

І. Мірошніченко наголошує на тому, що на даному етапі розвитку досліджень феномену медійної комунікації абсолютно повноцінно та доволі автономно існує декілька класифікацій медійного дискурсу, але дослідниця не вважає їх вичерпними та достатніми для того, щоб сказати про уніфіковану класифікацію, якою можна офіційно користуватися. Але якщо відокремлювати певні ознаки, то за кожною із них ми вже тепер отримуємо зрозумілу та структуровану таксономію.

Так, І. Мірошніченко, а також Т. ван Дейк, Т. Добросклонська, Д. Крістал, інші у найзагальнішому сенсі розподіляють медійний дискурс на види, перш за все, за типами самих медіа, тобто за каналами передачі інформації, а саме: дискурс друкованих ЗМІ; дискурс радіомовлення; дискурс телебачення; Інтернет-дискурс як усі електронні форми медійної комунікації. Така класифікація могла б бути вичерпною у часи, коли Інтернет-комунікація лише отримувала поштовх до розвитку. Наразі ми можемо говорити про те, що Інтернет-дискурс може включати в себе три попередні види медійного дискурсу, адже як друковані ЗМІ, так і радіо, і телебачення функціонують зараз у тому числі у межах Всесвітньої мережі і все більше споживаються користувачами саме через Інтернет.

Щодо структурованості медійних текстів, то усі медіа за своєю структурою підпорядковуються стилістичним, структурним, репрезентаційним, тощо схемам, притаманним конкретному підтипові медійного дискурсу. Усі вони включаються у

комунікаційний акт як канал повідомлення, виділяючись у окрему галузь дискурсології (Волошина, 2023, с. 69). За реалізацією медійних текстів у різноманітних сферах людського життя, такі тексти поділяються на типи за ознаками, притаманними цим сферам. На основі цих прагматичних, стилістичних, функціональних особливостей виділяється політичний дискурс масмедіа; економічний дискурс масмедіа; юридичний дискурс; дискурс новітніх технологій та наукового доробку; спортивний масмедійний дискурс; освітній дискурс масмедіа; фінансовий та бізнес-дискурс медіа; суспільно-громадський медійний дискурс; освітній масмедійний дискурс тощо.

Можна класифікувати сфери людського життя і за ними виокремити сфери меіадискурсу відповідно. «Обґрунтовуючи такий підхід до таксономії дискурсу масмедіа... відзначаємо, що меіадискурс – це когнітивно-прагматичне середовище, яке реалізує свою суть шляхом виробництва й трансляції на широку аудиторію оцінних смислів та ідеологем, а також за допомогою найменувань і метафоричної інтерпретації фактів соціального буття» (Мірошніченко, 2016, с. 231-232), – відзначає з цього приводу І. Мірошніченко. Також потрібно сказати про те, що «...концепція меіадискурсу... охоплює не лише вербальне повідомлення та медіаканал, але й усі екстралінгвістичні фактори, пов'язані з особливостями створення меіаповідомлення, його отримувача, зворотнього зв'язку, культурнозумовлених способів кодування та декодування, соціально-історичного та політико-ідеологічного контексту» (Мірошніченко, 2016, с. 231-232).

Чимало лінгвістів, наприклад, Г. Почепцов, класифікують медійний дискурс наступним чином: дискурс новин, а саме: новинна замітка, новина з коментарями експертів; інформаційно-аналітичний тип дискурсу, а саме: аналітична стаття, редакційна стаття, кореспонденція, аналітичний огляд, аналітичне інтерв'ю; репортажний, а саме: репортаж, інтерв'ю; есеїстичний, а саме: есе, редакторська колонка; рекламний, а саме: слоган (мікрожанр), рекламна стаття, рекламне оголошення; PR-дискурс, а саме: прес-реліз; меіакит (Волошина, 2023).

Не можна не зупинитися на класифікації медійних текстів від А. Приходько. Лінгвіст акцентує увагу на когнітивній науці та дискурсології і до різноманітних типів медійного дискурсу зараховує дискурс різних етнічних спільнот, окремих культур та субкультур, а саме: професійні дискурси (педагогічний, дипломатичний, спортивний, медичний, політичний, суспільно-громадський, економічний тощо); корпоративні або субкультурні дискурси (банківський, релігійний, езотеричний, сакральний, лаудативний, героїчний, революційний, партизанський, терористичний, кримінальний); дискурси побутової комунікації (сімейний, дитячий, молодіжний, любовний тощо); дискурси віртуальної комунікації (казковий, комп'ютерний, форумний, чат-дискурс); соціоспецифічні види дискурсу (рекламний, дискурс дозвілля, святковий, передвиборчий) (Приходько, 2013, с. 22 – 26).

Щодо динамічності названої класифікації, то вчений справедливо зауважує про те, що вичерпним цей список постійно бути не може, а, окрім цього, «список таких дискурсів є відкритим як у цивілізаційному плані, так і в плані певної лінгво- та субкультури, що пов'язане з принципом динамічності: одні дискурси зникають із історичної арени, а інші приходять їм на зміну» (Приходько, 2013, с. 26).

Якщо притримуватися концепції, що типологія медійного дискурсу допомагає навчанню медійної грамотності, то у цій площині найповнішою та найбільш слушною вважаємо класифікацію (Г. Волошко, М. Друшляк, Н. Ничкало), що розподіляє медійний дискурс за точкою зору способу відображення дійсності, когнітивних стратегій та настанов адресантів та здатністю їх сприйняття цільовою аудиторією (Волошина, 2023, с. 69).

Так, з цього боку можемо сказати, що всі медійні тексти розподіляються наступним чином:

- дискурс так званої «якісної преси»;
- дискурс популярної, масової преси;
- дискурси «жовтої преси» та глянцевих журналів як ще більш низка ланка масового дискурсу;
- дискурс спеціалізованих технічних, наукових та науково-популярних видань.

Розглянемо кожен з типів дискурсу з точки зору перевіреності та достовірності інформації, яку можемо у ньому знайти. Почнемо з останнього типу. Так, *дискурс спеціалізованих технічних, наукових та науково-популярних видань* можна вважати найстійкішим до проникнення фейкової інформації дискурсом медійної комунікації. Ніхто не може гарантувати повну відсутність псевдонаукової інформації в таких типах текстів, проте існує пряма залежність якості інформації, що представляється у виданні від авторитетності цього видання. Видання, що мають не лише веб-версію, але й видають друковані примірники, видання, що індексовані у різних наукометричних базах та входять до Переліку наукових фахових видань України (категорії «Б»), мають настільки високий рівень коректури, що важно уявити, щоб редколегія таких видань «підписала» псевдонаукові дослідження до друку. До того ж, спеціалізовані видання (філологія, медицина, фармація, юриспруденція тощо), в принципі, не можуть мати інформації, що вступала би у протиріччя із офіційною концепцією журналу.

Дискурс так званої «якісної преси» також передбачає своєрідну «фільтрацію» інформації, що допускається до друку. У матеріалів такої преси найчастіше конкретне авторство та посилання на джерело інформації. Саме тому доволі повно можна довіряти лише такому типу видань.

А ось *масова, популярна, а також «жовта» преса*, як найгірший прояв масової преси, становлять найсерйознішу загрозу для сприйняття, оскільки зовсім неможливо перевірити більшість інформації, яку отримуємо саме цими каналами масової комунікації. Більшість подібних сайтів новин, соціальних мереж або популярних месенджерів просто копіюють інформацію один у одного, застосовуючи навички ререйтингу та копірайтингу, не перевіряючи її достовірність. Новина блискавично помножується та шириться Всесвітньою мережею і фейковий або маніпулятивний контент за короткий час розповсюджується користувачами, інколи і самі користувачі допомагають розповсюдженню цього контенту, надсилаючи один одному або за допомогою репостів на власну сторінку.

Повернімося до потрактування та основних чинників медійної грамотності. Слідуючи за О. Семеног, вважаємо основними складниками повної медійної грамотності наступні:

- наявність вродженої схильності до критичного мислення задля того, щоб розпізнавати фейковий або маніпулятивний контент, або хоча б підозрювати такий завдяки здатності критично сприймати інформацію, що транслюється ззовні; відрізняти об'єктивні факти від суб'єктивних суджень;
- наявність отриманих протягом життя навичок дотримання норм інформаційної етики та толерантності;
- наявність також набутих протягом свідомого життя інфомедійних вмінь тлумачення текстів преси, роботи з аргументами та фактами, аналізу візуального контенту та навичок аргументації власного бачення сприйнятої інформації;
- наявність вмінь створення логічних, точних та коректних медійних текстів (Семеног, 2021, с. 334).

Щодо потрактування поняття, то низка вчених, у тому числі Г. Онкович, притримуються судження про медійну грамотність як результат медійної освіти, що складається із здатності до інтерпретації та створення медійного контенту, особливих знань, комунікативних та інформаційних вмінь та навичок, а також здатності до критичного аналізу.

О. Волошенюк, О. Мокрогуз, С. Гергуль, інтерпретують поняття медійної грамотності як уміння аналізувати й синтезувати просторово-часову реальність, що виокремлюється у медійному тексті та розуміння змісту медіатекст (Гергуль, 2022, с. 5).

Інші, зокрема, О. Головченко, А. Приходько, схиляються до того, що медіаграмотність виступає умовою грамотної та ефективної поведінки в умовах сучасної інформосфери, і є чи не способом мислення окремого споживача інформації, який не просто задіяний у процес медійної освіти, але знає, насамперед, мову медійної культури (Головченко, 2020, с. 30).

О. Кучерук, Ю. Наливайко, О. Пономаренко називають інфомедійну грамотність комплексом навичок і вмінь не лише користуватися технікою масмедійного дискурсу, але й спілкування за їх допомогою, розрізняючи першорядну і другорядну інформацію, абстрагуючись від надлишковості, що притаманна медійному контентові, щоб сприймати, прочитувати та витлумачувати прихований «підтекст» (Кучерук, 2020, с. 10).

У багатьох дослідженнях вищеперерахованих науковців медіаграмотна людина виступає як така, що здатна отримувати інформаційний потік так, щоб одразу аналізувати та фільтрувати його; отож, дослідники говорять про формування у таких людей так званого медійного «імунітету». Проте така інтерпретація за свідченням О. Шуневич дещо звужує семантичне наповнення терміну з огляду на активність сучасних підлітків у сфері створення блогів та систематичних дописів в соціальних мережах (Шуневич, 2017, с. 104).

Також слід наголосити, що Г. Онкович та О. Шуневич широко говорили про медіаграмотність як цілий критерій розвитку особистості та її світоглядних орієнтирів, а не лише про суму прикладних знань (Шуневич, 2014, с. 85).

У потрактуванні терміну «медіаграмотності» частина вчених схиляється до думки, що медійна грамотність є закономірним результатом грамотної медійної освіти, яка дозволяє не лише критично сприймати та інтерпретувати тексти медіа, але й інтерпретувати, щоб створювати їх (А. Ткачук, С. Троян, інші) (Троян, Ткачук, 2014, с. 12).

Окрім того, побутує версія визначення «медіаграмотності» як особливих знань, вмінь та навичок медійної комунікації та / або критичного аналізу отримуваної шляхом масмедіа інформації (М. Друшляк, Н. Ничкало, також Г. Онкович, О. Семеног, інші), а також умінь аналізувати й синтезувати просторово-часову реальність, щоб вірно інтерпретувати медійний текст (М. Дорош, Н. Зражевська, інші).

З огляду на наведені потрактування та інтерпретації терміну медійної грамотності виникає необхідність говорити про розвиток медійної творчості серед молоді як одного з основних шляхів адекватного та ефективного навчання медійної грамотності. У результаті такої творчої роботи молода людина зможе у майбутньому не лише створювати власний якісний медійний контент, але й знатиме про переваги та ризики, пов'язані з віртуальними публікаціями та їх публічним обговоренням (Шуневич, 2017, с. 104).

А, отже, вважаємо найбільш повним визначення медіаграмотності, подане у новій редакції 2016 року Концепції впровадження медіаосвіти в Україні, схваленої Президією Національної академії педагогічних наук України у 2010 році (Концепція впровадження медіаосвіти в Україні, 2016), яке передбачає розуміння медійної грамотності як складової медійної культури, що стосується вмінь користуватися інформаційно-комунікативною технікою, виражати себе та спілкуватися за допомогою медіазасобів, успішно здобувати необхідну інформацію, свідомо сприймати та критично тлумачити інформацію, отриману з різних медіа, відділяти реальність від її віртуальної симуляції, тобто розуміти реальність, сконструйовану медіаджерелами, осмислювати владні стосунки, міфи і типи контролю, які вони культивують (Шуневич, 2017, с. 104).

Отож, виходячи з цього визначення, формування медійної грамотності повинне включати в себе наступні аспекти:

- когнітивний компонент як знання про основні шляхи здобуття інформації,

розуміння, що медійний контент може містити не лише факти, але й думки та мати певний вплив на масову аудиторію, володіння техніками протидії маніпулятивним впливам;

- діяльнісний компонент як певний накопичений досвід з аналізу та критичного осмислення медійних текстів, трансформації інформаційних потоків, створення власного та обговорення «чужого» медійного контенту, аналізу мови медійного дискурсу та визначення маніпулятивних слів-маркерів, мови ворожнечі, прихованих смислів, диференціювання та спотворення фактів і думок, визначення сучасних цінностей, що розповсюджується молоддю за допомогою медійного простору;

- емоційно-ціннісний компонент як готовність до вивчення декількох альтернативних думок перш ніж висловити свою, до відстоювання власних гуманістичних цінностей у оригінальному медійному контенті, до створення медіаповідомлень, що не містять маніпулятивних слів-маркерів та мови ворожнечі, до дотримання етики медійного спілкування (Шуневич, 2017, с. 105).

Враховуючи дані компоненти, навчання молоді основним засадам медійної грамотності повинне проходити за наступними напрямками:

- первинний аналіз сучасного медійного контенту виходячи з поданої вище його типологізації за точкою зору способу відображення дійсності, когнітивних стратегій та настанов адресантів та здатністю їх сприйняття цільовою аудиторією; методика роботи з такими текстами не має обмежуватися лише опрацюванням мовного матеріалу, визначенням теми та основної думки тексту, але, насамперед, стосуватися аналізу його як особливого виду тексту;

- постановка запитань до медійних текстів на кшталт мети створення певного інформаційного повідомлення, визначення його цільової аудиторії, виявлення домінант тексту, відокремлення фактів від суджень, визначення маніпулятивних технік, упереджень та стереотипів, варіантів інтерпретації одного й того ж тексту, його джерел та аналізу власних почуттів та реакцій на повідомлення;

- робота із лінгвістичною складовою медійного тексту, оскільки буквально кожний медійний текст містить, окрім фактів, ще й судження, думки та оцінку автора, які можуть вплинути на сприйняття реципієнта, а відрізнити та виокремити це допомагають вміння відрізнити слова-маркери, які часто вживаються, щоб уводити людей в оману;

- творча робота з медійним текстом, зокрема переробка, компресія, копірайтинг та рерайтинг, анування та реферування медійного контенту, збір та обробка інформації, створення власного контенту, у тому числі за допомогою штучного інтелекту;

- використання соціальних мереж для розповсюдження медійного контенту та тестування певних теоретичних постулатів на практиці, оскільки саме соціальні мережі мають наразі широку аудиторію і дають змогу за вдалий допис отримати поцінування референтною спільнотою, емоційне задоволення від визнання певною кількістю людей (Шуневич, 2017, с. 108).

Отже, в процесі формування медійної грамотності молодь зможе згодом створювати якісні та лаконічні повідомлення, випускати короткі відео або подавати фото контент із влучними коментарями, які пояснюють значення цих фото власне для дописувача, мережевої спільноти, громади (Шуневич, 2017, с. 108).

Вміння створювати такий якісний контент, «профільтрований» набутими вміннями та навичками із інфомедійної грамотності, буде не лише розвивати молодіжну комунікативну компетентність, але й мотивуватиме до глибокого та ґрунтового вивчення рідної мови, до того ж, молодь навчиться грамотно оперувати медійним контентом та відрізнити якісну та правдиву інформацію від фейкової та маніпулятивної.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Дискурс масової, популярної та так званої «жовтої» преси є найбільш динамічним типом медійної комунікації. Будь-який тип медійного тексту характеризується ознаками динамічності, хаотичності, надмірності

та безмежності, але, вважаємо, що саме масово популярний тип медійного дискурсу виявляє ці ознаки найповніше та найбільш яскраво. Яскравому проявові цих ознак «допомагають» самі користувачі, розповсюджуючи контент чи не у геометричній прогресії.

Найпопулярнішим шляхом розповсюдження будь-якого медійного контенту стає Інтернет-дискурс, оскільки саме у Всесвітню мережу поступово «переміщуються» усі відомі наразі медіа. Можна говорити про те, що радіо, телебачення та друковані ЗМІ вже дублюються у Мережі. Можемо прогнозувати повний перехід до Інтернет-комунікації за кілька років, але наразі можна говорити про те, що не все наше життя цілком поглинула комунікація шляхом Мережі Інтернет, і радіо, телебачення та друковані матеріали продовжують «жити». Але не можна достеменно стверджувати, скільки часу вони ще «проживуть», і чи будуть коли-небудь цілком заміщені мережевою комунікацією.

Наразі кількість користувачів, що споживають масовий медійний контент, прогресивно збільшується, оскільки сучасна молодь та підлітки починають безконтрольно споживати його ще у дитинстві, а, окрім того, покоління літніх людей також активно засвоюють Інтернет-комунікацію. Повна, вичерпна та зрозуміла типологізація медійної комунікації дозволяє грамотно підходити до вивчення потенційного впливу, який можуть чинити дані типи медіа на людину і звертати увагу саме на ті типи медійного дискурсу, що несуть найбільшу загрозу щодо фейкового та маніпулятивного контенту. Отже, найнебезпечнішим однозначно є наймасовіший тип медійної комунікації, де правдивість контенту зовсім не перевіряється через неможливість це здійснити.

Вважаємо за необхідне вводити у курси медійної грамотності для підлітків та молоді питання про типологізацію медійного контенту задля більш повного розуміння потенційних загроз, що може нести безконтрольне споживання критично «нефільтрованого» контенту, що наразі існує та блискавично множить у Всесвітній Мережі. Перспективи подальших розвідок вбачаємо у створенні уніфікованої класифікації медійних текстів, яка б дозволяла легко та ґрунтовно відокремлювати типи медійних текстів за ступенем потенційної загрози для користувачів, що вони у собі несуть.

Бібліографічний список

- Больц, Норберт, 2015. *Абетка медіа. Переклад з німецької В Климченка*. Київ: Академія української преси, Центр вільної преси. 177 с.
- Волошенюк, О., Мокрогуз, О., 2017. *Батьки, діти та медіа: путівник із батьківського посередництва*. К.: ЦВП, АУП. 79 с.
- Волошина, Д. П., Гайдук, Н.А., 2023. *Медійний дискурс у системі комунікативних видів дискурсу та його таксономія*. Вісник МДУ. Серія Філологія. № 29. С. 65 – 72. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-3055-2023-16-29-66-73>
- Гергуль, С. М., 2022. *Медіаосвіта та медіаграмотність: навчальна програма*. Чернігів: Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. 12 с.
- Городнича, Л. В., Ольховик, М. В., Гергуль, С. М., 2020. *Досвід використання онлайн-платформ під час дистанційної підготовки майбутніх філологів*. Доступно за URL: <https://bit.ly/3LLVX7w> (Дата звернення: 15.03.2025).
- Головченко, Г. О., 2020. Аналіз діяльності центрів медіаосвіти в Україні. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*. Вип. 1 (17). С. 29 – 39. DOI: [https://doi.org/10.35387/od.1\(17\).2020.29-39](https://doi.org/10.35387/od.1(17).2020.29-39)
- Друшляк, М. Г., Семеног, О. М., Грона, Н. В., Пономаренко, Н. П., Семеніхіна, О. В., 2022. Типологія інтернет-ресурсів для розвитку інфомедійної грамотності молоді. *Інформаційні технології і засоби навчання*. Том 88, №2. С. 1 – 22. DOI: <https://doi.org/10.33407/itlt.v88i2.4786>

- Іванов, В., Волошенюк, О., Кульчинська, Л., Іванова Т., Мірошніченко Ю., 2012. *Медіаосвіта та медіаграмотність: короткий огляд*. 2-ге вид., стер. К.: АУП, ЦВП. 58 с.
- Концепція впровадження медіаосвіти в Україні (нова редакція). Доступно за URL: <http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita> (Дата звернення: 15.03.2025).
- Кучерук, Оксана. *Інтегрування інфомедійної грамотності в простір мовної освіти*. Доступно за URL: <https://bit.ly/3NPgMSc> (Дата звернення: 15.03.2025).
- Мірошніченко, І. Г., 2016. Сучасні підходи до типології мас-медійного дискурсу. *Сучасний мас-медійний простір: реалії та перспективи розвитку* : матеріали II Всеукраїнської наук.-практ. конф., м. Вінниця, 12–13.10.2016. Вінниця, 2016. С. 227–231.
- Приходько, А. М., 2013. *Концепти та концептосистеми*. Дніпропетровськ: вид-во Біла Є А. 307 с.
- Семенов, О. М., 2021. Медіа&вчительський кампус як засіб формування інфомедійної грамотності. *Інфомедійна грамотність – невід’ємна складова навчального процесу закладу вищої освіти*. Київ : Академія української преси, IREX, Центр вільної преси. С. 332–338.
- Троян С. О., Ткачук А. В., 2014. *Медіаосвіта. Основи медіаграмотності: навчально-методичний посібник для курсу “Основи медіаграмотності”*. Умань: ПП Жовтий О.О. 128 с.
- Шуневич, О., 2017. *Шляхи формування медіаграмотності в процесі навчання учнів української мови*. Український педагогічний журнал. № 4. С. 103 – 110.
- Scheibe, Cyndy, 2011. *The teacher’s guide to medialiteracy : critical thinking in a multimedia world* / Cyndy Scheibe, Faith Rogow // SAGE Publications Company. 2455 Teller Road, Thousand Oaks, CA 91320. 264 p.

References

- Bolts, Norbert, 2015. *Abetka media. Pereklad z nimetskoi V Klymchenka. [Media Alphabet. Translated from German by V. Klymchenko]*. Kyiv: Akademiia ukrainskoi presy, Tsentr vilnoi presy. 177 p. (in Ukrainian).
- Volosheniuk, O., Mokrohuz, O., 2017. *Batky, dity ta media: putivnyk iz batkivskoho poserednytstva. [Parents, Children, and the Media: A Guide to Parental Mediation]*. K.: TsVP, AUP. 79 p. (in Ukrainian).
- Voloshyna, D. P., Haiduk, N.A., 2023. Mediiniy diskurs u systemi komunikativnykh vydiv diskursu ta yoho taksonomiia. [Media discourse in the system of communicative types of discourse and its taxonomy]. *Visnyk MDU. Serii Filolohiia*. № 29. pp. 65 – 72. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-3055-2023-16-29-66-73> (in Ukrainian).
- Herhul, S. M., 2022. *Mediaosvita ta mediahramotnist: navchalna prohrama. [Media education and media literacy: curriculum]*. Chernihiv: Natsionalnyi universytet «Chernihivskiy kolehium» imeni T. H. Shevchenka. 12 p. (in Ukrainian).
- Horodnycha, L. V., Olkhovyk, M. V., Herhul, S. M., 2020. *Dosvid vykorystannia onlain-platform pid chas dystantsiinoi pidhotovky maibutnikh filolohiv. [Experience in using online platforms during distance training of future philologists]*. [online] Available at URL: <https://bit.ly/3LLVX7w> (Accessed: 15.03.2025) (in Ukrainian).
- Holovchenko, H. O., 2020. Analiz diialnosti tsentriv mediaosvity v Ukraini. [Analysis of the activities of media education centers in Ukraine]. *Osvita doroslykh: teoriia, dosvid, perspektyvy*. Vyp. 1 (17). P. 29 – 39. DOI: [https://doi.org/10.35387/od.1\(17\).2020.29-39](https://doi.org/10.35387/od.1(17).2020.29-39) (in Ukrainian).
- Drushliak, M. H., Semenoh, O. M., Hrona, N. V., Ponomarenko, N. P., Semenikhina, O. V., 2022. Typolohiia internet-resursiv dlia rozvytku infomediinoi hramotnosti molodi. [Typology of Internet resources for the development of media literacy of youth].

- Informatsiini tekhnolohii i zasoby navchannia*. Tom 88, №2. pp. 1 – 22. DOI: <https://doi.org/10.33407/itlt.v88i2.4786> (in Ukrainian).
- Ivanov, V., Volosheniuk, O., Kulchynska, L., Ivanova T., Miroshnychenko Yu., 2012. *Mediaosvita ta mediahramotnist: korotkyi ohliad*. [Media education and media literacy: a brief overview]. 2-he vyd., ster. K.: AUP, TsVP. 58 p. (in Ukrainian).
- Kontsepsiia vprovadzhennia mediaosvity v Ukraini (nova redaktsiia)*. [Concept of implementing media education in Ukraine (new edition)]. [online] Available at URL: <http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita> (Accessed: 15.03.2025) (in Ukrainian).
- Kucheruk, Oksana. *Intehruvannia infomediinoi hramotnosti v prostir movnoi osvity*. [Integrating media literacy into the language education space]. [online] Available at URL: <https://bit.ly/3NPgMSc> (Accessed: 15.03.2025) (in Ukrainian).
- Miroshnychenko, I. H., 2016. Suchasni pidkhody do typolohii mas-mediinoho dyskursu [Modern approaches to the typology of mass media discourse]. *Modern mass media space: realities and prospects of development: proceedings of the International Conference, Vinnytsia, October 12–13 2016*. pp. 227 – 231. (in Ukrainian).
- Prykhodko, A. M., 2013. *Kontsepty ta kontseptosystemy* [Concepts and concept systems]. Dnipropetrovsk: vyd-vo Bila Ye A. 307 p. (in Ukrainian).
- Semenoh, O. M., 2021. Media&vchytelskyi kampus yak zasib formuvannia infomediinoi hramotnosti. [Media Teacher Campus as a means of forming infomedia literacy]. *Infomediina hramotnist – nevidiemna skladova navchalnoho protsesu zakladu vyshchoi osvity*. Kyiv : Akademiia ukrainskoi presy, IREX, Tsentr vilnoi presy. pp. 332–338. (in Ukrainian).
- Troian S. O., Tkachuk A. V., 2014. *Mediaosvita. Osnovy mediahramotnosti: navchalno-metodychnyi posibnyk dlia kursu "Osnovy mediahramotnosti"*. [Media education. Fundamentals of media literacy: a teaching and methodological manual for the course "Fundamentals of media literacy"]. Uman: PP Zhovtyi O.O. 128 p. (in Ukrainian).
- Shunevych, O., 2017. Shliakhy formuvannia mediahramotnosti v protsesi navchannia uchniv ukrainskoi movy [Ways of forming media literacy in the process of teaching students the Ukrainian language]. *Ukrainskyi pedahohichnyi zhurnal*. № 4. pp. 103 – 110. (in Ukrainian).
- Scheibe, Cyndy, 2011. *The teacher's guide to medialiteracy : critical thinking in a multimedia world* / Cyndy Scheibe, Faith Rogow // SAGE Publications Company. 2455 Teller Road, Thousand Oaks, CA 91320. 264 p. (in English).

Стаття надійшла до редакції 05.05.2025.

Nelli Gaiduk

MEDIA TEXT TYPOLOGY AS A BASIS FOR MEDIA LITERACY

The media literacy development in a modern digitalised person is a topical issue in the era of active digitalisation of all spheres of human life and in conditions of increasing role of media in everyday life. Media now actively form political and public opinion, promote the development of financial, economic, and personal views of an average person, and therefore require thorough study in order for an educated person to be able to distinguish facts from judgments, acquire skills in detecting manipulative or fake content, and actively master effective methods of communicative interaction.

Media literacy is now not just a competence, but an urgent need that allows one to freely navigate the media space and not "get lost" in a large amount of information, while realising that one cannot thoughtlessly consume everything that theoretically exists now in the media space.

That is why in the context of increasing opportunities for obtaining endless information, including even without leaving home, the potential for threats that can await a modern young person as a psychologically immature person during media communication increases.

In order not to drown in the sea of information, one must constantly improve the level of media literacy, and the media texts typology is an important part of information education. After all, a person who is able to distinguish media texts by their purpose, structure, channels of information transmission, pragmatic, stylistic, functional features, as well as from the point of view of the way of reflecting reality, cognitive strategies, attitudes of addressees and the ability to perceive them by the target audience, will also be able to thoroughly distinguish fake or manipulative content from the actual news information flow.

In the modern world, communication through social media and messaging applications, that is, in the media space, is gradually beginning to prevail over direct human-to-human communication, and therefore it is extremely important to teach young people media literacy. Methods for studying media texts are reduced to classification of media sources among others, whereas the study of such classification makes it possible to take an important step towards organising texts that exist in the media space.

In the current century, mass media are progressing every day, they have a dynamic, structured, targeted character, and it is reliably proven that mass media can influence the human mind. In order to fully comprehend the functioning of media discourse as a certain system and the functioning of special speech tools in it, it has become important to deal with the problem of media discourse classification.

Keywords: digital security; critical thinking; infomedia literacy; information literacy; media education; media literacy.

УДК 81'22:81'42

Мирослава Іщук

<https://orcid.org/0000-0003-2974-5324>

Михайло Янісів

<https://orcid.org/0000-0003-0596-395X>

КОНТРАСТИВНИЙ АНАЛІЗ СИМВОЛІЧНИХ ЗНАЧЕНЬ НАЙМЕНУВАНЬ ОСЕЛІ, ЇЇ ЕЛЕМЕНТІВ ТА РЕЧЕЙ, ЯКІ НАЙЧАСТІШЕ В НІЙ ВИКОРИСТОВУЮТЬСЯ, В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ

Дана стаття розглядає питання символіки найменувань оселі, її елементів та речей, які в ній найчастіше використовуються, у зіставному плані української та англійської мов. Були розглянуті питання контрастивного аналізу та символізму як явищ. Ми вважали символи словами, які представляють певну ідею, предмет, явище або почуття, і які є зрозумілими певному колу людей. Символ не є прямим відображенням того, що він представляє, а є лише умовною формою. Він може бути пов'язаний з конкретною культурою, групою, подією або ідеєю, викликати у читача певні почуття та асоціації, залишаючи їх відкритим для інтерпретації. Нами були вибрані зі словників символічні значення найменувань оселі, її елементів та речей, які в ній найчастіше використовуються, співставлені в українській та англійській мовах. Після цього ми порівняли та згрупували їх за подібностями та відмінностями. Були розглянуті асоціативні поля кожної назви, прослідковано, які символи найчастіше вживаються в обидвох мовах, щоб допомогти студентам, учням та дорослим, що прагнуть вивчити іноземну мову, засвоїти та зрозуміти мовні явища та правильно робити переклад. В результаті, ми отримали групи символів найменувань оселі, її елементів та речей, які в ній найчастіше використовуються, що частково або повністю співпадають чи частково або повністю різняться. Ми прослідкували, як конкретні образи перетворюються на багатозначні символи, які можуть мати різні інтерпретації. Основним методом дослідження був використаний контрастивний аналіз, крім того, ми застосували статистичний метод, щоб кількісно представити результати, що дає змогу встановити тенденції явища символізму найменувань оселі та її елементів в обидвох мовах. Оскільки такі дослідження вже проводились нами на базі інших лексико-семантичних груп, матеріал даної статті доповнить загальну картину контрастивного співставлення символізму в обидвох мовах.

Ключові слова: контрастивний аналіз, найменування оселі та її елементів, символічні значення, асоціативний зв'язок, подібності та відмінності.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-144-157

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Сучасний світ є багатограним та різнобарвним. Це стосується і мов спілкування, які є численними і унікальними, оскільки кожна мова має свої особливості. При спілкуванні ці особливості слід враховувати та правильно інтерпретувати. Символізм – явище цікаве і, водночас, складне, він використовує символи для передачі думок, емоцій та ідей, а також відображає складні та таємничі явища через конкретні образи. Він характеризується експресією, суб'єктивністю та експериментами з новими формами і засобами. Символи відображають внутрішній світ особистості та її погляди; він властивий усім мовам, але

створює дещо відмінні картини. Важливо і цікаво порівняти ці картини та встановити подібності та відмінності, щоб правильно зрозуміти їх. Важливу роль у даному процесі відіграє контрастивний аналіз. Ми порівнюємо предмети та явища в іноземній та рідній мовах, допомагаючи студентам, аспірантам, викладачам зрозуміти багато явищ, що полегшує процес навчання. За визначенням М. П. Кочергана «контрастивний аналіз – це сукупність прийомів дослідження й опису мови через її системне порівняння з іншою мовою з метою виявлення її специфіки. Контрастивний аналіз встановлює між порівнюваними мовами відношення контрасту на всіх мовних рівнях» (Кочерган, 2006, с. 424). У даній статті ми аналізуємо матеріал лише на рівні лексики. Ми порівнюємо слова, які виражають одне і те ж поняття, і виявляємо, чи мають вони спільні, чи відмінні риси.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання символів розглядалось багатьма авторами, такими як: В. В. Жайворонок, В. П. Коцур, О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, В. В. Куйбіда, В. М. Лесин, О. С. Пулинець, М. І. Чумарна, В. І. Кононенко та інші. Подібний аналіз ми вже проводили на базі інших лексико-семантичних груп, наприклад: природних явищ (Іщук та Янісів, 2021, с. 188-200), особових власних назв (Іщук та Янісів, 2022, с. 91-98), назв чисел (Іщук та Янісів, 2024, с. 86–93) та ще низки інших груп. Питання контрастивної лексикології розглядається у працях ряду авторів, зокрема Л. Г. Верби, В. Н. Манакіна.

Актуальність дослідження. Актуальність дослідження полягає в тому, що ще не проводився контрастивний аналіз символічних значень найменувань оселі, її елементів та речей, які в них найчастіше використовуються, у порівняльному плані в українській та англійській мовах. Дане дослідження доповнює вже до певної міри сформовану картину контрастивного аналізу інших лексико-семантичних груп, що дасть можливість глибше і детальніше розглянути це явище, базуючись на ширшому матеріалі. Символи мають своє вираження у повсякденній і в художній мові, мистецтві, релігії, філософії та багатьох інших сферах, тому їх дослідження представляє значний інтерес.

Мета статті. Метою даної статті є контрастивний аналіз символічних значень такої важливої для життя людей лексико-семантичної групи, як найменування оселі, їх елементів та речей, які в них найчастіше використовуються, проаналізувати подібності та відмінності їх асоціативних зв'язків, подати статистичні дані, спробувати пояснити виявлені закономірності.

Завдання дослідження.

Завданням дослідження є знайти в українських словниках символи, пов'язані з найменуваннями оселі, її елементів та речей, які в ній найчастіше використовуються, виокремити їх, знайти паралельні найменування і їх символічні значення в англійських словниках, виявити подібності та відмінності між ними, підрахувати статистичні характеристики сформованого корпусу та результатів дослідження в цілому, спробувати пояснити визначені тенденції. Ми прослідковуємо, як конкретні образи перетворюються на багатозначні символи, викликаючи почуття таємничості і маючи різні інтерпретації. Ми використовуємо метод порівняльного аналізу, а також проводимо статистичний підрахунок отриманих результатів.

Виклад основного матеріалу.

Для філософа Ананди К. Кумарасвами символізм – це «мистецтво мислити образами», мистецтво зараз втрачене цивілізованою людиною, принаймні за останні триста років (Cirlot, 2001, р. XXIX). Він поділяє погляди Е. Фрома і Х. Бейлі, виражених у назвах їх відповідних книг «Забута мова» і «Символізм забутої мови», що ця втрата – як показали антропологія і психоаналіз – обмежується свідомістю, а не підсвідомістю, яка, щоб її скомпенсувати, зараз переповнена символічним матеріалом (Cirlot, 2001, р. XXIX). П. Діел розглядає символ як «точний і викристалізований засіб вираження», що за своєю суттю відповідає внутрішньому світу (за інтенсивністю і кількісно). В

символі «окреме виражає загальне, не як мрію, не як тінь, а як живе і миттєве проявлення незбагненного» (Cirlot, 2001, р. XXX). Для психологів символ існує майже повністю в розумі, а потім проєктується назовні у Природу, або сприймаючи мову як її сутність і форму, або перетворюючи сутність і форму в драматичні персонажі (Cirlot, 2001, р. XXXI).

Базовими для нашого дослідження стали такі словники: В. В. Жайворонок «Знаки української етнокультури» (2006), «Енциклопедичний словник символів культури України» під ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка, В. В. Куйбіди (2015); «A Dictionary of Symbols» by J. Cirlot (2001); «Dictionary of Symbolism» by A. Protas (2001).

В «Енциклопедичному словнику символів України» за редакцією В. П. Коцура, М. К. Дмитренка, О. І. Потапенка та В. В. Куйбіди (2015) автори розглядають 22 групи символів, наприклад: «народний одяг, географічні назви; атмосферні явища, народна ботаніка, зоологія, медицина, астрономія, геральдика, нумізматики та ін.» (Коцур, Потапенко & Куйбіда, 2015). Сюди входить і житло, оселя. Під поняттям *оселя* ми розуміємо житловий будинок, разом із двором, господарськими будівлями і городом; дворище, садиба. Оселя – в історичному контексті – сукупність будівель, що мають певне призначення. Сюди ми додали ще речі, які найчастіше використовуються в оселі.

Першою ми розглянули підгрупу, в якій трапляються як подібні, так і відмінні символічні значення, це такі пари найменувань: *axe* - сокира; *belt* - пояс; *candle (lighted)* - свічка; *garden* - сад, город; *goblet (or drinking-cup)* - горнятко; *hearth* - (домашнє) вогнище; *key* - ключ; *knife* - ніж; *ladder* - драбина; *mirror* - дзеркало; *nail* - гвіздек, цвях; *oven or furnace* - піч; *pillar* - стовп; *plough* - плуг; *scales* - ваги, терези; *sheaf* - сніп; *table* - стіл; *thread* - нитка; *threshold* - поріг; *window* - вікно; *whip* - батіжок; *wall* - стіна.

У парі найменувань *axe* - сокира подібними є символічні значення «work» (Protas, 2001) – «важка праця» (Жайворонок, 2006, с. 55), крім цього зустрічаються ще й відмінні асоціації – «оберіг від нечистої сили, емблема кари взагалі», «незгода» (Жайворонок, 2006, с. 559), а в англійській мові – це символ «of battle, lightning, water, and fertility, and attributed to it the power of making or stopping rain; spiritual penetration and fertilization, as it opens the ground» (Cirlot, 2001). У досліджуваних одиницях *belt* - пояс подібними є асоціації «охоронна сила» (Жайворонок, 2006, с. 276) – «protection (allegory of virginity and implying the defensive morals of a person)» (Protas, 2001). Крім того, є ще такі значення лише в англійській мові: «lasting image of civilian and religious apparel throughout time; deprivation or restriction; strength» (Protas, 2001). Для іменників *candle (lighted)* - свічка спільними значеннями є «світло й вогонь», «символ життя», «вогонь життя, міра життєвої енергії в земному світі» (Чумарна, 2006, с. 26); та в англійській мові – «symbol of individuated light, and consequently of the life of an individual as opposed to the cosmic and universal life»; «symbolizes light in the darkness of life especially individual life, illumination» (Cirlot, 2001, р. 38). Крім цього в українській мові є відмінне значення – «молодість і зовнішня стать молодого людини, як символ плідності» (Жайворонок, 2006, с. 529), також за народними повір'ями «зорі – це небесні свічки, для кожного по одній, коли людина помирає – цього зоря-свічка гасне, коли живе грішним життям – тьмяніє» (Жайворонок, 2006, с. 529), а в англійській – «symbol of holy illumination of the spirit of truth», «purification and cleansing»; «candles ward off evil spirits», «life is safe as long as candle burns». «Lit in times of death, they (candles) signify the light in the next world, and they represent Christ as the light» (Cirlot, 2001, р. 38). У парі найменувань *garden* - сад, город спільними асоціаціями є «consciousness as opposed to the forest, which is the unconscious» (Cirlot, 2001, р. 11), в українській мові – «символ самості людини, її внутрішнього світу, у якому вона сама собі господиня», крім цього є ще цілий ряд відмінних значень – «образ ідилії, зеленого раю, українського едему», також він «наділений знаком святості» і є «місцем зустрічі, побачення» (Жайворонок, 2006, с. 148), *сад* символізує також «людське

земне життя, долю» (Чумарна, 2006, с. 281), а в англійській мові лише – «feminine attribute, one which corresponds to the basic symbolism of landscape» (Cirlot, 2001, с. 11). У досліджуваних одиницях *goblet (or drinking-cup)* – *горняк* зустрічаємо подібні асоціації: «чарівне вмістилище для цілющої та живильної води (Чумарна, 2006, с. 258) – «symbol of containing» (Cirlot, 2001). Крім цього, в англійській мові *goblet* виступає як «a symbol of the human heart» (Cirlot, 2001). Для іменників *hearth* – *(домашнє) вогнище* подібними символами є: «своя оселя, родина, сім'я», «домашнє вогнище береже щастя дому і всіх його членів» (Жайворонок, 2006, с. 104); – «symbol of the home, of the conjunction of the masculine principle (fire) with the feminine (the receptacle) and, consequently, of love» (Cirlot, 2001, p.142). У парі *key* - *ключ* подібними значеннями є «засіб для розуміння, розгадування когось, чогось, для оволодіння чимось» (Жайворонок, 2006, с. 292) – «mystery or enigma», «a task to be performed, and the means of carrying it out» (Cirlot, 2001, p. 167). Крім цього, *ключ* «символізує господарство, зокрема жіноче»; також вживається співвідносно до «спілки, родини» (Жайворонок, 2006, с. 292); разом з тим він «відмикає і звільняє світи» і може асоціюватись з «обмеженням або розширенням людського Знання» (Чумарна, 2006, с. 261); в англійській мові, у свою чергу, виступає як «the threshold of the unconscious» або ж «liberation, knowledge, mystery» (Cirlot, 2001, p. 167). У досліджуваних одиницях *knife* - *ніж* спільними є значення: «жертвоприношення» (Жайворонок, 2006, с. 399) – «sacrifice» (Protas, 2001), крім того в українській мові зустрічаємо асоціації «сили, боротьби, захисту, та справедливої помсти, у руках лиходія символізує наглу смерть, зло, несправедливість, виконував оберегову та охоронну функцію, служив охороною від нечистої сили» (Жайворонок, 2006, с. 399); в англійській позначає «severence, death, division, or liberation; martyrdom; a base, secret weapon» (Protas, 2001). Наступна пара *ladder* – *драбина* має подібну символіку, в українській мові – це «біблійний символ сходів до неба, по яких янголи спускалися й піднімалися» (Жайворонок, 2006, с. 199), в англійській – «the connection between HEAVEN and EARTH». «In the Bible, Jacob's ladder established contact between man and God» (Protas, 2001). Крім цього, в обидвох мовах знаходимо й відмінні значення, в українській – це «суспільна нерівність» (Жайворонок, 2006, с. 199), в англійській – «progress, ascension, and spiritual passage through the levels of initiation», «overcoming a problem», «ambition». Пройти під драбиною розглядається як «bad luck» (Protas, 2001). У парі іменників *mirror* – *дзеркало* прослідковуємо як подібні, так і відмінні значення, подібними є «правда, чистота (фізична і моральна), честь» (Жайворонок, 2006, с. 180); в англійській це – «reflection of the soul; it does not lie, it is absolute truth»; крім цього, в англійській мові знаходимо ще й «the image of the Virgin Mary» і «the mechanism of self-realization» (Protas, 2001). Для одиниць *nail* – *гвіздек, цвях* спільні значення є «символ страстей Господніх, оскільки, розпинаючи Христа, забивали в ноги і руки цвяхи» (Жайворонок, 2006, с. 132) – «the nail is most often associated in the Christian tradition with the crucifixion of Christ, and thus symbolize his passion» (Protas, 2001). Крім цього, в англійській мові представляє «the Cosmic Axis, or Axis Mundi, around which the heaven rotate» (Protas, 2001). У парі найменувань *oven or furnace* – *піч* спільними символами є «вогонь, родинний добробут» (Чумарна, 2006, с. 265) – «domesticated fire» (Protas, 2001). Крім цього, в англійській мові знаходимо ще додаткову асоціацію «female womb» (Protas, 2001), а в українській – «пекельна сила, чрево пекельного вогню» (Чумарна, 2006, с. 265). У досліджуваних одиницях *pillar* – *стовп* спільними значеннями є «центр світу» (Жайворонок, 2006, с. 581) – «is related to the world-axis» (Cirlot, 2001, p. 255), крім цього, в українській мові знаходимо *стовп* «як елемент архаїчної космології – Дерево життя (Світове дерево), вічний вогонь» (Жайворонок, 2006, с. 581). Для найменувань *plough* – *плуг* спільними асоціаціями є «запліднення землі, чоловічого начала світу» (Чумарна, 2006, с. 265) – «symbol of fertilization», «a symbol of the union of the male and the female principle» (Cirlot, 2001, p. 260). Крім цього, в українській мові

знаходимо ще конотації: «перетворення» (Чумарна, 2006, с. 265), «копіткої праці» (Жайворонок, 2006, с. 458). У парі іменників *scales* – *ваги*, *терези* подібними є значення «давній і загальнолюдський символ справедливості» (Жайворонок, 2006, с. 62) – «symbolic in terms of the scales of justice», «the mystic symbol of justice» (Protas, 2001), окрім цього, в українській мові – це «атрибут архістратиґа Михаїла» (Жайворонок, 2006, с. 62), а в англійській – «balance, equality and harmony» (Protas, 2001). Для досліджуваних одиниць *sheaf* – *сноп* спільними є ознаки «єдності, єдиності» (Жайворонок, 2006, с. 557) – «unification, integration and strength» (Cirlot, 2001, р. 293), крім цього, в українській мові знаходимо ще «продуктивність праці; символ людини, що гине на полі бою» (Жайворонок, 2006, с. 557), а в англійській – асоціацію «of 'being tied to' existence» (Cirlot, 2001, р. 293). У парі найменувань *table* – *стіл* символічні значення дещо подібні, в українській мові *стіл* (*тисовий, дубовий*) – «символ влади, родинності» (Чумарна, 2006, с. 282), в англійській – «gatherings and communions, and tables of the law represent judgement and legislation» (Protas, 2001). Для іменників *thread* – *нитка* спільними є «символ неперервності життя, провідниці долі» (Чумарна, 2006, с. 264), *нитка* «пов'язана здебільшого з темою життя і смерті, за допомогою нитки здійснювався зв'язок між землею і «нижнім світом» (Жайворонок, 2006, с. 397) – «unity and continuity of life itself, it may stand for human destiny» (Protas, 2001). Крім цього, в українській – це «символіка молодості, струнності дівчини й коханої» (Жайворонок, 2006, с. 397); а в англійській – «is also typically connected with rosary and the garland» (Protas, 2001). Для досліджуваних одиниць *threshold* – *порог* спільними значеннями є такі: «подолання випробувань долі, зарубка долі, межа прожитого, за яким приходить гостра необхідність змінювати своє життя» (Чумарна, 2006, с. 280) – «moment of transition, the entrance to a new world», «passage from one level to another, usually from a lower, earthy plane to a higher, spiritual one» (Cirlot, 2001, с. 341). Крім цього, в українській мові знаходимо асоціацію «межі родинного вогнища (отже захисту, зони впливу свого, домашнього бога» (Жайворонок, 2006, с. 470), а в англійській – «the boundary at which the natural meets the supernatural», а також «entrance to adulthood» (Cirlot, 2001). У парі найменувань *window* – *вікно* спільними є «символ ідеї проникнення, потенційних можливостей» (Жайворонок, 2006, с. 94) – «expresses the ideas of penetration, of possibility» (Cirlot, 2001, р. 373), крім цього, в українській мові знаходимо асоціації «свідомості, світлоносності; отвору, через який здійснюється зв'язок людини із зовнішнім світом; зв'язку з потойбічним світом; надії, чекання; своєрідне око на зовнішні події, а також на події в самій хаті; символізує межу між світами, через яку можуть проникнути в дім як світлі сили, так і темні». Через *вікно* «людина спілкувалася з небесними богами» (Жайворонок, 2006, с. 94), а в англійській – «symbolic of consciousness» (Cirlot, 2001, с. 373). Для іменників *whip* – *бато́жок* подібними є значення «влади» (Чумарна, 2006, с. 254) – «domination, mastery and superiority» (Cirlot, 2001, р. 37). Крім цього, в англійській мові це ще й «the power to encircle and overwhelm; punishment» (Cirlot, 2001, р. 372). У парі найменувань *wall* – *стіна* серед значної кількості асоціацій знаходимо одну подібну «відпірність», «глуха оборона, незламна сила, зокрема військова, коли йдеться про марність вплинути на когось або повне нерозуміння з боку когось» (Жайворонок, 2006, с. 580) – «resistance», «protection» (Cirlot, 2001, р. 362); решта асоціацій відмінні: в українській мові – це «байдужість», «мовчання» (Жайворонок, 2006, с. 580); в англійській – «symbolic of the sensation of the world as a 'cavern'», «it expresses the ideas of impotence, delay, or a limiting situation», також може бути «a mother-symbol» (Cirlot, 2001, р. 362).

У даній підгрупі знаходимо 22 пари найменувань, які мають як подібні значення, так і відмінні. Подібні асоціації зустрічаються, як правило, в кількості однієї (17 випадків) або двох (5 випадків). Відмінні значення варіюють за кількістю і в українській, і в англійській мовах. Найбільша кількість символів в українській мові в одній парі – 8 одиниць, в англійській – 7. Трапляються пари, де, окрім подібних, можуть бути різні

асоціації або в одній (8 випадків), або в обидвох мовах (16 випадків). Всього налічується 54 подібні асоціації сумарно в обидвох мовах: 36 українських і 57 англійських відмінних символів; разом – 147.

У словниках ми знайшли 15 пар найменувань, які мають лише різні символічні значення, це такі: *bottle* - пляшка; *box, coffer* - скриня; *cauldron* - казан; *comb* - гребінь; *door* - двері; *fields* - поле; *gate* - ворота; *room* - світлиця; *necklace* - намисто; *house* - дім (хата, домівка); *rope, cord* – шнурок (шовковий); *sieve* - решето; *wheel* - колесо; *well* - криниця, колодязь (глибока криниця); *wood* - дрова.

Символічні значення пари найменувань *bottle* - пляшка: в українській мові – це символ «пияцтва, яке приводить до моральної розбещеності» (Жайворонок, 2006, с. 458), а в англійській знаходимо цілком протилежну асоціацію – «the bottle is one of the symbols of salvation» порятунку (Cirlot, 2001, р. 31). У одиницях, що аналізуються, *box, coffer* - скриня знаходимо символічну багатозначність та різноманіття в обидвох мовах: українська фіксує «ознаку достатку» (Жайворонок, 2006, с. 548) або ж «закритого простіру, умовно – куба, у якому сховано ключі від інших світів, чарівна хустина, крайка та інші медіатори» (Чумарна, 2006, с. 267); в той час як англійська мова вказує на зовсім інші асоціації – «the box is a feminine symbol which can refer both to the unconscious and to the maternal body itself», «imaginative exaltation», деколи набуває «the symbolic character of a heart, the brain or the maternal womb» або ж «represented all things that may hold secrets» (Cirlot, 2001, р. 52). У парі іменників *cauldron* - казан усі асоціації відмінні в різних мовах: за віруваннями, в українській – це «атрибут пекла» (Жайворонок, 2006, с. 267), в англійській же – символ «of the receptacle of the forces of transmutation and germination», окрім цього, це слово може мати значення «of the baser forces of nature» (Cirlot, 2001, р. 40). У парі найменувань *comb* - гребінь усі символічні значення відмінні: в українській мові – це «магічне забороло, стержень, зберігає в собі енергію кожного волоска – кожного променя світових енергій» (Чумарна, 2006, с. 258); в англійській – «reconciliation of fire and water», або ж позначає «burials (or the symbolism of sacrificial remains – for instance the bucraneum – or of devouring пожирання)» (Cirlot, 2001, р. 61). В одиницях, що аналізуються, *door* - двері знаходимо усі відмінні значення: в українській мові *двері* символізують «вільний вихід, шлях кудись взагалі»; відчинені двері це «вільний вхід» і зачинені двері «невільний вхід» (Жайворонок, 2006, с. 168); в англійській мові це – «a feminine symbol», або ж «transition and metamorphosis» (Cirlot, 2001, р. 85). У парі іменників *fields* - поле в українській мові знаходимо такі асоціації: «воля і щастя» (Жайворонок, 2006, с. 46), також образ «космічного простору, чистої волі, життя, земної долі» (Чумарна, 2006, с. 265); «це життєве поле засівається «мислоньками», а поливається сльозами» (Чумарна, 2006, с. 280). В англійській мові слово *fields* позначає «spaciousness or limitless potentialities» (Cirlot, 2001, с. 104). У парі найменувань *gate* - ворота знаходимо такі конотації: «символічне розривання оков застою, вихід у нове колування весни, сонця, життя», а також «готовність родини молодій її боронити». Скрипкові *ворота* символізують «пліткарство», відчиняти *ворота* означає «кохати» (Чумарна, 2006, с. 272). В англійській мові прослідковуємо цілком відмінні асоціації, причому досить численні – «justice, mercy, praise and righteousness», «entryway into an unknown place, or a place of great significance», «threshold, and may connect the living and the dead». Також знаходимо значення «feminine passage with the vulva», а також функцію *дверей* – «a door between life and death» (Protas, 2001). Пара іменників *house* - дім (хата, домівка) в символічному плані у різних мовах створює зовсім відмінні образи: в українській – це «певний життєвий простір» (Чумарна, 2006, с. 269), а ще є така функція, пов'язана з *домом*: «споконовіку волхви й відуні проганяли нечисту силу від дому, але в домі за всім пильнує свій *домовик* і не підпускає до нього нечистих з їхніми злими задумами» (Жайворонок, 2006, с. 189). В англійській мові це слово розглядається як «the feminine aspect of the universe», «repository of all wisdom»,

«sacred place», а також викликає сильну асоціацію з «the human body and human thought (or life, in other words)» (Cirlot, 2001, p. 153). У досліджуваних одиницях *necklace* - *намисто* знаходимо лише відмінні символічні значення: в українській мові – це «здоров'я і повнота життя», «оберіг, якщо подароване з любов'ю і навпаки, подароване зі злом – подавляє життя» (Чумарна, 2006, с. 264). В англійській мові *necklace* позначає «dignity and office, but also is a binding symbol; it is the threading together, or connection between links. The beads are also men, animals and all living things depending on and being kept together by the divine power», крім цього, *necklace* «represents an intermediate state between the inherent disintegration of all multiplicity – always a negative state – and the state of unity inherent in continuity. Because it is usually worn on the neck or breast, it acquires a symbolic relation with those parts of the body and with the signs of the Zodiac pertaining to them. Since the neck has an astrological association with sex, the necklace also betokens an erotic link» (Cirlot, 2001, p. 227). У парі найменувань *room* - *світлиця* знаходимо в деякій мірі протилежні символічні значення: в українській мові – це «сімейні урочистості» (Жайворонок, 2006, с. 528); в англійській же – «a symbol of individuality – of private thoughts». Крім того, «closed room lacking windows may be symbolic of virginity» (Cirlot, 2001, p. 274). У досліджуваних одиницях *rope, cord* – *шнурок (шовковий)* український варіант символізує «розум», «своєрідну мірку, з допомогою якої людина хоче "обміряти" світ» (Жайворонок, 2006, с. 284); в той час як англійський варіант – це загальний символ «for binding and connexion». Крім цього, «knotted cord signifies a man's name», «the silver cord expresses the sacred, inner path which binds the outer consciousness of man (his intellect) with his spiritual essence (the 'centre')» (Cirlot, 2001, p. 274). У парі найменувань *sieve* - *решето* спостерігається по декілька символічних значень в обидвох мовах: в українській воно «асоціюється з людиною, яка пройшла через багато життєвих пригод, з огляду на великі дірки решета і малі; в решето клали речі, які приносять щастя або оберігають від злого» (Жайворонок, 2006, с. 497); в англійській – «symbolizes the means of selecting the particular forces needed to reach a required synthesis. The deepest significance of this symbol alludes – like all alchemic experiments – to work carried out upon oneself», «to sieve is to purify and to perfect, to garner the useful, and to discard the useless» (Cirlot, 2001, p. 264). У досліджуваних одиницях *wheel* - *колесо* в українській мові *колесо* «має охоронне значення (уподібнюється чарівному колу), виступає символом обережності, життєвої мудрості» (Жайворонок, 2006, с. 299); в англійській мові – це як «a symbol of the Sun and the Circle» (Protas, 2001). У парі іменників *well* - *криниця, колодязь (глибока криниця)* зустрічається значна кількість асоціацій в обидвох мовах: в українській – це «джерело всякого добра», «кохана дівчина»: (Жайворонок, 2006, с. 315), символіка *колодязя* «пов'язується з символікою води – життя, доля», «вихід в інший світ, тунель» (Чумарна, 2006, с. 261); «винний колодязь символізує шлюбне життя, глибокий колодязь – безнадійну любов» (Жайворонок, 2006, с. 301); в англійській мові – «ideas associated with the concept of life as a pilgrimage, and signifies salvation», «sublime aspirations, or of the 'silver cord' which attaches man to the function of the Centre», «drawing out and upwards the numinous contents of the deeps»; «the soul», а також «attribute of things feminine» (Cirlot, 2001, p. 369). У досліджуваних одиницях *wood* - *дрова* знаходимо лише одну асоціацію в українській мові – це «один із символів очисного вогню» (Чумарна, 2006, с. 259), і також одну – в англійській мові «a mother-symbol», однак «burnt wood» означає «wisdom and death» (Cirlot, 2001, p. 376).

У цій підгрупі налічується 15 пар, які не мають подібних символічних значень, натомість, знаходимо усі відмінні. Є такі пари, які мають лише по одній асоціації в обидвох мовах; в інших парах одна мова може пропонувати один символ, інша – декілька, але більшість досліджуваних одиниць має по декілька символів. Зустрічаються й асоціації, які в різних мовах протилежні за значенням. Загальна кількість символів в англійській та українській мовах співвідноситься як 39:55 відповідно.

Крім цього, ми дослідили ще дві підгрупи найменувань, а саме, назви осель, їх елементів та речей, які в них найчастіше використовуються, що мають символічні значення лише в англійській або лише в українській мові.

Ми знайшли 45 найменувань, які мають символічні значення лише в українській мові, це такі: батіг, бовдур, бочка, брама, веретено, віник, вітряк, вуздечка, глечик, голка, горнятко, граблі, гребінь, двір, діжка, замок, злидні, ікона (образ), їжа, каганець, кожух, колиска, комин, комора, коцюба, кочерга, лава, пліт=тин, лопата, ночви, огорожа, перелаз, печищ, покуття, помело, пояс, решето, рушник, сволок, сер, стілець, стріха, ступа, торба, хустина, ясла. З них 17 одиниць мають лише по одному символічному значенню, 11 – по два, 17 – по три і більше. У сумі вони налічують 129 асоціацій.

Найменування, які мають по одному символічному значенню, це такі: *батіг* – «захист від нечистої сили» (Жайворонок, 2006, с. 28); *брама* – «золота брама, казкові царські ворота» (Жайворонок, 2006, с. 53); *бовдур* (у старій українській хаті – *димар*, *проведений із сіней*) – «символ недоречності, нерозуму» (Жайворонок, 2006, с. 43); *кужіль* (те, що й *веретено*) – «означає процес творення» (Чумарна, 2006, с. 262); *горнятко* – «чарівне вмістилище для цілющої та живильної води» (Чумарна, 2006, с. 258); *каганець* – за повір'ям, «загаслий каганець несе смерть» (Жайворонок, 2006, с. 266); *кожух* – ознака «статків, заможності» (Жайворонок, 2006, с. 296); *комора* – «символізує статки» (Жайворонок, 2006, с. 303); *комин* – за повір'ям, «звичайне місце перебування нечистої сили, через комин вилітає і влітає відьма на мітлі» (Жайворонок, 2006, с. 303); *ліса* = *пліт* – мали «охоронну (відворотну) силу» (Жайворонок, 2006, с. 339); *лопата* – «металева лопата асоціюється зі смертю, оскільки нею риють могилу» (Жайворонок, 2006, с. 341); *печище* – за повір'ям, «улюблене місце перебування нечистої сили» (Жайворонок, 2006, с. 449); *пояс* – за народними віруваннями, «мав охоронну силу» (Жайворонок, 2006, с. 476); *серп* – асоціюється «з важкою фізичною працею» (Жайворонок, 2006, с. 535); *стілець* – став символом «посади, бюрократичної праці» (Жайворонок, 2006, с. 580); *торба* – символізує «бідність, злиденність, зокрема крайню» (Жайворонок, 2006, с. 601); *ясла* – за біблійною легендою, символізує «місце першого сповитку новонародженого Ісуса Христа» (Жайворонок, 2006, с. 665). Наступними йдуть найменування, які мають два символічні значення, їх налічується 11, це наступні: *бочка* – символізує «тимчасове тіло, певний простір, у якому перебуває герой на межі між світами», а також «вмістилище певних енергій» (Чумарна, 2006, с. 255); *вуздечка* – символ «володіння», а також «обмеженості можливостей» (Чумарна, 2006, с. 257); *глечик* – «б'ється на щастя, на удачу, хоч фраза *розбити глек* може мати і протилежне значення – посваритися» (Жайворонок, 2006, с. 142); *граблі* – «символ егоїзму», «захланності» (Жайворонок, 2006, с. 152); *коцюба* – атрибут «нечистої сили, на ній верхи відьма відправляється на Лису гору», виступала також «предметом покарання» (Жайворонок, 2006, с. 312); *кочерга* – «має охоронну силу» (Жайворонок, 2006, с. 312), також символізує «вогонь світотвору» (Чумарна, 2006, с. 262); *лава* – «на лаві зазнавали шани (запрошували як дорогого гостя)», а «під лавою – ганьби» (Жайворонок, 2006, с. 326); *ночви* – «побачити уві сні ночви – мати родинну втіху», також вірили, що вони «мають оздоровчу силу» (Жайворонок, 2006, с. 402); *сволок* – це символ «родинного життя» також має ритуальне значення – «об нього злегка б'ють короваем на щастя, а також доторкають до нього дитину, щоб добре росла» (Жайворонок, 2006, с. 530); *стріха* – символізує «рідну домівку», також «родинне вогнище» (Жайворонок, 2006, с. 585); *ступа* – з одного боку це «еротичний символ», з іншого, асоціюється з «тупістю, нерозумом» (Жайворонок, 2006, с. 585). Наступними йдуть найменування, які мають три і більше символічних значень, їх 17 одиниць, це такі: *веретено* – «символ життя; тимчасовості; Великої Богині (Матері) жертви, яка підживлює народжувану силу; атрибут, за допомогою якого здійснювався магічний акт відтворення світобудови; стрижня, на якому обертається небо; комунікації різних світів (земного і потойбічного)»

(Коцур, 2015, с. 113). Окрім цього, – це «прядиво буття, прядиво долі, чарівна нитка і чарівний клубок – всі ці символи розкривають закономірності вічного колообігу буття» (Чумарна, 2006, с. 255). Знаходимо ще й такі подібні асоціації: «вісь світобудови, світорух, знаряддя у руках Матері Світу, володарки доль» (Чумарна, 2006, с. 255); *віник* – символізує «рух, зміни» (Чумарна, 2006, с. 256), водночас це уособлення «чистоти і ладу в помешканні». Зустрічаємо ще асоціацію з «оберегом», деколи «виступає охоронним засобом проти нечистої сили (Жайворонок, 2006, с. 96); *голка* – символ «концентрованої поразливої енергії» (Чумарна, 2006, с. 257), або виступає як «охоронний засіб проти нечистої сили», також може асоціюватися з «провідницею», або ж «гострим неприємним словом» (Жайворонок, 2006, с. 139); *гребінь* – виконує функцію «магічного заборолу, стержня, зберігає в собі енергію кожного волоска – кожного променя світових енергій» (Чумарна, 2006, с. 258); *двір* = *дворище* – асоціюється «взагалі з господею» (Жайворонок, 2006, с. 169). Це також і «символ царства, закритого обмеженого простору, ширше – світобудови» (Чумарна, 2006, с. 258); *дворок* – символ «серця, царства любові, котре невидиме для чужого ока» (Чумарна, 2006, с. 258); *діжа* = *діжка* – асоціюється з «сонцем», також є ознакою «огрядності, неповороткості» (Жайворонок, 2006, с. 189); *замок* – за повір'ями, «навесні відмикається земля і вода; це нібито використовують злі сили, наприклад, відьми цілували на Великдень замок на дверях церкви з метою магічного відмикання коров'ячого вимені» (Жайворонок, 2006, с. 235). Замок також виступав «аналогом мостів, воріт: те, що не пускає, замикає ворота між різними вимірами життя». В народних замовленнях *замком* «називається небо, а *ключем* – земля». Також – це «непізнанні таємниці буття, обмеження, які людська душа може розкривати тільки шляхом пізнання самої себе у земному житті» (Чумарна, 2006, с. 275); *злидні* (*домові карлики, маленькі уосібнені істоти, що живуть звичайно там, де й Домовик*) асоціюються з «зубожінням, бідністю і нещастям». Також вони «пов'язані з Долею і Недолею»; *ікона (образ)* – символ «Царства Духу, Господа; молитви; божественної гармонії; світла, слави Божої і величі; устремління світу, людей до Всевишнього; святості; олюдненого образу Бога» (Жайворонок, 2006, с. 259); *їжа* – виступає «медіатором між світами, сакральним символом прийняття різних енергій, може поєднувати, примирювати, так і бути актом агресії» (Чумарна, 2006, с. 259); *колиска* – асоціюється з «безсмертям роду і родоводу; Батьківщиною; зародженням, виникненням життя; центром, першопочатком чогось важливого» (Коцур, 2015, с. 385). Водночас символізує «безсмертя, вічну життєву енергію» (Чумарна, 2006, с. 261); *огорожа* – позначає «межу свого і чужого простору, що захищає (реально і символічно), оселю, господарство і двір від зовнішніх небезпек, від ворожих сил, тим самим творячи ніби окремий світ»; також *огорожі* «як обереги мали відворотну силу», (Жайворонок, 2006, с. 412). Це слово ще символізувало «межу між світами, оберіг, певне обмеження» (Чумарна, 2006, с. 264); *перелаз* – «дуже часто з'єднував сусідські подвір'я, біля нього звичайно був спільний колодязь, тому символізує добросусідські стосунки, дружні зв'язки взагалі, єднання молодих людей» (Жайворонок, 2006, с. 440); *покуть* = *покуття* – вірили, що це «священний олтар родини, через який здійснюється безпосередній зв'язок з небесним світом; ритуально – це найцінніша частина внутрішнього простору хати, убезпечує від пожежі, відводить грозу; все, що відбувалося в цій частині помешкання, набувало символічного характеру» (Жайворонок, 2006, с. 450); *помело* – з одного боку, воно асоціюється з «вогнем і піччю», з другого, – з «нечистою силою, відьмою, оскільки, за повір'ями, ці сили літають на помелі», уособлює також «слабохарактерну людину, якою помикають» (Жайворонок, 2006, с. 468); *рушник* – символ «долі і життя, виконує роль провідника або зброї, як і хустина» (Чумарна, 2006, с. 266). Окрім цього, це ще й «ознака багатства родини, і не лише матеріального, але й духовного» (Жайворонок, 2006, с. 516); *хустина* – асоціюється з «прихильністю, любов'ю, вірністю, прощанням, скорботою», також це «атрибут заміжньої жінки»

(Жайворонок, 2006, с. 627). *Хустина* виконує «магічну функцію, основний атрибут весільного дійства, дарували хлопцям в знак любові, аналог рушника, оберега, посвяти, медіатора між світами», це також символ «любові і парубання» (Чумарна, 2006, с. 269, 284).

Ми також знайшли 24 найменування, які мають символічні значення лише в англійській мові, це такі: *apron*, *arch*, *basket*, *bath*, *chalice*, *clock*, *clothes*, *curtain*, *goblet*, *hammer*, *lamp*, *lantern*, лампада, *mirror*, *ribbons*, *scissors*, *seed*, *shoes*, *string*, *torch*, *toys*, *umbrella*, *utensils*, *vase*, *web*. Переважна більшість з них характеризується багатозначністю у символічному плані. В сумі вони налічують 81 асоціацію.

Найменування *apron* тісно асоціюється з «work and craftsmanship», також з «distinguishing the diverse energies» та «fertility». Знаходимо ще прикмету, якщо у жінки падає фартух, то це «bad omen, foretelling bad luck» (Protas, 2001). Іменник *arch* має багато асоціацій, це і «vault of the sky», і «victory», і «act of rebirth, of leaving the old behind and entering the new», найменування також виступає емблемою «faith» і має «link to heaven, sanctuary and a secret place». На жаль, ще позначає «unwanted child» (Protas, 2001). Досліджувана одиниця *bath* символізує «purification, regeneration through the effect of the transitional powers (implying change, destruction and re-creation) of the 'primordial waters' (the fluid Element)». В алхімії *bath* асоціюється з «the dissolution and also the purification of gold and silver» (Cirlot, 2001, p. 23). Іменник *chalice* (келих, чаша) часто розглядається як «two halves of a sphere, placed back to back. In this, the lower part of the sphere becomes a receptacle open to the spiritual forces, while the upper part closes over the earth, which it duplicates symbolically» (Protas, 20021). Таке популярне найменування як *clock* пов'язане з поняттями «'perpetual motion', automata, mechanism», а також позначає «magical creation of beings that pursue their own autonomous existence» (Cirlot, 2001, p. 50). Те ж можна сказати і про іменник *curtain*, який асоціюється лише з «separation». Однак, дія розсування *штор* має конотацію «of moving towards an arcanum or the penetration of a mystery» (Cirlot, 2001, p. 74). Багатозначністю в символічному плані характеризується і найменування *hammer*, це, в першу чергу, «masculine force», також це асоціація з різноманітними за своїм значенням поняттями «destruction», «protection» «fertilization», «immortality». Доля людини також пов'язується з *hammer* (Protas, 20021). Двосторонній *молоток* «is an ambivalent symbol of the mountain of Mars and of sacrificial Inversion» (Cirlot, 2001, p. 137). Такою ж різноманітністю характеризується і найменування *lamp*, воно символізує «life, the light of divinity, intellect, wisdom», «gateway to another plane», «brings protection against dark demons, and can be the illumination of the spirit», «purity and virginity», «beauty and love», «self-sacrifice, as it consumes itself to offer light to the world» (Protas, 2001). Хоч за значенням найменування *lantern* дуже близьке до *lamp*, воно має дещо інші асоціації: «individual life in the face of cosmic existence, transitory fact in the face of eternal truth, 'distraction' in the face of essence. This explains the magic use of lanterns» (Cirlot, 2001, p. 18). Багатозначністю в символічному плані характеризується і досліджувана одиниця *mirror*, вона виступає символом «imagination – or of consciousness – in its capacity to reflect the formal reality of the visible world». Також *mirror* асоціюється з «thought, so far as thought is the instrument of self-contemplation as well as the reflection of the universe», і з «multiplicity of the soul; it stands for twins (thesis and antithesis); for the sea of flames (or life as an infirmity); unconscious memories (comparable with crystal palaces)». *Дзеркало* також може бути емблемою правди, а ще пов'язане з «moon-symbolism» (Protas, 2001). Найменування *scissors* має цілий ряд асоціацій, в першу чергу, це «conjunction», але також і «the mystic spinners which cut the thread of life of mortal Man; it is, then, an ambivalent symbol expressive of both creation and destruction, birth and death» (Cirlot, 2001, p. 280). Іменник *seed* пов'язаний з досить складним поняттям «of latent, non-manifest forces, or of the mysterious potentialities the presence of which, sometimes unsuspected, is the justification for hope. These potentialities also symbolize the mystic Centre

– the non-apparent point which is the irradiating origin of every branch and shoot of the great Tree of the World» (Cirlot, 2001, p. 282). Досліджувана одиниця символізує також «the 'lowly nature', in the sense both of the humble and the despicable». Іменник *shoes* також може несподівано асоціюватись з «female sex organ and may have this implication in the story of Cinderella». У давнину це слово також було знаком, що означав «liberty» (Cirlot, 2001, p. 295). Найменування *string (or cord)* має асоціацію з «the spiritual thread binding together all things in existence, as the thread of a necklace binds together all the pearls», «the cords worn by soldiers and by officials, sashes and bows, braid and stripes, are all nothing but emblems of cohesion and binding, in a form referring to a particular social status», крім цього знаходимо ще й інтерпретацію *string* як «a phallic symbol» (Cirlot, 2001, p. 316). Найменування *torch* в символічному плані ідентифікується з «the sun», також це «the symbol of purification through illumination». *Torch* в англійській мові виступає «the emblem of truth» (Cirlot, 2001, p. 44). Досліджувана одиниця *umbrella* має декілька символічних значень, це «the canopy of the heavens, shelter and protection», також знаходимо таке порівняння «the parasol is a symbol of the Sun, and an umbrella is a symbol of the shade». Також *umbrella* є емблемою «of power and dignity» (Protas, 2001). Іменник *utensils* асоціюється з «simple transference to the spiritual plane of their practical and utilitarian function», а найменування *vase* вживається у словосполученні «full vase» і символізує «the Plant of Life» і є емблемою «fertility». *Ваза золота* або *заповнена ліліями* виступає емблемою «of the Virgin Mary» (Cirlot, 2001, p. 359). *The spider web* або *web* вказує на «intricate network of space and time, the cosmic plan». В Християнстві це слово асоціюється з «earthly snare, denoting human frailty» (Protas, 2001).

Висновки. Всього було розглянуто 143 найменування з точки зору їх символічних асоціацій, 74 (52%) з них утворюють пари, тобто, більшість мають символічні значення в обидвох мовах. 44 найменування (22 пари) – 31% мають крім відмінних, ще й подібні значення. 30 найменувань (15 пар) – 21% мають лише відмінні значення. Тобто переважає кількість пар, які мають не лише відмінні значення, а й подібні. Кількість одиниць, які мають асоціації лише в одній з мов налічує 69 (48%), з них 24 (17%) – лише в англійській, 45 (31%) – лише в українській. Щодо аналізу конкретних символічних значень, то тут ми теж виділили спільні та відмінні риси. Спільні риси, тобто в обидвох мовах:

- зафіксовано багато найменувань, які асоціюються з такими абстрактними поняттями, як життя, доля, віра, розум, гідність, сила, любов, перемога, справедливість, вірність та ін.;
 - значна кількість одиниць, які асоціюються з охоронними (відворотними) силами; захистом від зла, темних демонів; речами, які оберігають від нечистої сили, відганяють злі сили; оберегами;
 - позитивні асоціації значно переважають над негативними, хоч є і останні, наприклад, погана удача, небажана дитина, смерть, пліткарство, байдужість, злиденність, егоїзм, ганьба, тупість, нечиста сила, нерозум, нещастя, недоля;
 - зафіксовано найменування з протилежними асоціаціями: пияцтво, моральна розбещеність – порятунок; створення – руйнування; деструкція – захист;
 - є асоціації, пов'язані з релігією, зокрема, християнством: царство Духу, царство Господа, Пречиста Марія, страсті господні, місце першого сповитку Христа, устремління людей до Всевишнього, зв'язок з небесами, Божа слава і велич, божественна гармонія;
 - є символи, пов'язані з Всесвітом, хоч в англійській мові їх значно більше: центр Всесвіту, місце космічного існування, Світове дерево, космічний план, мережа космосу і часу;
 - прослідковуються асоціації, пов'язані з переходом в новий стан, новий світ, новий етап життя, очищення.
- Відмінні риси:

• в українській мові незрівнянно більше символів, пов'язаних з родиною, домівкою: рідна домівка; родинна втіха; родинне вогнище; безсмертя родоходу; священний олтар родини; багатство родини, як матеріальне, так і духовне; трапляється також поняття Батьківщини;

• в англійській мові значно більше складних філософських есенцій, наприклад: уява і її здатність відображати формальну реальність видимого світу; містичні спінери, які розрізають нитку життя смертної людини; індивідуальне життя перед лицем космічного існування та ін.

Щодо відмінних ознак чи найменувань, які мають символізм лише в одній з мов, то тут знаходить відображення національна специфіка кожного народу. У книзі В. Кононенка «Українська лінгвокультурологія» сказано: «Як зазначають автори книжки «Українські символи», «символіка – поняття загальнолюдське і національно специфічне, етногенетичне», причому більш актуальний саме останній аспект. Без теорії символів наші уявлення про національно-культурний компонент кожної мови були б неповними і недосконалими. Сьогоднішні праці про мовний тип особистості, зв'язок мовлення і національного світобачення виконуються з урахуванням досліджень словесної символіки. Вираження національного менталітету тісно пов'язується із системою властивих конкретному народові символічних образів та уявлень» (Кононенко, 2008, с. 155–156).

Символічні значення найменувань характерні для багатьох лексико-семантичних груп мови, деякі з них ми вже дослідили, про що вказували вище. Дана стаття логічно доповнює усі попередні і створює ширшу картину для визначення тенденцій символізму в англійській та українській мовах у порівняльному плані. У майбутньому ми плануємо дослідити інші лексико-семантичні групи, що дасть можливість глибше проникнути в сутність символізму та можливість співставити мовні традиції, культуру, звичаї, історію двох народів, що матиме значний пізнавальний та практичний інтерес.

Бібліографічний список

- Жайворонок, В. В., 2006. *Знаки української етнокультури*. К.: Довіра, с. 537.
- Кононенко, В. І., 2008. *Українська лінгвокультурологія*. К., с. 155–156.
- Кочерган, М. П., 2006. *Основи зіставного мовознавства* : Підручник: Вид. центр «Академія».
- Коцур, В. П., Потапенко О. І. & Куйбіда В. В. (Ред.), 2015. *Енциклопедичний словник символів культури України*. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В. М.
- Чумарна, М. М., 2006. *З початку світу. Україна в символах*. Львів.
- Іщук, М. М. та Янісів, М. П., 2021. Контрастивний аналіз символічних значень природних явищ в українській та англійській мовах. *Лінгвістичні дослідження: збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*, 54, с. 188-200.
- Іщук, М. М. та Янісів, М. П., 2022. Контрастивний аналіз символічних значень особових власних назв в українській та англійській мовах. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство)*, 35, с. 91-98.
- Іщук, М. М. та Янісів М. П., 2024. Контрастивний аналіз символічних значень найменувань чисел в українській та англійській мовах. *Вісник Маріупольського державного університету: серія Філологія*, 30, с. 86–93.
- Cirlot J. E., 2001. *A Dictionary of Symbols*. London: Taylor & Francis e-Library, Available at: <<https://www.academia.edu/7141304/pdf>> (Accessed 15.05.2023)
- Protas A., 2001. *Online Dictionary of Symbolism*, [online] Available at: <https://websites.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/> (Accessed 10.05.2023).

References

- Zhaivoronok, V. V., 2006. Znaky ukrainskoi etnokultury [Signs of Ukrainian ethnoculture]. K.: Dovira, s. 537 (in Ukrainian).
- Kononenko, V. I., 2008. Ukrainska linhvokulturolohiia [Ukrainian linguoculturology]. K., s. 155–156 (in Ukrainian).
- Kocherhan, M. P., 2006. Osnovy zistavnoho movoznavstva [Fundamentals of Comparative Linguistics]: Pidruchnyk: Vyd. tsentr «Akademiia», 424 s. (in Ukrainian).
- Kotsur, V. P., Potapenko O. I. & Kuibida V. V. (Red.), 2015. Entsyklopedychnyi slovnyk symboliv kultury Ukrainy [Encyclopedic Dictionary of Cultural Symbols of Ukraine]. Korsun-Shevchenkivskiy: FOP Havryshenko V. M. s. 4 (in Ukrainian).
- Chumarna, M. M., 2006. Z pochatku svitu. Ukraina v symbolakh [Since the beginning of the world. Ukraine in symbols.]. Lviv, s. 4 (in Ukrainian).
- Ishchuk, M. M. and Yanisiv, M. P., 2021. Kontrastyvnyi analiz symbolichnykh znachen pryrodnykh yavlyshch v ukrainskii ta anhliiskii movakh [Contrastive analysis of the symbolic meanings of natural phenomena in Ukrainian and English.]. Linhvistychni doslidzhennia. Kharkiv: Vydavnytstvo KhNPU imeni H.S. Skovorody, s.188-200 (in Ukrainian).
- Ishchuk, M. M. and Yanisiv, M. P., 2022. Kontrastyvnyi analiz symbolichnykh znachen osobovykh vlasnykh nazv v ukrainskii ta anhliiskii movakh [Contrastive analysis of the symbolic meanings of personal proper names in Ukrainian and English]. Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Serii: Filolohiia (movoznavstvo). Vypusk 35, Vinnytsia, c. 91-97 (in Ukrainian).
- Ishchuk, M. M. and Yanisiv M. P., 2024. Kontrastyvnyi analiz symbolichnykh znachen naimenuvan chysel v ukrainskii ta anhliiskii movakh [Contrastive analysis of the symbolic meanings of numerals in Ukrainian and English]. Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Serii: Filolohiia. Vypusk 30, s. 86–93 (in Ukrainian).
- Cirlot J. E., 2001. *A Dictionary of Symbols*. London: Taylor & Francis e-Library, Available at: <<https://www.academia.edu/7141304/pdf>> (Accessed 15.05.2023)
- Protas A., 2001. *Online Dictionary of Symbolism*, [online] Available at: <https://websites.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/> (Accessed 10.05.2023).

Стаття надійшла до редколегії 10.05.2025.

Myroslava Ishchuk, Mykhailo Yanisiv

CONTRASTIVE ANALYSIS OF SYMBOLIC MEANINGS OF THE NAMES OF DWELLINGS, THEIR ELEMENTS AND THINGS THAT ARE MOST OFTEN USED IN THEM IN THE ENGLISH AND THE UKRAINIAN LANGUAGES

Questions of symbolism regarding the names of dwellings, their elements, and the things that are most often used in them, in contrastive aspects of the Ukrainian and English languages, are considered in this article. The words that represent a certain idea, object, phenomenon or feeling and which are understandable to a certain community are considered the symbols. Symbols are not direct reflections of what they represent, but are only conditional forms. They may be connected with a certain cultural group, event or idea, causing certain feelings and associations in the reader, leaving them open for interpretation. Dictionaries of symbols were investigated to choose symbolic meanings of the dwelling names, their elements and things that are most often used in them. Then they were grouped according to the absence or presence of analogical names in both languages and analyzed. As a result of our analysis, groups of

symbols of specific names, which partially or completely differ or partially or fully coincide, were obtained, as well as logical links with different spheres of life of a person and the world were determined, different associations were outlined, including the fact about what associative links prevail in what language; attempts to explain these tendencies were also made. Contrastive analysis as a main method of investigation was used, besides, statistical method was applied to present results quantitatively, which allows establishing tendencies of the phenomenon of symbolism of numerals in both languages. As such investigations were already conducted on other lexico-semantic groups, the results of the present article will make the picture of symbolic meanings in both languages more complete. A deep insight into the associative fields of both languages was made; it was traced which symbolic meanings are the most frequent. It will help the students, pupils and adults studying the foreign language to understand and master the language phenomena and make translation properly.

Key words: *contrastive analysis, proper names of human beings, symbolic meaning, associative link, similarities and differences.*

УДК 811.161.2[81`1/82.02]

Єгор Колесник

<https://orcid.org/0009-0009-7834-662X>

Наталія Гриців

<https://orcid.org/0000-0001-6660-7161>

ЧАСТИНОМОВНІ НОВОТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ ФУТУРИСТІВ ЯК ОЗНАКА КОГНІТИВНОГО ВІДЧУЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ: КІЛЬКІСНИЙ АНАЛІЗ

У статті запропоновано інтерпретацію виявлених закономірностей у контексті теорії когнітивного відчуження, що розглядає авторські новотвори як засіб трансформації сприйняття дійсності. Проаналізовано частиномовну належність новотворів українських футуристів. На основі корпусу текстів, що включає прижиттєві видання М. Семенка та Г. Шкурупія, а також видання О. Влизька, О. Слісаренка та Ю. Шпола, проведено квантитативний аналіз частотності вживання новотворів різних частин мови. Встановлено, що винятковою рисою мовотворчості М. Семенка є збалансований розподіл новотворів між різними частинами мови та велика кількість новотворів-прислівників, тоді як для більшості інших авторів притаманне домінування новотворів-іменників. Визначено індивідуальні частиномовні переваги досліджуваних авторів та окреслено перспективи подальших студій неологічних процесів у літературі українського авангарду.

Ключові слова: новотвір, авторське словотворення, частиномовна належність, український футуризм, когнітивне відчуження.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-158-165

Постановка проблеми. Неологічні процеси в українській літературі початку ХХ століття демонструють високу активність, що значною мірою пов'язано з радикальними експериментами літературно-мистецьких угруповань, серед яких особливе місце посідає футуризм (Жибуль, 2004, с. 35; Ільницький, 2003, с. 251-253). Художнє експериментаторство футуристів з мовним матеріалом виходило далеко за межі загальноприйнятих рамок літературної творчості та стало унікальним явищем в історії українського письменства, що відзначають численні дослідники (Ільницький, 2003; Ковалів, 2019; Вокальчук, 2013).

Актуальність дослідження зумовлено кількома чинниками. По-перше, наявна потреба в систематизованому аналізі частиномовних особливостей неологізмів українських футуристів, оскільки попередні дослідження зосереджено переважно на особі очільника руху М. Семенка (Рега, 2011, с. 223). По-друге, частиномовний аналіз неологізмів дозволяє простежити взаємозв'язок між мовотворчістю футуристів та їхніми естетичними принципами, що відкриває новий ракурс для осмислення футуризму як культурно-мистецького явища. По-третє, результати частиномовного аналізу стануть підґрунтям для подальших досліджень авторського стилю та мовної картини світу письменників-футуристів.

З прикладного погляду, результати дослідження частиномовної належності неологізмів становлять цінність для лексикографічної практики, зокрема для укладання словників авторських новотворів, а також для загальнотеоретичних студій із неології та лінгвістичної стилістики, що підтверджує актуальність обраної проблематики.

Мета дослідження полягає у а) аналізі частиномовної належності неологізмів

українських футуристів, б) виявленні пропорційного співвідношення різних частин мови в корпусі авторських новотворів та в) встановленні співвідношень між частиномовними перевагами та індивідуальним стилем окремих представників футуристичного напрямку.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

1. Провести класифікацію новотворів за частиномовною належністю в корпусі текстів українських футуристів;
2. Здійснити квантитативний аналіз частотності вживання новотворів різних частин мови в поезії та прозі футуристів;
3. Визначити частиномовні вподобання окремих авторів-футуристів (М. Семенка, Г. Шкурупія, О. Влизька, О. Слісаренка, Ю. Шпола);
4. Зіставити визначені частиномовні переваги задля визначення спільних і відмінних рис мовотворчості письменників-футуристів.

Аналіз попередніх досліджень. Теоретична парадигма дослідження базується на концепції «когнітивного відчуження», що дає змогу різносторонньо проаналізувати авангардні мистецькі явища та їхні мовні експерименти. У фундаментальній праці «Metamorphoses of Science Fiction» (1979) Дарко Сувін визначає когнітивне відчуження як особливий художній прийом, що «дозволяє розпізнати предмет, але водночас робить його незнайомим» (Suvin, 1979, с. 6). Ця концепція передбачає одночасно пізнавальний та творчий процес, під час якого звичні елементи дійсності представляють у незвичному світлі й спонукають до нового осмислення.

Когнітивне відчуження у теоретичній системі Дарко Сувіна функціонує як фундаментальний організуючий принцип, що розмежовує наукову фантастику від інших літературних жанрів. На відміну від реалістичної літератури, де панує міметичне наслідування дійсності, або фентезі, де діють закони надприродного, наукова фантастика, за Сувіном, конструє альтернативний світ, який, попри свою відмінність від емпіричної реальності, залишається в межах потенційно можливого. Суттєвим елементом такого підходу є те, що розрив зі знайомою реальністю відбувається не на користь ірраціонального або містичного, а створює нову, когнітивно обґрунтовану систему, яка підпорядковується своїй внутрішній логіці та раціональності (Suvin, 1979, с. 7-8).

Важливим для розуміння цієї концепції є розрізнення між когнітивним відчуженням та іншими формами естетичного очуднення. Якщо для створення міфу, казки або фентезі використовують прийоми відчуження від буденної реальності, то в них не є пріоритетним когнітивне осмислення цієї реальності, на відміну від наукової фантастики (і, як ми спробуємо довести, від мовних експериментів футуристів). «Когнітивне відчуження, – пише Сувін, – використовується для розуміння тенденцій, прихованих у реальності» (Suvin, 1979), і саме цей когнітивний компонент перетворює відчуження з суто естетичного прийому на пізнання та засіб критичного переосмислення дійсності.

Ця риса особливо доречна для дослідження неологізмів у творчості футуристів, де порушення мовних норм було не випадковим, а цілеспрямованим художнім прийомом, елементом естетичної програми, спрямованої на оновлення літературних форм та мовного матеріалу (Семенко, 1922, с. 16; Семенко & Шкурупій, 1922, с. 39), отже світоглядні позиції українських футуристів відповідають принципам когнітивного відчуження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вагомою сферою футуристичного експериментування стало слово. Прагнення футуристів до новаторських мовних експериментів ставило за мету продемонструвати еластичність української мови та її здатність виражати трансформації світогляду людини в умовах технологічного прогресу. Михайль Семенко та інші представники руху демонстрували «невичерпний потенціал

української мови» через «унікальне для української поезії словесне експериментаторство», яке оновлювало лексичні засоби та виконувало роль «потужного психолінгвального стимулу до мовотворчості» для інших митців (Вокальчук, 2013, с. 82-83).

У роботі також зосереджено увагу на концепції неологічності, що враховує елемент «дивності» або «незвичності» у процесі творення нових слів (Guerra, 2016, с.530; Llopart-Saumell & Cañete-González, 2023, с. 5). Таке розуміння неологізмів суттєво розширює традиційні критерії їх ідентифікації, додає до чинника новизни (Борис, 2015, с. 59) завдяки трансгресивності – здатності порушувати усталені норми словотвору.

У цьому контексті прикметне явище неологізації, бо виступає мовним втіленням принципу когнітивного відчуження. Через творення нових слів футуристи оновлювали мовний арсенал, пропонували новий погляд на дійсність, та заохочували читача бачити звичні речі в незвичному світлі. Неологізми в їхніх текстах виконували функцію одивнення дійсності, створювали ефект відчуження, закликали читача активізувати власні когнітивні ресурси для тлумачення тексту.

Отож, у статті ми визначаємо у новотворах нові похідні слова (Клименко, Карпіловська, та Кислюк, 2008, с. 12). Новизну цих похідних слів у доборі проілюстровано незвичністю форми.

Для пошуку таких слів у корпусі застосовано три критерії:

1. Відсутність у ВЕСУМ (Starko & Rysin, 2022) – цей критерій використано автоматично, подальший пошук проведено вручну за словами, не знайденими у цьому електронному словнику.
2. Відсутність у СУМ-11 (Словник української мови, 1970-1980) та Словарі української мови Б. Грінченка (Грінченко, 1909).
3. Не більше двох слововживань іншими авторами того ж періоду зареєстрованих у ГРАК-17 (Шведова et al, 2017-2025).

Опис застосування першого критерію й детальні відомості про джерела, що лягли в основу корпусу та його обсяг, доступні у статті опублікованій раніше доступні у статті опублікованій раніше (Нахлік & Колесник, 2023).

Матеріал та джерельна база дослідження: в центрі уваги – прижиттєві видання М. Семенка та Гео Шкурупія, що увійшли до корпусу: повне зібрання творів М. Семенка 1910-1922 рр. «Кобзарь» виданий 1925 року, поетичні збірки «Психетози», «Барабан», та «Жарини слів» 1922, 1923, 1925 рр. видань відповідно. Інші видання, що увійшли до дослідження: «Олекса Влизько. Вибрані поезії» (1963 р.), та «Микола Терещенко. Поезії» (1979 р.). Також такі твори з колекції ГРАК-17: окремі повісті і оповідання з першого і третього томів «Вибраних творів» Олекси Слісаренка виданих 1930 і 1932 рр., та його стаття і оповідання у першому номері журналу ВАПЛІТЕ за 1926 р. та шостому номері «Всесвіту» за 1930 р.; вірш і оповідання Юліана Шпола, опубліковані у другому та одинадцятому номерах «Всесвіту» за 1926 та 1925 рр., а також його роман «Золоті лисенята», розміщений у мережі та доданий до ГРАКу без зазначення друкованого джерела. Інші твори з колекції ГРАКу, що увійшли до дослідження та не містять посилань на друковані джерела: «Голяндія» Дмитра Бузька, оповідання «Експериментальний депутат» та збірка оповідань «Поїзди їдуть на Берлін» О. Влизька, повісті «Про гірке кохання поета Тараса Шевченка» і «Жанна Батальйонерка», оповідання «Страшна мить» Г. Шкурупія. Загальний обсяг корпусу склав близько 525 000 слововживань, 582 з них класифіковані як новотвори.

Частиномовний аналіз новотворів у доробку українських футуристів представлено в таблиці 1, де відображено абсолютні числові показники.

Таблиця 1 – частиномовна належність новотворів (абсолютна кількість)

Автор	Прикметники	Іменники	Дієслова	Прислівники	Всього
М. Семенко	88	148	183	80	499

Г. Шкурупій	5	23	7	1	36
О. Влизько	7	14	8	-	29
О. Слісаренко	5	1	3	1	10
Ю. Шпол	3	4	1	-	8

До дієслів зараховані дієприкметникові форми, як-от: *обагнений, зачовнений* (М. Семенко); *завеселений, недотвалтований* (Г. Шкурупій); *виноходний, опролетаризований* (О. Влизько); *зреволюціонований, буржуазно-естетствующий* (О. Слісаренко) тощо.

Огляд кількісних показників демонструє суттєву диспропорцію в обсязі новотворів у різних авторів. Безперечним лідером за абсолютною кількістю новотворів є М. Семенко, у якого виявлено 499 новотворів, що понад десятикратно перевищує відповідні показники інших авторів. Водночас найменшу кількість новотворів зафіксовано у творчості Ю. Шпола (8 одиниць) та О. Слісаренка (10 одиниць).

Через велику різницю в абсолютних кількостях новотворів для відображення співвідношень кількостей новотворів за частинами мови і авторами доцільно розглянути також відносні показники, які дали змогу об'єктивно відобразити досліджуваний матеріал. Відповідні відсоткові співвідношення представлено в таблиці 2.

Таблиця 2 — частиномовна належність новотворів (відносна кількість)

Автор	Прикметники	Іменники	Дієслова	Прислівники
М. Семенко	18%	30%	37%	16%
Г. Шкурупій	14%	64%	19%	3%
О. Влизько	24%	48%	28%	-
О. Слісаренко	50%	10%	30%	10%
Ю. Шпол	38%	50%	13%	-

Відсоткове співвідношення частиномовної належності неологізмів виявляє характерні тенденції мовотворчості. Зокрема, у більшості авторів найвищі показники неологізації демонструють *іменники*: у Г. Шкурупія (64%), О. Влизька (48%) та Ю. Шпола (50%). *Прикметники* посідають друге місце за частотністю неологізації, з найвищими показниками у О. Слісаренка (50%) та Ю. Шпола (38%). Винятком є творчість М. Семенка, у якого найвищий рівень неологізації спостерігається серед *дієслів* (37%).

Значущою диференційною ознакою авторського стилю М. Семенка є також суттєва частка прислівників-неологізмів (16%), тоді як у більшості інших авторів цей показник або мінімальний (Г. Шкурупій – 3%, О. Слісаренко – 10%), або прислівники-неологізми взагалі відсутні (О. Влизько, Ю. Шпол). Також у творчому доробку М. Семенка притаманний найрівномірніший розподіл новотворів між різними частинами мови: дієслова (37%), іменники (30%), прикметники (18%), прислівники (16%). Така відносна збалансованість свідчить про високий рівень мовотворчості автора та його здатність до новаторського використання різних частин мови як матеріалу для неологізації.

Для Г. Шкурупія характерне домінування іменників-неологізмів (64%), які кількісно переважають новотвори серед інших частин мови. Подібна тенденція, хоча й менш виражена, спостерігається також у творчості О. Влизька, де іменники становлять 48% від загальної кількості неологізмів.

Випадок О. Слісаренка, у якого найвищий показник неологізації демонструють прикметники (50%), тоді як іменники представлені мінімально (10%) може свідчити про авторську настанову на увиразнення атрибутивних характеристик зображуваних об'єктів і явищ.

З окреслених особливостей, вирізняються прислівники-новотвори у творчості М. Семенка. У абсолютному вимірі в його доробку зафіксовано 80 прислівників-новотворів, що становить 16% від загальної кількості неологізмів. Суттєве переважання цього показника порівняно з іншими авторами (Г. Шкурूपій – 1 одиниця, О. Слісаренко – 1 одиниця, у решти авторів – відсутні) дозволяє розглядати активне творення прислівників-неологізмів як характерну ознаку ідіостилю М. Семенка.

Розглянемо типові приклади прислівників-неологізмів у творчості М. Семенка:

У вірші «Весна» (1919):

*«На майдані **однорото** натовп губи тихо скривить*

У чеканні неймовірних блідих білих снів»

У поемі «Тов. Сонце» (1919):

«Світиться Хрест на покинутім соборі,

*Благає **знищено**: прийди, вдарь»*

У вірші «Експеримент» (1915):

*«Коли в мельодах тіло й кров тече так **тактно***

Розплутую життя метафізичний звив»

Для порівняння, варто розглянути нечисленні випадки вживання прислівників-неологізмів іншими авторами:

Г. Шкурूपій, «Капелюхи на Тумбах» (1922):

«І на кождім розі

у мене знайомий товариш,

*І **що-крок**, то знайома тумба»*

О. Слісаренко, «Полуда» (1930):

*«Командир загону обвів присутніх командирів поглядом, немов вивіряючи, чи не трапилося бува чогось з кимсь із них, і заговорив **притишно**, так, щоб не чули бійці».*

Активне творення прислівників-неологізмів у М. Семенка свідчить про системний характер його мовних інновацій. Якщо у більшості авторів неологізація спрямована переважно на номінацію нових реалій (іменники) або їхніх ознак (прикметники), то у М. Семенка вона охоплює також *сферу характеристики дій та процесів*. Це підтверджує тезу про цілісність та органічність словотворчих експериментів М. Семенка, для якого неологізація є не просто засобом увиразнення тексту, а художнім засобом збагачення виражальних можливостей мови.

З огляду на зіставлення частиномовного розподілу неологізмів у творчості футуристів важко простежити чіткі спільні риси мовотворчості українських футуристів. З одного боку, натхненник руху М. Семенко виявляє тяжіння до збалансованого розподілу між різними частинами мови. З іншого, у більшості письменників-футуристів спостерігаємо домінування окремих частин мови, переважно іменників (Г. Шкурूपій, О. Влизько, Ю. Шпол), та у випадку О. Слісаренка прикметників. Це свідчить про неоднорідність підходів до неологізації в межах футуристичного напрямку та про наявність індивідуальних авторських преференцій на тлі загальних тенденцій.

Аналіз частиномовної належності неологізмів у творчості українських футуристів дозволяє сформулювати такі **висновки**:

1. Характерною рисою мовотворчості М. Семенка є збалансований розподіл новотворів між різними частинами мови та висока частка прислівників, що вирізняє його з-поміж інших авторів.
2. Найчастіше серед новотворів спостерігаємо іменники, що засвідчено більшістю досліджуваних авторів (Г. Шкурूपій, О. Влизько, Ю. Шпол).
3. Дієслова-новотвори, попри їхню значущість для вираження процесуальності, у більшості авторів представлено рідше. Виняток становить є М. Семенко, у якого дієслова фіксують найвищий кількісний показник (37%).
4. Відсутність або мінімальна кількість прислівників-новотворів у більшості

авторів (окрім М. Семенка) свідчить про певну обмеженість словотворчих експериментів та їхню зосередженість переважно у сфері номінації та атрибуції. Виявлені закономірності частиномовного розподілу неологізмів дозволяють глибше зрозуміти специфіку авторських підходів до мовотворчості та окреслити характерні риси футуристичного експериментаторства у сфері лексичних інновацій. Virізняється творчість М. Семенка, чия словотворча практика маркує найвищий рівень різноманітності та системності й охоплює всі основні частини мови, чим забезпечує комплексне оновлення лексичного складу мови.

Перспективними напрямками поглиблення цього дослідження є комплексний аналіз словотвірних моделей і способів творення неологізмів у доробку футуристів із застосуванням сучасних методик дериваційної морфеміки. Комплексне вивчення частиномовної належності неологізмів сприятиме розв'язанню загальнотеоретичних проблем функціонування авторських новотворів у художньому тексті та доповнить методологічний інструментарій лінгвостилістики і неології. Доцільно розширити корпус досліджуваних текстів за рахунок залучення творів інших представників футуристичного руху, зокрема О. Полторацького, М. Бажана, А. Чужого, що дозволить верифікувати й уточнити виявлені закономірності. Окремим аспектом подальших студій стане компаративний аналіз неологізації в українському футуризмі та в інших літературних течіях початку ХХ століття.

Бібліографічний список

- Борис, Д., 2015. Проблема неоднозначності поняття "неологізм" крізь призму лінгвофілософської теорії, *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер.: Філологічні науки (мовознавство)*, 3, pp. 54–61.
- Вокальчук, Г., 2013. Поет беззразковості (неологія Михайля Семенка в контексті словотворчої практики поетів 20–30-х років ХХ ст.), *Культура слова*, 2(79), pp. 82–90.
- Грінченко, Б., 1909. Словарь української мови: в 4 т. Доступно: <<http://hrinchenko.com>>
- Жибуль, В., 2004. Формальний експеримент у творчості українських футуристів і білоруських поетів 1920-х-початку 30-х років, *Слово і Час*, 7, pp. 35–41.
- Ільницький, О., 2003. *Український футуризм (1914–1930)*. Львів: Літопис.
- Клименко, Н.Ф., Карпіловська, Є.А. та Кислюк, Л.П., 2008. *Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі*. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго.
- Ковалів, Ю., 2019. Михайль Семенко, *Слово і Час*, (12), pp. 65–69.
- Нахлік, О. and Колесник, Є., 2024. Феномен неологізації у поезії і прозі українських футуристів: творення корпусу текстів та автоматизація видобування лексичних новотворів, *Мовні і концептуальні картини світу*, 76 (2), pp. 76–93. DOI: <https://doi.org/10.17721/2520-6397.2024.2.05>.
- Рега, Д., 2011. Український футуризм у національному літературознавстві: від генези до сьогодення, *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, (15), pp. 220–223. Доступно: <<https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/26631>>
- Семенко, М. та Шкурупій, Г., 1922. Die Kunst ist tot. Семафор у майбутнє, 1, с. 39.
- Семенко, М., 1922. Де-які наслідки деструкції. Семафор у майбутнє, (1), с. 15–17.
- Словник української мови: В 11 томах (СУМ-11), (1970–1980)*. Київ: Наук. Думка. Доступно: <<https://sum.in.ua>>
- Шведова, М. et al., 2017. *Генеральний регіонально анотований корпус української мови (ГРАК)*. Київ, Львів, Єна. Доступно: <<https://uacorpus.org>>.
- Llopart-Saumell, E. and Cañete-González, P., 2023. Are Stylistic Neologisms More Neological? A Corpus-Based Study of Lexical Innovations of Women and Men, *Languages*, 8(3), p. 175. DOI: <https://doi.org/10.3390/languages8030175>.

- Guerra, R. A., 2016. Dictionaries of Neologisms: a Review and Proposals for its Improvement, *Open Linguistics*, 2(1). DOI: <https://doi.org/10.1515/opli-2016-0028>.
- Starko, V. and Rysin, A., 2022. VESUM: A Large Morphological Dictionary of Ukrainian As a Dynamic Tool, in *6th International Conference on Computational Linguistics and Intelligent Systems. COLINS*, Gliwice, Poland, pp. 61–70.
- Suvin, D., 1979. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press.

References

- Borys, D., 2015. Problema neodnoznachnosti poniattia "neolohizm" kriz pryzmu linhvofilosofskoi teorii [The problem of ambiguity of the concept "neologism" through the prism of linguophilosophical theory], *Naukovyi visnyk Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Ser.: Filolohichni nauky (movoznavstvo)*, (3), pp. 54–61. [in Ukrainian]
- Guerra, R. A., 2016. Dictionaries of Neologisms: a Review and Proposals for its Improvement, *Open Linguistics*, 2(1). DOI: <https://doi.org/10.1515/opli-2016-0028>.
- Hrinchenko, B., 1909. Slovar ukrainskoi movy: v 4 t. [Dictionary of the Ukrainian language: in 4 volumes]. Available at: <http://hrinchenko.com> [in Ukrainian]
- Ilnytskyi, O., 2003. *Ukrainskyi futurizm (1914–1930)* [Ukrainian Futurism (1914–1930)]. Lviv: Litopys. [In Ukrainian]
- Klymenko, N.F., Karpilovska, Ye.A. and Kysliuk, L.P., 2008. *Dynamichni protsesy v suchasnomu ukrainskomu leksykonu* [Dynamic processes in the modern Ukrainian lexicon]. Kyiv: Vydavnychi Dim Dmytra Buraho. [in Ukrainian]
- Kovaliv, Yu., 2019. Mykhayl Semenko [Mykhayl Semenko], *Slovo i Chas* (12), pp. 65–69. [In Ukrainian]
- Llopart-Saumell, E. and Cañete-González, P., 2023. Are Stylistic Neologisms More Neological? A Corpus-Based Study of Lexical Innovations of Women and Men, *Languages*, 8(3), p. 175. Available at: <https://doi.org/10.3390/languages8030175>.
- Nakhlik, O. and Kolesnyk, Ye., 2024. Fenomen neolohizatsii u poezii i prozi ukrainskykh futurystiv: tvorennia korpusu tektiv ta avtomatyzatsiia vydobuvannia leksychnykh novotvoriv [The phenomenon of neologization in the poetry and prose of Ukrainian futurists: creation of a text corpus and automation of lexical neologism extraction], *Movni i kontseptualni kartyny svitu*, (76 (2)), pp. 76–93. Available at: <https://doi.org/10.17721/2520-6397.2024.2.05>. [in Ukrainian]
- Reha, D., 2011. *Ukrainskyi futurizm u natsionalnomu literaturoznavstvi: vid henezy do sohodennya* [Ukrainian futurism in national literary studies: from genesis to the present], *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*, (15), pp. 220–223. Available: <<https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/26631>> [In Ukrainian]
- Semenko, M., & Shkurupii, G., 1922. Die Kunst ist tot [Art is dead]. *Semafor u maibutnie*, (1), p. 39. [in Ukrainian]
- Semenko, M., 1922. De-yaki naslidky destrukttsii [Some consequences of destruction]. *Semafor u maibutnie*, (1), pp. 15–17. [in Ukrainian]
- Shvedova, M. et al., 2017. *Heneralnyi rehionalno anotovanyi korpus ukrainskoi movy (HRAK)* [General Regionally Annotated Corpus of Ukrainian Language (GRAC)]. Kyiv, Lviv, Jena. Available at: uacorporus.org. [in Ukrainian]
- Slovnyk ukrainskoi movy: V 11 tomakh [Dictionary of the Ukrainian language: In 11 volumes]. (1970–1980). Kyiv: Nauk. Dumka. Available at: <https://sum.in.ua> [in Ukrainian]
- Starko, V. and Rysin, A., 2022. VESUM: A Large Morphological Dictionary of Ukrainian As a Dynamic Tool, in *6th International Conference on Computational Linguistics and Intelligent Systems. COLINS*, Gliwice, Poland, pp. 61–70.

- Suvin, D., 1979. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press.
- Vokalchuk, H., 2013. Poet bezzrazkovosti (neolohiia Mykhailia Semenka v konteksti slovotvorchoi praktyky poetiv 20–30-kh rokiv XX st.) [The poet of non-exemplariness (Mykhail Semenka's neology in the context of the word-formation practice of poets of the 1920s-1930s)], *Kultura slova*, 2(79), pp. 82–90. [in Ukrainian]
- Zhybul, V., 2004. Formalnyi eksperyment u tvorchosti ukrainskykh futurystiv i biloruskykh poetiv 1920-kh-pochatku 30-kh rokiv [Formal experiment in the works of Ukrainian futurists and Belarusian poets of the 1920s-early 1930s], *Slovo i Chas*, (7), pp. 35–41. [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 15.05.2025.

Yehor Kolesnyk, Nataliia Hrytsiv

PART OF SPEECH DERIVATIVES COINED BY UKRAINIAN FUTURISTS AS A SIGN OF COGNITIVE ALIENATION OF ARTISTIC THINKING: A QUANTITATIVE ANALYSIS

This research examines the part-of-speech distribution patterns in new word formations coined by Ukrainian futurists, analyzing their linguistic innovations within the theoretical framework of cognitive alienation. The study investigates an extensive corpus comprising lifetime editions of prominent futurists' works, including M. Semenko's "Kobzar" (1925), G. Shkurupii's poetry collections "Psychetozy," "Baraban," and "Zharyny sliv" (1922-1925), as well as works by O. Vlyzko, O. Slisarenko, and Yu. Shpol. The research methodology employs a three-stage filtration process for identification of newly formed words: automatic extraction of unrecognized lexemes through the Large Electronic Dictionary of Ukrainian Language (VESUM), verification against established lexicographic sources (11-volume Dictionary of Ukrainian Language and Hrinchenko's Dictionary), and frequency analysis in the General Regionally Annotated Corpus of Ukrainian Language (GRAC). Quantitative analysis of 582 identified newly formed words reveals significant differences in word-formation preferences among the examined authors. M. Semenko demonstrates a distinctive balanced distribution across parts of speech (verbs 37%, nouns 30%, adjectives 18%, adverbs 16%) with an unprecedented level of adverb neologization (80 unique formations) that serves as a defining feature of his idiolect. This contrasts sharply with other futurists who show pronounced preferences for nominal neologisms: G. Shkurupii (64% nouns among 36 newly formed words), O. Vlyzko (48% nouns among 29 newly formed words), and Yu. Shpol (50% nouns among 8 newly formed words). O. Slisarenko presents a unique case with 50% of his newly formed words (from 10 total) being adjectival in nature, diverging from the general trend. These findings are interpreted through Darko Suvin's cognitive alienation theory, which conceptualizes neologisms not merely as stylistic ornaments but as deliberate devices for transforming reality perception through linguistic defamiliarization. The research contributes to understanding Ukrainian futurism's linguistic innovation from both quantitative and theoretical perspectives, establishing measurable parameters for distinguishing individual authorial styles within the avant-garde movement. The study concludes that while nominal neologization represents the dominant trend among Ukrainian futurists, significant variations in part-of-speech distribution reflect diverse aesthetic approaches to language experimentation within the movement, challenging the notion of futurism as a linguistically homogeneous phenomenon. Future research directions include diachronic analysis of neologization dynamics and comparative studies with other avant-garde movements.

Keywords: newly formed word, authorial word-formation, part-of-speech distribution, cognitive alienation, Ukrainian futurism.

УДК - 811.111

Olena Koliasa

<https://orcid.org/0000-0001-5301-480X>

THE EVOLUTION OF DEATH PERCEPTION THROUGH DISASTER WORLDVIEWS: AN INTERDISCIPLINARY ANALYSIS

Abstract. *The study presents a comprehensive interdisciplinary analysis of the problem of death through the prism of catastrophe discourse. The work reveals the evolution of death perception from primitive forms of fear in prehistoric societies to modern interpretations in a globalised world. The research explores the interconnection between anthropological, religious, philosophical, psychoanalytic, existentialist, and sociocultural approaches to understanding death. Special attention is paid to how catastrophic events transform the collective perception of mortality. The analysis begins with the anthropological origins of death awareness in primitive societies, tracing the emergence of ritual practices in funeral culture. Religious interpretations of death are examined through concepts of animism and beliefs in the afterlife. The philosophical dimension is presented through the evolution from classical to modern interpretations of death, particularly Heidegger's concept of "being-toward-death." The psychoanalytic approach is revealed through Freud's theory of thanatos and Jung's archetypes of the collective unconscious. The existentialist understanding of death is analysed through the works of Camus, Jaspers, and Sartre, who consider death an integral part of authentic existence. Of particular value is the analysis of the sociocultural dimension of the death problem in the context of contemporary global catastrophes, where not only individual but also collective perception of mortality is transformed. The biopolitical, symbolic, and mediated aspects of death in the era of technology and global risks are explored. The research demonstrates that in the discourse of catastrophes, death acquires additional dimensions — collective traumatic experience, biopolitical regulation, and mediated consumption—making its perception more complex but potentially more alienated from personal experience.*

Keywords: *problem of death, catastrophe discourse, interdisciplinary approach, thanatology, existentialism, collective trauma, biopolitics, death simulation, risk society, mediatization of death.*

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-166-171

Introduction. Human life cannot last forever, despite various religious concepts that assume the immortality of the soul. Life, as we know, has a beginning and an end – attributes of all living things. However, while birth is a phenomenon that has been thoroughly studied from various angles, death cannot be considered fully understood at this stage of scientific development, especially in the context of catastrophic events that transform the collective perception of mortality.

Today, there are many approaches to the study of death. Among the most developed are: *philosophical, psychoanalytic, existentialist, anthropological and socio-cultural approaches.* Their intersection becomes especially significant in the discourse of catastrophes, phenomena that massively overturn the idea of death and change its perception in the public consciousness.

Understanding the problem of death is a process of accumulating knowledge from different fields, analysing different historical periods and continuously growing human reflection. As Bauman (2004) notes: “Death is the great unknown majesty of our existence, and our knowledge that it is inevitable is the main source of our fear” (Bauman, 2004, p. 46).

The object of the study is to comprehend the problem of death in an interdisciplinary dimension. **The subject** is the evolutionary movement in understanding this problem through the prism of the disaster worldview in the most representative approaches.

The aim of the work is to demonstrate the evolution in the understanding of the problem of death by representatives of philosophical, psychoanalytic, existentialist and socio-cultural approaches in the context of disasters and to search for manifestations of this evolution in the cultural changes of a globalised society.

The methodology of the research. This research employs a qualitative interdisciplinary methodology to examine the evolution of death perception through disaster worldviews. The methodological framework encompasses three complementary approaches that together provide a comprehensive understanding of how catastrophic events transform collective perceptions of mortality across historical periods and theoretical traditions.

The historical-comparative approach traces the development of death perception from prehistoric societies to contemporary culture by examining burial practices, comparing death concepts across different epochs, and identifying transformative moments associated with major catastrophic events. This diachronic analysis reveals how societal attitudes toward death have evolved from what Aries (2016) terms the “taming of death” in medieval periods to the “death inverted” phenomenon of modernity, with each transition influenced by collective traumas such as wars, epidemics, and natural disasters.

Theoretical content analysis constitutes the second methodological pillar, involving a systematic examination of seminal texts across multiple disciplines. The research synthesises philosophical perspectives from antiquity to postmodernity, psychoanalytic theories of death instincts, existentialist conceptions of mortality as fundamental to authentic existence, and sociocultural analyses of death representation in contemporary society. This cross-disciplinary analysis employs close reading techniques to identify conceptual patterns and theoretical developments that illuminate how catastrophic events reshape understandings of mortality.

The third methodological component, discourse analysis, examines how catastrophe narratives construct and transform death perception in public consciousness. This approach analyses linguistic and symbolic representations of catastrophic death, media narratives surrounding mass mortality events, biopolitical discourse on life and death, and visual representations of mortality in contemporary culture. Through this analysis, the research reveals how catastrophic events produce particular discursive formations that mediate collective experiences of mortality.

The study draws upon diverse data sources, including primary theoretical texts from key thinkers across disciplines, anthropological and archaeological studies of prehistoric death concepts, historical records documenting societal responses to catastrophes, and contemporary cultural artefacts representing death in the context of global disasters. These materials are interpreted through an analytical framework that integrates anthropological perspectives on cultural evolution, philosophical hermeneutics, critical theory, and cultural studies approaches.

While acknowledging limitations regarding the predominance of Western theoretical traditions and challenges in synthesising diverse disciplinary approaches, this methodology enables a comprehensive examination of how catastrophic events function as catalysts for evolutionary shifts in death perception. The research maintains appropriate scholarly distance while addressing sensitive topics related to human mortality and catastrophic events, contributing valuable insights into how societies conceptualise and respond to death in the face of collective trauma.

Background. The question of the emergence of the concept of death will probably remain open forever. As Arias notes: “It is impossible to pinpoint even the moment when man first used the term. However, man began to feel human in our usual sense when he realised that his life was finite” (Arias, 2016, p. 28).

For the first time, intentionally created burials of the dead were found among Neanderthals. As Tokarev points out: “For our topic, the discovery in the famous Chinese cave Zhoukoudian is of particular interest. The location of the tibiae of two synanthropes led researchers to believe that the legs were bound, and bound posthumously” (Tokarev, 2005, p. 53). This may indicate a certain fear of the resurrection of the dead.

Anthropologist Levy-Bruhl states: “Primitive conceptions of death have always combined fear and awe, as well as an attempt to control what cannot be controlled – the transcendence of life” (Levy-Bruhl, 2010, p. 73). This demonstrates the primary connection between death and catastrophe as a destructive force that requires special ritual processing.

Primitive forms of religion, such as animism, totemism and fetishism, offered their own interpretations of death. According to Taylor, “Animism is of interest to us primarily because it is a kind of ‘primitive idea of the soul and is the same in its general features among many peoples’” (Taylor, 2008, p. 328). Wundt believes that “most likely, the concept of the soul did not first emerge from reflections on the life of consciousness, perhaps its original source is the phenomena of complete or partial cessation of conscious processes (death, sleep, fainting, pathological states)” (Wundt, 2012, p. 10).

In the context of disasters, ancient societies often interpreted mass deaths as punishment from deities. Ellingham notes: “Any natural disaster in ancient civilisations was perceived as a cosmic signal, a transcendental message, often associated with a violation of moral norms and collective guilt” (Ellingham, 2018, p. 142).

The philosophical approach to death has evolved from the ancient perception of death as a natural law to more existential interpretations. Plato (2002) argued that death is the soul’s transition to another dimension, and therefore is not evil, but only a transformation. Heidegger developed the concept of “being-to-death”, arguing that “the awareness of one’s own mortality is key to authentic existence” (Heidegger, 2013, p. 289). In the context of disasters, this is of particular importance, as disaster reveals the fragility of human existence and bring the issue of death into the centre of public attention. Baudrillard considers death in contemporary society as a “displaced symbol”, noting: “Catastrophic death as a mass phenomenon in the information society is turning into a simulacrum that loses its original horror due to the oversaturation of symbolic representations” (Baudrillard, 2011, p. 156).

The emergence of psychoanalysis is associated with the name of Sigmund Freud, who was heavily influenced by Schopenhauer. As Freud noted: “The problem of death, according to Schopenhauer, stands at the threshold of all philosophy” (Freud, 2019, p. 3). Freud developed the concept of thanatos – the desire for death, which is opposed to eros. “Every creature carries within itself a destructive impulse aimed at returning to an inorganic state. Catastrophes only intensify this instinct, bringing it from the individual to the collective level” (Freud, 2020, p. 201).

Jung developed the concept of the collective unconscious, which contains archetypes, including the Shadow archetype associated with death. “Mass disasters activate archetypal structures associated with death, creating a collective experience of transgression that can both destroy and renew society” (Jung, 2017, p. 105).

The existentialist approach focuses on the personal experience of death. According to Camus, “The only real philosophical problem is the problem of suicide. To decide whether life is worth living or not is to answer the fundamental question of philosophy” (Camus, 2010, p. 24). Jaspers has developed the concept of “liminal situations” where death is central: “Disasters create massive liminal situations when people face death not as an abstract possibility but as an immediate reality. It is in these moments that the true comprehension of existence takes place” (Jaspers, 2013, p. 87). Sartre saw death as an absurd element that undermines the meaning of any human project: “Catastrophic death demonstrates the absurdity of existence in a particularly acute way, because it interrupts life without regard to individual intentions and plans” (Sartre, 2016, p. 145).

Sociologist Bauman analyses contemporary attitudes towards death: “In a globalised world, disasters are becoming part of everyday media consumption, leading to the ‘banality of horror’ – the phenomenon of devaluing the perception of mass death through its virtualisation” (Bauman, 2004, p. 189).

Aries (2016) identifies five historical stages in the evolution of attitudes towards death in European culture, each of which was associated with certain catastrophic events: “From the ‘taming of death’ of the Middle Ages, through the ‘death of one’s own’ of the Renaissance, to the ‘death inverted’ of modernity, each transition was triggered by the collective trauma of war, epidemics, and natural disasters” (Aries, 2016, p. 251). Sontag explores representations of catastrophic death in contemporary culture: “Photographs of suffering simultaneously attract and repel the viewer, creating a specific ethical paradox of consuming someone else’s grief as an aesthetic product” (Sontag, 2013, p. 97).

Contemporary perceptions of death are transformed by global disasters such as pandemics, climate change, and technological accidents. Beck developed the concept of a ‘risk society’: “In today’s world, the production of risk exceeds the production of wealth, with death becoming a statistical indicator rather than an existential experience” (Beck, 2018, p. 75). Agamben analyses the biopolitical dimension of modern disasters: “Modern power turns biological life into a political tool, regulating the right to life and death through the state of emergency caused by disasters” (Beck, 2019, p. 118). Žižek considers the symbolic dimension of catastrophic death: “Contemporary pandemics and environmental disasters are bringing back the displaced image of death into the public consciousness, exposing the contradictions of the capitalist system and its inability to cope with fundamental finitude” (Žižek, 2020, p. 203).

Conclusion. This research has examined the evolution of humanity’s understanding of death through various disciplinary lenses, particularly in the context of catastrophic events that reshape collective perceptions of mortality. Our analysis reveals several key findings across philosophical, psychoanalytic, existentialist, and socio-cultural approaches.

The primitive conceptualisation of death began with burial rituals among Neanderthals, demonstrating early human attempts to process mortality through cultural practices. These early approaches to death were deeply intertwined with catastrophe, as ancient societies interpreted mass deaths as divine punishment or cosmic messages. This connection between death and catastrophe has remained consistent throughout human history, though its interpretations have evolved significantly.

Philosophical perspectives on death have transformed from Plato’s view of death as a natural transition to Heidegger’s concept of “being-to-death” as central to authentic existence. In contemporary philosophy, Baudrillard’s analysis reveals how catastrophic death in the information age has become a simulacrum, losing its original horror through symbolic oversaturation. This transformation reflects broader changes in how death is processed collectively in response to mass catastrophes.

The psychoanalytic tradition, from Freud’s concept of thanatos to Jung’s collective unconscious, provides valuable insights into how disasters activate deep psychological structures related to death. Catastrophes intensify the death instinct, bringing it from an individual to a collective level and activating archetypal structures that can both destroy and renew society.

Existentialist thinkers like Camus, Jaspers, and Sartre emphasised the personal dimension of mortality, with disasters creating “liminal situations” where immediate confrontation with death enables authentic comprehension of existence. These approaches highlight how catastrophic death demonstrates the absurdity of existence in particularly acute ways by interrupting life regardless of individual intentions.

Socio-cultural analyses by scholars such as Bauman, Aries, and Sontag track the historical evolution of attitudes toward death, noting how each transition between epochs was often triggered by collective trauma from wars, epidemics, and natural disasters. In our contemporary

globalised world, disasters have become part of everyday media consumption, leading to the “banality of horror” through the virtualisation and aesthetic consumption of others’ suffering.

Contemporary theoretical frameworks from Beck, Agamben, and Žižek demonstrate how modern perceptions of death are transformed by global catastrophes. The emergence of the “risk society,” the biopolitical regulation of life and death, and the symbolic dimension of catastrophic death all point to profound shifts in how mortality is understood in relation to social structures and systems.

This research contributes to the understanding of how catastrophic events function as catalysts for evolutionary shifts in death perception across cultures and historical periods. As humanity faces unprecedented global challenges such as climate change, pandemics, and technological risks, this interdisciplinary approach to understanding death becomes increasingly relevant for addressing collective trauma and building resilience in the face of mortality.

Future research should expand the cultural scope and develop integrated methodologies that can better capture the complexity of death perception in the context of global disasters.

References

- Aries, P., 2016. *The hour of our death: The classic history of western attitudes toward death over the last one thousand years*. Vintage Books.
- Baudrillard, J., 2011. *Symbolic exchange and death*. SAGE Publications.
- Bauman, Z., 2004. *Mortality, immortality and other life strategies*. Polity Press.
- Beck, U., 2018. *Risk society: Towards a new modernity*. SAGE Publications.
- Camus, A., 2010. *The myth of Sisyphus and other essays*. Vintage Books.
- Ellingham, E., 2018. *Catastrophe and meaning: Cultural interpretations of disaster in ancient civilizations*. Oxford University Press.
- Freud, S., 2019. *Thoughts for the times on war and death*. International Psychoanalytical Publishing House.
- Freud, S., 2020. *Beyond the pleasure principle*. International Psychoanalytical Publishing House.
- Heidegger, M., 2013. *Being and time*. Harper Perennial Modern Classics.
- Jaspers, K., 2013. *Philosophy of existence*. University of Pennsylvania Press.
- Jung, C. G., 2017. *The archetypes and the collective unconscious*. Princeton University Press.
- Levy-Bruhl, L., 2010. *Primitive mentality*. Forgotten Books.
- Plato, 2002. *Phaedo*. Oxford University Press.
- Sartre, J.-P., 2016. *Being and nothingness*. Washington Square Press.
- Sontag, S., 2013. *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Taylor, E. B., 2008. *Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*. Cambridge University Press.
- Tokarev, S. A., 2005. *Early forms of religion*. University of Chicago Press.
- Wundt, W., 2012. *Elements of folk psychology*. Routledge.
- Žižek, S., 2020. *Pandemic!: COVID-19 shakes the world*. Polity Press.

Стаття надійшла до редколегії 05.04.2025

Олена Коляса

ЕВОЛЮЦІЯ СПРИЙНЯТТЯ СМЕРТІ ЧЕРЕЗ СВІТОГЛЯДНІ УЯВЛЕННЯ ПРО КАТАСТРОФИ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ АНАЛІЗ

У дослідженні представлено комплексний міждисциплінарний аналіз проблеми смерті крізь призму дискурсу катастроф. Робота розкриває еволюцію сприйняття смерті від примітивних форм страху в первісних суспільствах до сучасних інтерпретацій у

глобалізованому світі. Досліджено взаємозв'язок між антропологічним, релігійним, філософським, психоаналітичним, екзистенціалістським та соціокультурним підходами до осмислення смерті. Особлива увага приділяється тому, як катастрофічні події трансформують колективне сприйняття смертності. Аналіз починається з антропологічних витоків усвідомлення смерті в первісних суспільствах, де простежується зародження ритуальних практик похоронної культури. Далі розглядаються релігійні інтерпретації смерті через концепції анімізму та вірування в потойбічне життя. Філософський вимір представлений через еволюцію від класичних до сучасних трактувань смерті, зокрема концепцією "буття-до-смерті" Гайдеггера. Психоаналітичний підхід розкривається через теорію танатосу Фрейда та архетипи колективного несвідомого Юнга. Екзистенціалістське осмислення смерті аналізується через праці Камю, Ясперса та Сартра, які розглядають смерть як невід'ємну частину автентичного існування. Особливу цінність має аналіз соціокультурного виміру проблеми смерті в контексті глобальних катастроф сучасності, де трансформується не лише індивідуальне, але й колективне сприйняття смертності. Досліджено біополітичні, символічні та медіатизовані аспекти смерті в епоху технологій та глобальних ризиків. Дослідження демонструє, що в дискурсі катастроф смерть набуває додаткових вимірів – колективного травматичного досвіду, біополітичного регулювання та медіатизованого споживання, що робить її сприйняття більш комплексним, але потенційно більш відчуженим від особистого досвіду.

Ключові слова: проблема смерті, дискурс катастроф, міждисциплінарний підхід, танатологія, екзистенціалізм, колективна травма, біополітика, симуляція смерті, суспільство ризику, медіатизація смерті.

УДК 811.111:81`27+81`42

Світлана Любимова

<https://orcid.org/0000-0001-7102-370X>

МЕДІЙНИЙ ОБРАЗ СТЕРЕОТИПУ МЕШКАНЦЯ ВЕЛИКОГО МІСТА СПОЛУЧЕНИХ ШТАТІВ

Стаття присвячена аналізу образного втілення соціокультурного стереотипу мешканців таких великих міст США, як Нью-Йорк і Лос-Анджелес. Як чуттєво-предметні уявлення про стереотипи, образи відтворюються у медіадискурсі вербальними і невербальними знаками. Інтерпретаційна реконструкція образу містян у дослідженні спрямована на розкриття їхніх асоціативних та оцінних характеристик, представлених у прямих і образних номінаціях. Медійний дискурс представляє ньюйоркців як зосереджених на успіху, енергійних і агресивних, тоді як лосанджелесці зображуються як захоплені удосконаленням своєї зовнішності, поверхові і марнолюбні. Бінарна опозиція образів мешканців Лос-Анджелеса та Нью-Йорка представляє соціокультурний стереотип мешканця великого міста Сполучених Штатів у медійному дискурсі.

Ключеві слова: соціокультурний стереотип, регіональний стереотип, образ, мешканець великого міста, медійний дискурс.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-172-177

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. У центрі уваги науковців перебувають різні види стереотипів, які визначають спрощеними, узагальненими, емоційними й оцінними ментальними структурами (Lippmann, 1922/1961; Blum, 2004; Fiske, 2017; Ahler & Sood, 2020). Соціокультурні стереотипи репрезентують суспільно важливі і культурно обумовлені характеристики груп і індивідів, які відтворюються у образах. Як є цілісні форми відображення стереотипів, образи є чуттєво-предметними формами груп і індивідів, що відтворюються у медіадискурсі вербальними і невербальними знаками.

Мовне оприявлення стереотипів відбувається на різних рівнях: на лексико-семантичному рівні у словах або словосполученнях, які ми визначаємо як номени стереотипів (Lyubymova, 2022); на синтаксичному рівні – у пропозиційних структурах, що реалізують суб'єктивні уявлення про соціальні групи та індивідів (Beukeboom & Burgers, 2019).

Соціокультурні стереотипи у пропонованій роботі розглядаються як лінгвокогнітивні структури, що репрезентують спрощені й конвенціональні образи індивідів, груп і явищ певного суспільства. До соціокультурних стереотипів можна зарахувати будь-який вид стереотипів, що формуються за оцінкою певного суспільства і функціонують у певній національній культурі. Соціокультурний стереотип мешканця великого міста Сполучених Штатів визначаємо як регіональний стереотип, який формується за ознакою проживання на певній території, що асоціюється з відповідним соціальним статусом, відображає історію протистояння світогляду різних верств суспільства: орієнтованих на успіх мешканців міст та селян, які ведуть простий спосіб життя.

Метою цієї розвідки є реконструкція образу соціокультурного стереотипу мешканця великого міста Сполучених Штатів. **Завдання** дослідження – визначити оцінні ознаки містянин у медійному дискурсі США.

Методологія вивчення соціокультурних стереотипів медійного дискурсу США ґрунтується на холізмі, відповідно до якого мова супроводжує когніцію і підпорядковується її законам, дискурсоцентризмі, що розглядає комунікацію як соціальну взаємодію у межах історично сформованої системи людського знання та композиційності, згідно з якою вербалізовані соціокультурні стереотипи утворюють систему взаємозалежних складників.

Інтерпретаційна реконструкція образу ґрунтується на герменевтичному принципі, згідно з яким мова є засобом розуміння (Gadamer, 2004). Інтерпретацію вираженого знаками мови стереотипу здійснюємо на основі цілісного пізнання соціальних і культурних та медійних чинників, що впливають на вербалізацію стереотипу. У дослідженні використовується метод медіа-моніторингу для збору мовного матеріалу; контекстуально-інтерпретаційний аналіз – для з'ясування ситуативно-контекстуальних особливостей функціонування мовних засобів репрезентації соціокультурних стереотипів; мотиваційний аналіз – для вивчення специфіки позначення стереотипів.

Виклад основного матеріалу. Формування стереотипів мешканців великих міст починається у період урбанізації Сполучених Штатів наприкінці XIX століття. Активізація регіональних стереотипів відбувається з середини XX століття внаслідок охоплення медіадискурсом США образів мешканців різних частин країни. Утворюючи у медійному дискурсі бінарну опозицію стереотипу знедолених і гнівних сільських жителів, стереотип успішних і самовпевнених міських жителів та мешканців передмість визначають як *woefully obtuse urban elites, suburbanites* «самовдоволені, задоволені та жахливо обмежені міські еліти, мешканці передмість» (Currid-Halkett, 2018).

Швидке зростання міст та підвищення їхньої ролі в економічному й культурному житті суспільства Сполучених Штатів Америки наприкінці XIX століття зумовило міграцію населення. У великі міста переїжджають селяни, підприємливість і заповзятість яких у досягненні успіху зумовлює позначення їх *masters of every avenue of life* «господарі на всіх життєвих шляхах» (Ralph, 1887). Їхній попередній успіх, що змальовує метафора *the spring-board of fame or success*, уподібнюється трампліну, який прискорює їхнє пристосування до життя у великих містах: *A great many country boys leap into town from the spring-board of fame or success they have established elsewhere* (Ralph, 1887). На противагу містянам, яких називають *weak and unsuccessful lot* «слабкими і неуспішними людьми», підприємливі провінціали швидко стають успішними. Тому їх називають *overmastering strangers* «непереборними чужаками», які діють агресивно, намагаючись досягти своєї мети за рахунок інших (*who walked over the heads of New-Yorkers*). Селяни називають міських жителів *city slicker* (Elinson et al., 1961), що є позначенням спритного і модного містянина, особливо на відміну від чесного та довірливого провінціала (Kipfer & Chapman, 2007, с. 165).

Великі міста називають *Asphalt jungle* «кам'яними джунглями», де життя вважається відчайдушною боротьбою за існування (Bullock et al., 1962). Фраза *things happen rapidly in New-York* характеризує життя у великому місті, що вимагає від людей діяти дуже швидко (No Wonder, 1905). Квапливість погіршує здоров'я та погано впливає манери містян: *Their health and their manners are both said to suffer from a habit of always hurrying* (No Wonder, 1905). Словосполучення *habit of always hurrying* «звичка завжди поспішати» указує на ознаку, за якою стереотипізуються містяни. У сучасному медіадискурсі стиль життя мешканців великих міст виражає словосполучення *daily grind* «щоденна рутинна» (Urban Matter, 2017). Значну увагу ЗМІ привертають мешканці двох найбільших міст країни – Нью-Йорку і Лос-Анджелесу.

Номен *knickerbocker*, що позначає стереотип ньюйорківця, з'являється у XIX столітті. Номен виникає за алюзивною стратегією, що пов'язує стереотип мешканця Нью-Йорку з історією міста, перші поселенці якого були голландцями, які носили зібрані біля коліна бриджі широкого крою, що називались *knickers* (Mish, 2004, с. 401). Номен

knickerbocker закріплюється у суспільній свідомості із виходом у 1809 році сатиричного роману відомого письменника В. Ірвінга «A Knickerbocker's History of New York», який він підписав псевдонімом *Diedrich Knickerbocker*. У реченні *With the publication of Irving's book, the Dutch settler "Knickerbocker" character became synonymous with New York City* (Yakas, 2020) прикметник *synonymous* указує на асоціативний зв'язок персонажу В. Ірвінга з Нью-Йорком і його мешканцями. Такі характерні риси Дідріха Нікербокера як кмітливість, педантичність і дотепність переносяться на образ ньюйоркця за просторовою суміжністю, що зумовлена місцем проживання, яке вимагає від людей певного способу мислення і дій. Популярність номену *knickerbocker*, що став символом міста, відобразилась у назвах пива *Knickerbocker Beer*, мюзикла *Knickerbocker Holiday*, псевдонімах журналістів *Cholly and Suzy Knickerbocker* і відомої нью-йоркської бейсбольної команди *Knickerbocker*.

ЗМІ змальовують ньюйоркців як шукачів щастя: *Most people move to NYC to follow their dreams, so much so that some New Yorkers focus entirely on beating out the competition* (Urban Matter, 2017). Словосполучення *beating out the competition* указує на зосередженість ньюйоркців на успіху. Ньюйоркці вважаються нервовими, енергійними і зосередженими на своїй меті: *high-strung, hungry and intent on long-term gains* (Acocella, 2008). Оцінні ознаки стереотипу мешканців Нью-Йорка виражені прикметниками *assertive* «напористий», *ambitious* «цілеспрямований», *competitive* «конкурентоспроможний» (Urban Matter, 2017), *smarter than other Americans* «розумніший, ніж інші американці» (Acocella, 2008). У реченні *NY residents are often stereotyped as pushy, rude, overbearing and social-climbing* (Urban Matter, 2017) негативна оцінка стереотипу ньюйоркця надана у прикметниках *pushy* «нахабний», *rude* «грубий», *overbearing* «владний», *social-climbing* «орієнтований на кар'єрний зріст». Спрямованість на досягнення успіху зумовлює негативну оцінку, виражену прикметниками *salty* «агресивні», *mean* «злі», *impersonal* «байдужі», *opinionated and intrusive* «самовпевнені та настирливі» (Endres, 2016). У порівнянні *Living with them is a little like being a child again and having your mother with you all the time, helping you, correcting you, butting into your business* (Endres, 2016) образ зарозумілого ньюйоркця репрезентується через образ настирливої матері, яка постійно повчає і контролює (*helping, correcting, butting*).

Лосанджелесець репрезентується у медіадискурсі за стратегією контрасту із заглибленим у свою роботу мешканцем Нью-Йорка. Мешканця Лос-Анджелеса – це захоплена удосконаленням своєї зовнішності людина, яку описують як *superficial* «поверховий» та *obsessed with appearance and status* «одержимий зовнішністю та соціальним статусом» (California.com, 2020). Стереотип лосанджелесця репрезентує у медійному дискурсі номен *surgery junkie* (Bender, 2016), в якому сленговий іменник *junkie* «наркоман» (Spears, 2007, с. 233) визначає хворобливий потяг до змін зовнішності за допомогою пластичної хірургії, що викликає глузування. Діеприкметник *surgically-enhanced* «хірургічно-удосконалений» у репрезентації лосанджелесця виражає іронію щодо захоплення пластичною хірургією жителів міста, де живуть багато голлівудських зірок. У словосполученні *plastic people* (Bender, 2016) прикметник *plastic* (Spears, 2007, с. 270) виражає атрибутовану мешканцям Лос-Анджелеса непомірну пристрасть до пластичних операцій, що оцінюється як ознака їх штучної молодості та краси. Зовнішні ознаки стереотипу лосанджелесця змальовують прикметники *youngish* «такий, що має молодий вигляд» (Harlander, 2018), *tanned* «загорілий», *coiffed* «з гарною зачіскою», *manicured* «з манікюром» (Bender, 2016). Скорочення ідіоми *health nut* «схиблений на здоровому способі життя» (Spears, 2007, с. 286) у фразі *nut who subsists on cold-pressed juice* (Harlander, 2018) вказує на надмірну турботу лосанджелесця про своє здоров'я. Одержимість лосанджелесця удосконаленням свого тіла визнається ознакою поверховості (*superficial*) (Harlander, 2018). Словосполучення *vain celebrity-wannabes*

«марнолюбні шукачі слави» (Bender, 2016) і фраза *Everyone I meet in L.A. is trying to make it as an actor or screenplay writer* (Harlander, 2018) свідчать про атрибутоване мешканцям Лос-Анджелеса марнославство. Їхні мрії стати багатими і відомими виражені у словосполученнях *coastal elite* «прибережна еліта» і *Hollywood elite* «голівудська еліта» (Harlander, 2018). Оцінку мешканців Лос-Анджелесу виражено у фразі *acavalcade of idiots, flakes, airheads, poseurs and wannabes* «низка ідіотів, оригіналів, недоумків, позерів і бажаючих стати зірками» (Bender, 2016). Позначення *bimbos* і *himbos* виражає негативне ставлення до лосанджелесців як до утриманців багатих людей. Речення *Angelenos understand that life is too short and way too beautiful to spend time worrying about nonsensical matters* (Chan, 2016) указує на притаманну лосанджелесцям гедоністичну спрямованість отримувати негайну насолоду. Фраза реферує до відомого латинського виразу *carpe diem*, що спонукає насолоджуватися сьогоденням, не турбуючись про справи, що виражено у прикладі словосполученням *worrying about nonsensical matters*.

У сучасному медіадискурсі відбувається активація негативного образу стереотипу мешканців великих міст, що проявляється у появі таких позначень, як *surgery junkie*, *plastic people*, *himbo*.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Соціокультурний стереотип мешканця великого міста Сполучених Штатів у медійному дискурсі представляє бінарну опозицію образів мешканців Лос-Анджелеса та Нью-Йорка.



Рис.1 Бінарна опозиція регіональних стереотипів

Життєві пріоритети та стиль життя мешканців двох найбільших міст Сполучених Штатів кардинально відрізняються. Медійний дискурс представляє ньюйорківців як зосереджених на успіху, енергійних і агресивних кар'єристів. Лосанджелесці зображуються як захоплені удосконаленням своєї зовнішності гедоністи, які живуть за принципом отримання насолоди від життя. Незважаючи на несхожість життєвих позицій мешканців Лос-Анджелеса і Нью-Йорка, вони негативно зображуються медіадискурсі США, що пояснюється притаманним процесу стереотипізації спрямуванням оцінної категоризації на негативні риси індивідів чи груп.

Перспективу подальших розвідок убачаємо у вивченні відмінностей у медійній репрезентації регіональних стереотипів у різних лінгвокультурах.

References

- Acocella, J., 2008, 1 May. My Kind of Town: New York. *Smithonian Magazine*. [online] Available at: <<https://www.smithsonianmag.com/travel/my-kind-of-town-new-york-37072818/>>
- Ahler, D., & Sood, G., 2020. Typecast: A routine mental shortcut causes party stereotyping. *SSRN Electronic Journal*. DOI: doi.org/10.2139/ssrn.3550117
- Urban Matter, 2017. Are the Stereotypes about New Yorkers True or Nah? [online] Available

- at: <<https://urbanmatter.com/chicago/stereotypes-new-yorkers/>>
- Bender, A., 2016, May 26. An Angeleno Says to San Francisco: "Enough with the L.A. Smackdowns". *Forbes*. [online] Available at: <<https://www.forbes.com/sites/andrewbender/2016/05/26/an-angeleno-says-to-san-francisco-enough-with-the-l-a-smackdowns>>
- Beukeboom, C. J., & Burgers, Ch., 2019. How stereotypes are shared through language: A review and introduction of the social categories and stereotypes Communication (SCSC) Framework. *Review of Communication Research*, 7, 1–37. DOI: <https://doi.org/10.12840/issn.2255-4165.017>
- Blum, L., 2004. Stereotypes and stereotyping: A Moral analysis. *Philosophical Papers [online]*, 33 (3), 251–289. Available at: <<https://philpapers.org/archive/LAWSAS-2.pdf>>
- Bullock, H. (writer), & Sweeney, B. (director), 1962. Andy and Barney in the Big City (Season 2, Episode 25) [TV series episode]. In Leonard, Sh. (Executive Producer), *The Andy Griffith Show*. Mayberry Enterprises. [online] Available at: <<https://www.dailymotion.com/video/x6vicka>>
- Chan, P., 2016. 10 ways you'll be stereotyped for living in Los Angeles. *Matador*. [online] Available at: <<https://matadornetwork.com/life/10-ways-youll-stereotyped-living-losangeles/>>
- California.com, 2020. *Debunking 9 Common California Stereotypes* [online] Available at: <<https://www.california.com/common-california-stereotypes-debunked/>>
- Currid-Halkett, E., 2018. The False Stereotype of Two Americas. *The Wall Street Journal*. [online] Available at: <<https://www.wsj.com/articles/the-false-stereotype-of-two-americas-11545869142>>
- Elinson, J. (Writer), & Sweeney, B. (Director), 1961. The Perfect Female (Season 2, Episode8) [TV series episode]. In Leonard, Sh. (Executive Producer), *The Andy Griffith Show*. Mayberry Enterprises [online] Available at: <<https://www.dailymotion.com/video/x6uga0i>>
- Endres, K., 2016, June 01. Stereotypical New York – From the Eyes of a New Yorker. *The Huffpost*. [online] Available at: <https://www.huffpost.com/entry/stereotypical-new-york-from-the-eyes_b_7488868>
- Fiske, S. T., 2017. Prejudices in cultural contexts: shared stereotypes (gender, age) versus variable stereotypes (race, ethnicity, religion). *Perspectives on Psychological Science*, 12 (5), 791–799. DOI: <https://doi.org/10.1177/1745691617708204>
- Gadamer, H.-G., 2004. *Truth and Method*. 2 ed. London: Sheed and Ward Stagbooks.
- Harlander, Th., 2018, June 7. I Live in Los Angeles and Everything You Assume About Me Is True. *The Los Angeles Magazine*. [online] Available at: <<https://www.lamag.com/culturefiles/la-stereotypes>>
- Kipfer, B. A. & Chapman, R. L. (eds.), 2007. *Dictionary of American Slang* (4th ed.). HarperCollins.
- Lippmann W., 1961. *Public Opinion*. New York: McMillan.
- Lyubymova S., 2022. Nomen Est Omen Socialis. Designation as means of stereotyping. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 14, 2, 116–133. DOI: 10.2478/ausp-2022-0019
- Mish, F. C. (ed.), 2004. *The Merriam–Webster Dictionary* (New Ed.) Springfield, Massachusetts.
- No Wonder New-Yorkers Acquire the Hurry Habit, 1905, September 10. *New-York Tribune*, 46. Available at: <<https://www.newspapers.com/image/466098296>>
- Ralph, J., 1887, November 24. Life in New York. *Buffalo Weekly Express*, 6. Available at: <<https://www.newspapers.com/image/494839577>>
- Spears, R. A., 2007. *McGraw–Hill's Dictionary of American Slang and Colloquial Expressions* (2d ed.). McGraw–Hill
- Yakas, B., 2020, December 8. This Satirical 19th Century History Book Turned New Yorkers

into «Knickerbockers». *Gothamist*. [online] Available at: <<https://gothamist.com/arts-entertainment/satirical-19th-century-history-book-turned-new-yorkers-knickerbockers>>

Стаття надійшла до редколегії 15 травня 2025 року.

Svidlana Lyubymova

STEREOTYPE MEDIA IMAGE OF THE US BIG CITY RESIDENT

This work attempts to profile the image of a stereotypic dweller of a big city in the USA. The research is conducted on digital and published articles, television shows, and blogs about the residents of the cities of New York and Los Angeles. Reproduced in the images of media discourse by verbal and non-verbal signs, sociocultural stereotypes convey socially important and culturally determined characteristics of groups and individuals. A regional sociocultural stereotype of a big city dweller arises from evaluative categorization of residents of different areas. It is associated with social statuses and contrasting worldviews of city dwellers and rural residents. Disadvantaged and angry rural residents and successful and self-confident urban and suburban residents form a binary opposition of regional stereotypes in American media discourse.

Sociocultural stereotypes manifest on the lexical-semantic level by words or collocations. On syntactic level, a stereotype is represented by propositional structures that implement subjective views on groups and individuals. Interpretive image reconstruction is based on the hermeneutic principle that acknowledges language as a means of understanding. The interpretation of the image of a city dweller involves a holistic knowledge of social, cultural, and media factors that influence its verbalization. Method of media monitoring, semantic analysis and motivational analysis are applied in the research.

The formation of the stereotype of big city dwellers began in the period of rapid urbanization of the United States in the late nineteenth century. Named “masters of every avenue of life”, enterprising villagers moved to the cities. In contrast to the city dwellers, who are called by the villages “city slickers”, ardent provincials quickly become successful.

In the mid-twentieth century, activation of regional stereotypes has become noticeable. Residents of New York and Los Angeles receive considerable media attention. A superficial and obsessed with appearance and status dweller of Los Angeles is represented in the media discourse by contrast with an absorbed in his work New Yorker. Despite the dissimilarity of the life positions of Los Angeleno and New Yorker, they are negatively portrayed in the US media discourse. It is due to inherent for stereotyping focus on the negative traits of individuals or groups. New Yorkers are described by evaluative adjectives “ambitious”, “competitive”, “pushy”, “rude”, “overbearing”, “social-climbing”. Los Angelenos are designated “surgery junkie”, “plastic people”, “vain celebrity-wannabes” that indicate conceit attributed to them. The binary opposition of portrayals of Los Angelenos and New Yorkers represents a regional sociocultural stereotype of a resident of a big city dweller in the US media discourse.

Keywords: sociocultural stereotype, regional stereotype, image, big city dweller, media discourse.

УДК 81'373.21(477.83) Дрогобич

Галина Школа

<https://orcid.org/0000-0001-7292-899X>

Людмила Пашинська

<https://orcid.org/0000-0001-5764-1747>

ВІДОБРАЖЕННЯ ІСТОРІЇ ДРОГОБИЧЧИНИ В ОЙКОНІМІЦІ КРАЮ

У статті проаналізовано топоніміку (ойконіміку) Дрогобича та навколишніх міст і сіл. Було виявлено, що різні історичні періоди й етноси залишили свій відбиток на топоніміці краю. Зауважено, що мультикультурний характер Дрогобиччини зумовлений тим, що на цьому терені досить тривалий період проживали українці, поляки, євреї, німці. На появу і функціонування ойконімів мають вплив як інтралінгвальні, так й екстралінгвальні чинники. З'ясовано, що назви населених пунктів Дрогобиччини утворені переважно за відантропоцентричною моделлю: найменування населеного пункту чи мікротопоніма за особовим ім'ям засновника, власника чи визначної особистості. Поширеними є також відпатронімні ойконіми.

Екстралінгвальні чинники (соціально-політичний устрій, етнічний склад жителів) також визначають ойконімне середовище регіону, який є динамічним, тому й зазнає кардинальних змін при суспільно-політичних трансформаціях, оскільки історичний, етнографічний, політичний, соціологічний, ідеологічний аспекти відіграють основну роль у функціонуванні тих чи інших номенів на позначення тих самих об'єктів.

Ойконіміка виразно окреслює специфічні риси регіону, виражає ціннісні орієнтири його мешканців. Функціонуючи в певний історичний період, вона містить інформацію про соціальну та етнокультурну атмосферу своєї доби.

Ключові слова: номінація, топоніми, мікротопоніми, ойконіми, інтра- та екстралінгвальні чинники, етимологія, регіон, історія, Дрогобич.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-178-188

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Дрогобич, як й інші населені пункти Прикарпаття, багатий своєю історією: місто Галицько-Волинського князівства; центр Дрогобицької волості (з 1339 р.), пізніше – повіту Речі Посполитої; входило до складу новоствореного в Австрійській державі Королівства Галиції і Лодомерії (з 1772 р.); повітове місто Західноукраїнської Народної Республіки (1918–1919 рр.); повітовий центр Львівського воєводства Польської держави (1919–1939 рр.); обласний (1939–1959 рр.), пізніше – районний центр на Львівщині.

Перебування в складі різних держав із характерними для них особливостями адміністративного, економічного, соціального життя визначило специфіку ойконімікону цього регіону. Зміна адміністративно-територіального устрою викликала трансформацію найменувань населених пунктів, як астіонімів (міст), комонімів (сіл), так і мікротопонімів, зокрема годонімів (вулиць) і агронімів (площ) та інших об'єктів.

Перетворенню найменувань сприяли й міграційні процеси, які мали місце на цій території в першій половині ХХ ст. (голокост, репатріація німців, депортація поляків). Представники цих народів упродовж тривалого часу проживали в цьому регіоні. «“Дрогобицька Русь” (термін М. Грушевського) [...] майже нічим не виділялася на Підкарпатті, хіба що переважанням українського населення над польським та

єврейським» (Тимошенко, (ред.), 2009, с. 32). Час і люди залишили свій слід у топонімії краю, тому її вивчення є **актуальним**, залишаючись предметом зацікавлень дослідників.

Аналіз останніх публікацій. Питанням топоніміки присвячено праці лінгвістів Д. Бучка, М. Демчук, В. Котович, М. Худаша та ін. Різні версії походження назв поселень Дрогобиччини, спираючись переважно на народну етимологію, пропонують краєзнавці Р. Банський, Б. Добрянський, В. Садовий, І. Скибак, М. Шалата. Етимологію назв населених пунктів краю з'ясовує краєзнавець Р. Пастух (Пастух, 2024).

Вивчення ойконіміки Дрогобиччини, зміни в ній, що зумовлені суспільно-історичними процесами, становлять **мету** нашої статті.

У процесі роботи маємо вирішити низку **завдань**: з'ясувати походження ойконімів Дрогобиччини; пізнати історію краю, відображену в його ойконімах; простежити сліди різних мовно-культурних середовищ в ойконімії регіону; проаналізувати зміни в ойконімії Дрогобиччини та її сучасний стан.

Виклад основного матеріалу. Географічний, історичний, етнографічний, соціальний аспекти визначають топоніміку краю. «Забуваються і зникають старі назви, деякі перекриваються новими топонімами відповідно до потреб етнічної спільноти» (Русанівський, Тараненко, та Зяблюк, (ред.), 2007, с. 715). В ойконімії, цьому хронологічно різному утворенні, найвиразніше відбивається зміна суспільно-політичних устроїв, етнічного складу населення тощо.

Ці процеси яскраво виявляються в назвах міст і сіл Дрогобиччини, яку називають землею Івана Франка і Франковим Підгір'ям. Місто *Дрогобич* має давню історію. Краєзнавці (Р. Пастух, М. Шалата та ін.) апелюють до записаної Іваном Вагилевичем легенди, яка свідчать, що його засновниками були вцілілі від нападів половецьких загарбників жителі легендарного міста Бич, які на берегах річки Тисмениці, притоки Дністра, створили Другий Бич – *Другобич*.

Прихильницею іншої, наукової, версії є мовознавець В. Котович: **ойконім** утворено від власної особової назви *Дрогобитъ* за допомогою присвійного суфікса *-iv*: *Дрогобич* – «*двір (маєток), що належить Дрогобиту*» (Котович, 2012, с. 36). Дослідниця-ономаст, наводячи два варіанти власної назви *Дрогобич* і *Дорогобич*, слушно наголошує на першому варіанті з повноголоссям згідно з фонетичними законами польської мови (Котович, 2009, с. 245).

На думку М. Худаша, «більшість слов'янських ойконімів – це генетично відантропонімії утворення» (Худаш та Демчук, 1991, с. 13). Мовознавець говорить про звичай «іменувати роди за іменами їх патріархів чи родоначальників», наприклад, назву села *Унятичі* він виводить від імені *Унята* (Худаш та Демчук, 1991, с. 14). Цю ж думку поділяє М. Демчук, зауваживши, що в дохристиянський період відантропонімії ойконіми «творилися, як правило, від слов'янських автохтонних особових власних імен», наприклад, місто *Борислав* – від імені *Бориславъ*, село *Доброгостів* – від імені *Доброгость* (Демчук, 2018, с. 151).

Цю думку поділяє й Д. Бучко. Досліджуючи основні принципи і способи номінацій поселень у Галичині, мовознавець домінуючим називає принцип, що прямо (безпосередньо) або опосередковано передає відношення «об'єкт – людина», тобто в назвах населених пунктів відбиваються **антропоніми**. Утворені за цим принципом номінації ойконіми «або безпосередньо передають приналежність населених пунктів особам, імення яких засвідчене етимонами ойконімів, або ж назва поселення походить від найменування групи людей, які отримали свою назву від їх патрона, родоначальника» (Бучко, 2009, с. 50).

У цьому ж річищі І. Скибак розгортає свої міркування стосовно назви міста *Трускавець*. Заперечуючи народну етимологію: від слів *трускавка* (унормований варіант – *полуниця*) чи *хруставка* – сорт черешень, краєзнавець зауважує: «*Трускавець* – ополячена присвійна назва місцевості *Трушкович* і походить від староукраїнського імені

Трушко». Покликаючись на архівні дані, дослідник подає варіанти: *Трушкович, Трушків, Трушковець, Трушків, «і, нарешті, повністю змінена і ополучена в документах XVIII ст. на Трушків, в українському варіанті – Трушків»* (Скибак, 2023, с. 9).

Відантропонічне походження має більшість варіантів назв поселень Дрогобищини. У низці топонімів збереглися слов'янські власні особові назви, які функціонували в минулому: *Борислав – від Бориславъ, Биків – Бикъ* («слов'янська автохтонна відапелятивна (від апелятива *бик*) власна назва» (Котович, 2012, с. 21)), *Волоща – Волость, Далява – Даль, Доброгостів – Доброгостъ, Жданівка – Жданъ, Котоване – Котованъ, Летня – Летень, Літиня – Літа, Малий Тинів – Тин* (засновником села *Тинів* був Василь Тин), *Меденичі – Медина, Модричі – Модричек чи Модричок, Ролів – Роль, Станіля – Станиль, Тинів – Тин, Уріж – Урогъ*.

Такої ж природи і **патронімі** назви географічних об'єктів: *Бійниця – від Бійнич, Болехівці – Болех* (скорочена форма імені *Болеслав*), *Вацевичі – Вацьо, Винники – від Винник, Вороблевичі – Воробель, Губичі – від Губа (Губомиръ, Губославъ), Дерезичі – Дерез, Новошичі – Новош, Опарі – Опар, Ортиничі – Гортина, Почаєвичі – Почай, Раневичі – Рань(о), Ратай – Ратай* (від імені-комполіта типу *Ратимир, Ратислав*), *Тустановичі – Тустан, Унятичі – Унята*.

Частина населених пунктів припинила своє існування і зникла з карти Дрогобищини. Це хутори, назви яких походять від антропоніма їхнього засновника чи власника: *Буховець – Бух, Лиськова Долина – Лисько, Млинки-Сівкові – Сівко, Франківка – (прізвище Франко), Хатки-Кіткові – Кітко, Ясенів – Ясен* – «слов'янська автохтонна відапелятивна власна особова назва» (Котович, 2012, с. 72). Серед них і патронімі назви: *Волостичі – Волость, Котички – Котичок*.

Побутують також інші версії ойконімів регіону: поселення *Унятичі* належало панам *Унятицьким*; село *Унятицьких – Унятовичам* (Добрянський, 2013, с. 4); *Вацевичі – Вацовським, Нагуєвичі – Станіславу Нагуєвському, село Коритко* (нинішня назва *Волоща*) – *Францу Коритку, місцевість Залужжя в Бикові – Залужському тощо*.

Назву села *Воля Якубова* легенда пояснює тим, що купець Якуб дав волю і землю своїм підданам (Пастух, 2024, с. 84). Легендарне походження має й ойконім *Баня Котівська*, що нині входить до складу Борислава: «за польського короля Ягайла тут жив пан Котів, який із певної причини вислужився перед королем і той подарував йому наше село разом із людьми, які в ньому проживали» (Банський, 2023, с. 3).

Колонія *Угартсберг* (село, колись населене німцями, нині не існує) отримала назву від тогочасного віцегубернатора Галичини графа Алоїза Угарте. У перекладі назви інших німецьких колоній визначають так: *Йозефсберг* (нині с. Коросниця) – гора Йозефа, *Кенігсау* (нині с. Рівне) – луг Короля, *Марценіль* – місто Мартина («Ойконім утворено від власної особової назви *Мартин (Марцін)* і апелятива *поль (піль)*» (Котович, 2012, с. 46)). Своє первісне значення зберегла назва колонії *Найдорф* (нині – с. Нове Село, колишня Новосілка).

На відміну від львівської «*Бригідки*» – тюрми, заснованої в колишньому монастирі святої *Бригіди*, народна назва закладу аналогічного призначення в Дрогобичі має відантропонічний характер: від імені *Бригіда* – жертви сваволі (одна версія) чи дружини жертви (інша версія). Інша неофіційна назва – *сороківка*, оскільки виправна колонія має 40 номер (Садовий, 2019, с. 138). Місцевість *Пельчарівка* в Дрогобичі пов'язана з лікарем *Пельчаром*, який тут мешкав. Таку ж назву мала й вулиця (нині *Карпатська*).

Дрогобицькі вулиці носять імена визначних земляків чи людей, пов'язаних із цим краєм: *Бірчака Володимира, Боберського Івана, Братів Кіцилів, Бурка Дмитра, Верхратського Івана, Готтліба Мауриція, Дрогобича Юрія, Карманського Петра, Коваліва Степана, Кравченко Уляни, Мартовича Леся, Мельника Андрія, Стефаника Василя, Супруна Северина, Турянського Осипа, Франка Івана, Шалати Михайла, Шульця*

Бруно, лікаря Б. Козловського та ін. «Заслуги Козловського в справі охорони здоров'я були такими великими, що вдячні дрогобичани назвали на його честь вулицю, згодом безпідставно перейменовану на *Чапая*. У 1990 р. їй повернуто стару назву» (Пастух, 1991, с. 33).

У наші дні вулиці міст і сіл України дістають назви героїв російсько-української війни. Так, у Дрогобичі з'явилися вулиці *Даука Івана*, *Дяківа Олега*, *Сіксося Руслана*.

Урбаноніми відображають як історію певного регіону, так і всієї країни від давнини до сьогодення. Так, у місті зустрічаємо такі назви вулиць, провулків, площ: *Грюнвальдська* (дрогобичани брали дієву участь у цій переможній битві, загони галичан «у вирішальний момент під національними стягами втрутилися в битву» (Садовий, 2019, с. 112)), *Козацька*, *Гайдамацька*, *Опришківська*, *Пластунів*, *Січових Стрільців*, *Соколів*, *Героїв України*, *Героїв Крут*, *Героїв Майдану*, *Героїв Азову*, *Чумацький*, *Курінний*, *Четарів*, *Повстанський*, *Воїнів УПА*, *Злуки* та ін.

Ця місцевість багата на соляні джерела. Із видобутком солі, яким на цій території займалися ще з римських часів, пов'язують виникнення *Дрогобича*:

«Вічно юний, Дрогобиче мій,

Сіль, що тебе до життя породила,

Була здобута з ропи, поту й сліз», – писав поет-пісняр М. Белей (Гузар, 2008, с. 184).

Місто було «одним із найбільших центрів солеваріння на Прикарпатті» (Тимошенко, 2009, с. 33). У місті Дрогобич «налічувалися три (за іншими джерелами – чотири) королівські, тобто державні криниці соляної ропи, з якої в панвах (черінях) виварювали сіль» (Тимошенко, 2009, с. 25). Сьогодні Дрогобич залишається чи не єдиним місцем солеваріння, оскільки цей промисел зник в навколишніх населених пунктах: *Бані Котовій*, *Губичах*, *Колпці*, *Модричах*, *Нагуєвичах*, *Сільці*, *Стебнику*, *Східниці*, *Трускавці*, *Тустановичах*, *Ясениці Сільній* та ін. Уже не функціонують солеварні і в *Солянуватці*, *Сприні* та *Старій Солі*, що на Самбірщині.

Солеварня стала центром економічного життя цього міста, як і багатьох населених пунктів краю. Це виробництво в Дрогобичі знаходиться по вулиці *Солоний Ставок*. **Годонім** свідчить про існування зниклого в 60-х рр. XX ст. водоймища. Цей номен походить від однойменної відапелятивної назви гідроніма. На території Дрогобиччини зустрічається низка **опонімів** із лексемою «сіль»: села *Солець*, *Ясениця Сільна* і *Солонське*; вулиці *Солецька* (нині *Трускавецька*) і *Соляна* (*Сільна*, *Сольна*) в Дрогобичі; мікротопоніми *Солониця*, *Солоне* і *Солоний* у селах *Болехівці*, *Дережичах* і *Ясениці Сільній*; річка *Солониця* (*Солонка*) у Стебнику та однойменний ставок у Трускавці, потік *Солоний* у Бориславі, *Солецький Гостнець* у селі Винники тощо.

Таке поширення подібних топонімів пояснюється тим, що «на Прикарпатті налічувались сотні джерел із солоною водою, з якої виварювали сіль» (Пастух, 2024, с. 118). І. Скибак розповідає про наявність навколо Трускавця численних джерел (підкарпатських солянок), що з них «витікає сировиця, тобто солоня вода, яку ще в часи Другої світової війни місцеві мешканці використовували для соління їжі, або ж примітивним способом на спеціально виготовлених формах (бритванках) випарювали з цієї сировиці воду і отримували білу сіль» (Скибак, 2023, с. 20). Від дуже чистої (ясної) солі Ж. Луців виводить етимологію другого компонента ойконіма *Ясениця Сільна* (Луців, 2012, с. 17).

Солеваріння було одним із головних промислів цього краю. Так, говорячи про **мікротопоніми** села *Бронниця*, В. Лаба висуває версію, що назва лану *Кухановського* має хорватське походження і означає «варіння, кип'ятіння». На цій місцині в давнину могли виварювати сіль. Для підтвердження цієї гіпотези дослідник назву *Пановщина* виводить від *панв* – великих металевих сковорід, у яких виварювали соляну ропу. Краєзнавець зауважує, що *панвою* також називали невелику солеварню (Лаба, 2018, с. 17–18).

Дев'ять топок солі фігурують на дрогобицьких геральдичних знаках. Герб – соляні топки – надав місту в 1339 році польський король Казимир III Великий (Садовий, 2019, с. 288). Коли місто перейшло під владу Австрійської імперії, топки були замінені бочками (Пастух, 1991, с. 111). Топка солі та астролябія Юрія Дрогобича лягли в основу логотипу сучасного солеварного міста, девізом якого є слова: «Дрогобич – у ньому вся сіль». Країною солі і нафти називають цей край. Топка чи діжка із сіллю зображені на геральдичних пам'ятках й інших населених пунктів Прикарпаття: *Долини* і *Калуша* на Івано-Франківщині; *Старої Солі*, *Солянуватки*, *Уличного*, що на Самбірщині. Фігуру солеваря, який виварює в казані сіль, зображено на гербі міста *Стебника*.

У XVI ст. солеварню на Галичині називали *жупою*. Вулиця, яка пов'язує центр нинішнього Дрогобича з мікрорайоном солеварні, носить назву *Жупна*. Таке найменування також мала одна з брам середньовічного міста: «Фортифікації центру і костюлу з'єднувала мурована Жупна брама з дубовим відкидним мостом» (Шалата, 1991, с. 18). Про поширеність цієї лексеми свідчить і функціонування на цій території антропоніма *Жупник*: «Крім того, власні друкарні мали Ф. Жупник [...]» (Пастух, 1991, с. 14).

У XVII–XIX ст. солеварні стали називати *банями*. Ця лексема означає «дерев'яну будівлю для виварювання кухонної солі з солоної ропи» (Пастух, 2024, с. 68). Назву *Баньки* має ліс у Трускавці. Назва походить від соляних бань, які там містилися (Скибак, 2023, с. 20). Раніше існували хутори *Банне* і *Хатки-Баня* у складі сіл Новий Кропивник і Попелі. Нині функціонують *Золота Баня* – **годонім**, а в давнину – первісна назва селища *Східниця* («своєрідна столиця нафтового промислу кінця XIX ст., цілющих мінеральних вод...») (Школа, 2023, с. 140); *Баня Котівська* – спочатку село біля Борислава, пізніше – один із п'яти його мікрорайонів. Псевдонім «*Банський*» узяв письменник Роман Кабацький, уродженець Борислава.

«Високий рівень солеварної промисловості сприяв створенню місцевих кваліфікованих кадрів спеціалістів-зваричів» (Тимошенко, 2009, с. 40). *Зваричами* називали солеварів. Таку назву носить дрогобицький мікрорайон із солеварнею в центрі: «*передмістя Зваричі, або Зваричьке*» (Тимошенко, 2009, с. 25).

Була в місті *Зварницька площа*. *Зваричі* – таку назву має один із мікрорайонів села Орів. Поширений і антропонім *Зварич*.

Функціонування солеварної промисловості в Дрогобичі сприяло розвитку ремісництва: «За актовою книгою ради міста 1543–1563 рр., у місті налічувалося не менше 22 різних видів ремесел» (Тимошенко, 2009, с. 43). У Дрогобичі діяли дев'ять ремісничих цехів, які мали свої статuti, герби: «ковальський, бондарський, ткацький, кравецький, шапкарський, кушнірський, шевський, гончарський, різницький» (Шалата, 1991, с. 21). «До першого, крім ковалів, належали слюсарі, котлярі, золотники, «поворозники» (ті, які виготовляли мотузки); до другого, крім бондарів, – столяри і так далі. Були у місті лимарі, сідлярі, були, розуміється, пекарі, пивовари і навіть водоноси (перший скромний водопровід у Дрогобичі споруджено в 1552 році» (Шалата, 1991, с. 21).

Відгомін тих часів звучить у назвах вулиць і провулків міста: *Ремісничий*, *Бортницький*, *Шевська*, *Ковальська*, *Коминярська* («Отримала вона її від того, що тут мешкали каменярі» (Пастух, 1991, с. 65)), *Столярська*, *Гончарська*, *Пекарська*. Від професії «*гилець*» – ловець собак (Грінченко, 1996, Т. 1, с. 284), походить мікротопонім *Гицлівка* – місце між «Бригідками» і Солецьким лісом» (Пастух, 1991, с. 61).

На карті Дрогобича є й регіональна назва – *Ріпницька* (від *ріпник* – робітник у шахті, який видобував нафтову ропу). Оскільки Дрогобич ще з XIX ст. був одним із центрів нафтової переробки, то цілком логічною для цієї території є назва однієї з вулиць – *Нафтовиків*. «Місто, відоме з XI ст., на межі XIX і XX пережило великий бум, пов'язаний із відкриттям покладів нафти поблизу Борислава, що призвело до розвитку

промисловості та будівництва, виникнення нових дільниць» (Болецький, Яжемський, та Росек, (ред.), 2022, с. 107).

Характер виробничих процесів зафіксований також у назвах сіл і хуторів: *Винники* – назва походить від професії *винник*; *Гамарня* – від однойменного апелятива *гамарня* – металоплавильна піч (Грінченко, 1996, т.1, с. 269); *Гута* – від «склоплавильний завод»; *Млинки* і *Млинки-Сівкові* – від *млин*; *Горішні Мельники*, *Мельники* і *Мельники Гарасимові* (раніше *Млинки Гарасимові*) – від професії *мельник*. Назву *мельники* «виводять від *мельників*, які там побудувались, жили і працювали» (Пастух, 2024, с. 133). *Млинки Шкільникові* і *Млинки Сівкові* – назви місцевостей у Дрогобичі.

На Дрогобиччині функціонують **комполітичні ойконіми**, у яких зафіксовано об'єкт сакрального характеру і населений пункт, біля якого він розміщений: *Монастир Дерезицький*, *Монастир Летнянський*, *Монастир Лішнянський*.

Специфіка топонімів полягає в тому, що вони несуть інформацію значно ширшу за лінгвістичну, дозволяють заповнити прогалини в етногенетичних дослідженнях (Русанівський, Тараненко, та Зяблюк, 2007, с. 715).

У регіоні, у національному складі населення якого домінують українці, наявні й етнімічні назви: назва села *Волоща*, за однією із версій, походить від перших мешканців, переселенців із Волощини (Луців, 2012, с. 5) або від прізвища їхнього воєводи Петра Волоха (Пастух, 2004, с. 80). Назву села *Пруси* (нинішня назва Бистриця) пояснюють і як «родина Пруси», і як «вихідці з Прусії» (Луців, 2012, с. 3), і як «військовополонені з племені прусів» (Пастух, 2024, с. 52). Хоча німці в ньому не проживали, про що свідчить національний склад мешканців села в 1939 році: 8883 українців, 18 євреїв, 9 поляків. Зараз село має лише 251 жителя. Назву *Пруська* носить *гора* в селі Залужани (колишні Вацевичі, патронімна назва якого має словацьке чи чеське походження – від *Ваця*, *Вацька*, *Вацлава*).

Розмірковуючи над назвою міста *Борислав*, Р. Пастух не виключає її зв'язок «з назвою племені борусів (прусів)» (Пастух, 2024, с. 61).

До Рихтицької сільської ради належав хутір *Хатки-Нємка* (пізніша назва *Зелена Балка*). Другий компонент **ойконіма** вибирає власну назву засновниці чи власниці (*нємка* – з польської мови – *німкена*). «Нємка – населений пункт, у якому проживає (яким володіє) Нємка» (Котович, 2012, с. 40).

Етнімічний характер мають і **мікротопоніми**. Так, у селі *Ступниця*, назва якого утворена від гідроніма *Ступнянка*, у 1938 році мешкало 1587 греко-католиків, 520 – католиків. У 1946 році *Ступницю Польську* перейменували на *Ступницю Першу*, а *Ступницю Українську* – на *Ступницю Другу*. Північну частину села *Добрівляни*, на яку після чуми 1705 року переселили українців, називали *Руською*, а ту, на яку в XVIII ст. запросили мазурів-колоністів, – *Польською* (Пастух, 2024, с. 117). Етнографічний склад мешканців села в 1939 році свідчить про зміни, які відбулися в ньому: 2200 українців, 40 поляків, 30 євреїв.

Галицькі євреї жили в регіоні століттями. «Євреям, котрі в XVI ст. почали прибувати з Німеччини, не дозволялося, як нехристиянам, селитись у самому місті. У XVII ст. магістрат виділив для них у передмісті, за валами, ділянку землі – *Лан*» (Пастух, 1991, с. 36). Раніше ця назва варіювалася: *Лан*, *Іудейський квартал Лан*, *Єврейський Лан*, *Жидівське місто*.

На початку XX ст. близько 2% мешканців міста – німці, які прибули сюди з кінця XVIII ст. у рамках так званої Йосифинської колонізації (заселення колоністами новоприєднаних до Австрійської імперії земель імператором Йосифом II). На Дрогобиччині існували сільськогосподарські колонії: *Йозефсберг*, *Кьонігсгау*, *Угартсберг*, *Гассендорф*, *Нойдорф*. У місті знаходилася німецька колонія *Коростів*.

У період колонізації (1919–1939 рр.) відбулася зміна назв. Так, у 1938 р. *Нойдорф* перейменували на *Польміновіце* (у 1989 р. повернулася історична назва, але подана

шляхом калькування – *Нове Село*), *Йозефсберг* – *Коросниця*, *Угартсберг* – *Випучки* (за назвою місцевості, де воно знаходилося), *Гассендорф* – *Улично Мале*, *Кьонігсгау* (королівський гай) – *Рівне*. Хоча німецькі колоністи залишили цей край за пактом Молотова-Ріббентропа в 1939–1940 рр., проте й до сьогодні в селі Рівне функціонує мікротопонім *Мартипляц* – місце торгівлі (Пастух, 2024, с. 239).

В ойконімії краю залишили свій слід і татари. Так, серед мікропотонімів села Ясениця Сільна – *Татарщина* і *Татарська гора*, а в селищі Східниця відантропонімічне походження має шлях, яким у 1241 році прийшли завойовники – *Батинець*, що походить від антропоніма *Батий* (Базар, 2004, с. 8). До Доброгостівської сільської ради належав хутір *Галотка*. Одна з версій походження цього антропоніма – від апелятива *гал* – житель Галії (Котович, 2012, с. 29). Мікрорайон *Венгри* знаходиться в селі Майдан, *Циганівка* – у Модричах, вулиця *Угорська* (нині *Трускавецька*) – у Дрогобичі тощо.

В **урбанонімах** Дрогобича зафіксовані історичні реалії: площа *Замкова Гора*; вулиця *Замкова* (нині *Стрийська*) – від *Нижнього Замку*; вулиці *Горішня Брама*, *Підвалля* і *Завалля*; мікрорайон *Старостинський Двір* (існувало Дрогобицьке староство, староста «від імені короля управляв містом через бургомістра і війта» (Пастух, 1991, с. 27)); провулок і місцевість *Задвірне* (за старостинським двором); мікрорайон у Дрогобичі й хутір у Нагуєвичях *Війтівська Гора*; «Плебанія від католицького костьолу» (Тимошенко, 2009, с. 28); *Міські Загороди*, «котрі виникли пізніше від інших передмість у результаті колонізації земель під мурами міста новими поселенцями – *загородниками*» (Тимошенко, 2009, с. 38). На Дрогобиччині існували хутори *Солтисово* і *Гора Солтиська*, назви яких свідчать про належність поселення *солтису* (з польського *soltys* – «сільський староста») (Котович, 2012, с. 31).

В ойконімах краю зафіксовані трагічні сторінки його історії. Так, за деякими версіями, один із варіантів походження назви села *Лішня* – від *лишне* – те, що залишилося від спаленого кочівниками давньоруського містечка Бар; *Літиня* – місце, де влітку, рятуючись від татарських набігів, мешкали втікачі. У 1624 році татари спалили Старе Село, втратили його мешканців, що відобразилося в мікротопонімах *Червона Калюжа* і *Жалубина* (від *жаль*).

Найменування населених пунктів регіону на різних історичних етапах у різних суспільно-політичних і мовно-культурних середовищах зазнавали змін. Адже «топоніми ніколи не були раз і назавжди даними, застиглими номінативними знаками географічних об'єктів» (Русанівський, Тараненко, та Зяблюк, 2007, с. 715). Перейменування, як слушно зауважує І. Павленко, є одним з інструментів формування нової моделі простору пам'яті, зміни вектора запам'ятовування чи пригадування та забуття або коригування кодів, що творилися в попередній період. Надання об'єкту нової назви – наділення простору новим смислом, творення нової системи координат (Павленко, 2018).

Етнографічний, політичний, соціальний фактори мали визначальний вплив на ойконіміку регіону. Так, за Австрії одне із сіл називалося *Нойдорф*, за Польщі – *Польміновіце*, у радянський період – *Новосілка*, нині – *Нове Село*. Відповідно до потреб етнічної спільноти старі назви перекидалися новими.

Про вплив соціально-політичного устрою на власні географічні назви свідчить зміна найменувань однієї з вулиць Дрогобича: за Австрії вона носила назву *Скитницька* (від скотомогильника, який там знаходився), за Польщі – *Першого Листопада*, у радянські часи – *17 Вересня*, нині – *22 Січня*. Велику історію перейменувань має і нинішня *Трускавецька* вулиця: *Угорська*, *Солецька*, *Стебницька*, *Грюнвальдська*, *Васильєва*. Такі перейменування свідчать про те, що позамовне тло включає етнічний, соціальний, політичний та інші фактори.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отже, аналіз номінативних одиниць свідчить, що на появу і функціонування ойконімів Дрогобиччини вплинули як інтралінгвальні (внутрішньомовні), так й екстралінгвальні (зовнішні, позамовні)

чинники. В основі назв більшості населених пунктів краю лежать автохтонні слов'янські імена. Серед них переважають відпатронімі ойконіми. Загальні назви, які є лексичною основою низки ойконімів, в основному мають виробничий характер.

Екстралінгвальні явища (політичні, соціальні, економічні, етнокультурні) відіграли важливу роль у найменуванні вулиць і площ, що найбільше піддається змінам. Назви деяких населених пунктів, мікротопонімів мають у своїй основі корінь *-сіль-*, оскільки територія регіону містить велику кількість соляних джерел. Інформація, отримана завдяки ойконімам, відтворює атмосферу давніх епох, долучає реципієнтів до пізнання історії краю, його матеріальної та духовної культури, традицій, ремесел.

Перспективним видається подальше дослідження власних назв Прикарпаття, пов'язаних із солеварним промислом, який функціонував тут здавна.

Бібліографічний список

- Базар, М., 2004. *Східниця: краєзнавчий нарис*. Дрогобич: Коло.
- Банський, Р., 2023. *Банські бувальщини*. Дрогобич: Посвіт.
- Бучко, Д., 2009. Основні принципи і способи номінації поселень у Галицькій землі (за даними реєстру поселень з 1670 р.). *Українська мова*, 4, с. 43–51.
- Грінченко, Б., 1996. Словарь української мови: у 4 т. / збір. ред. ж. «Киевская старина» / надр. з вид. 1907–1909. Київ: Наукова думка. Т. 1–4.
- Гузар, З., 2008. *Місто Івана Франка – Дрогобич*. Дрогобич: Вид-ць Сурма С.
- Демчук, М., 2018. Найдавніші українські ойконіми відантропонічного походження: питання етимології. *Народознавчі зошити*, 1(139), с. 150–155.
- Добрянський, Б., 2013. *Унятичі: до 620-річчя першої письмової згадки про село та 75-річчя освячення храму Пресвятої Богородиці*. Дрогобич: Коло.
- Котович, В. В., 2009. Заселення Дрогобиччини за даними ойконімії. *Studia slovakistica*, 10, с. 244–251.
- Котович, В., 2012. *Походження назв населених пунктів Дрогобиччини (наукові версії)*. Дрогобич: Посвіт.
- Лаба, В., 2018. *Історія села Брониця від давніших часів до 1939 року*. Львів.
- Луців, Ж.Я., 2012. *Походження назв населених пунктів Дрогобиччини (інформаційна довідка)*. Дрогобич.
- Тимошенко, Л. (ред.), 2009. *Нариси з історії Дрогобича (від найдавніших часів до початку ХХІ ст.)*. Дрогобич: Коло.
- Павленко, І.Я., 2018. Урбаноніми як засіб формування історичної пам'яті. *Мова. Література. Фольклор*, 2, с. 58–66. Доступно за: <<https://journalsofznu.zp.ua/index.php/philology/article/view/606>>
- Пастух, Р., 1991. *Вулицями старого Дрогобича*. Львів: Каменяр.
- Пастух, Р., 2024. *Топоніміка Дрогобиччини у всеукраїнському контексті*. Дрогобич: Посвіт.
- Садовий, В., 2019. *500 кадрів старого Дрогобича*. Дрогобич: Коло.
- Скибак, І., 2023. *Трускавець. Джерельна казка передгір'я: довідник-путівник*. Львів: Левада.
- Русанівський, В.М., Тараненко, О.О. та Зяблюк, М.П. (ред.), 2007. *Українська мова: енциклопедія*. Київ: В-во «Українська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 3-є вид.
- Худаш, М.Л. та Демчук, М.О., 1991. *Походження українських карпатських і прикарпатських назв населених пунктів (відантропонімії утворення)*. Київ: Наукова думка.
- Шалата, М., 1991. *Місто в підгір'ї Карпат (До 900-річчя Дрогобича)*. Дрогобич: Бескид.
- Школа, Г.М., 2023. Стилистичні особливості нарису Галини Стоцької «Слово про батька». *Biography. Біографіка. Біографістика* : зб. пр. Ін-ту біогр. дослідж.: електрон. наук. вид. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського;

ред. кол.: В.І. Попик (голов. ред.) та ін. Київ. Вип. 2. С. 138–142. Доступно за:
https://irbis-nbuv.gov.ua/E_LIB/PDF/er-0004741.pdf

Болецкий, В., Яжембський, Є. та Росек, С. (ред.), 2022. Шульцівський словник. Пер. з пол. А. Павлишина. Київ : Дух і літера.

References

- Bazar, M., 2004. *Skhidnytsia: kraieznavchyi narys* [Skhidnytsia: a local history essay]. Drohobych: Kolo. (in Ukrainian)
- Banskyi, R., 2023. *Banski buvalshchyny* [Banski experiences]. Drohobych: Posvit (in Ukrainian).
- Buchko, D., 2009. *Osnovni pryntsypy i sposoby nominatsii poselen u Halytskii zemli (za danymy reiestru poselen z 1670 r.)* [Basic principles and methods of nominating settlements in the Galician land (according to the register of settlements from 1670).]. *Ukrainska mova*, 4, s. 43–51 (in Ukrainian).
- Hrinchenko, B., 1996. *Slovar ukrainskoi movy* [Ukrainian Language Dictionary]: u 4 t. / zibr. red. zh. «Kyevskaia staryna» / nadr. z vyd. 1907–1909. Kyiv: Naukova dumka. T. 1–4 (in Ukrainian).
- Huzar, Z., 2008. *Misto Ivana Franka – Drohobych* [Ivan Franko's City is Drohobych]. Drohobych: Vyd-ts Surma S (in Ukrainian).
- Demchuk, M., 2018. *Naidavnishi ukrainski oikonimy vidantroponimnoho pokhodzhennia: pytannia etymolohii* [The oldest Ukrainian oikonyms of anthroponymic origin: questions of etymology]. *Narodoznavchi zoshyty*, 1(139), s. 150–155 (in Ukrainian).
- Dobrianskyi, B., 2013. *Uniatychi: do 620-richchia pershoi pysmovoï zghadky pro selo ta 75-richchia osviachennia khramu Presviatoi Bohorodytsi* [Unyatichi: to the 620th anniversary of the first written record of the village and the 75th anniversary of the consecration of the Most Holy Theotokos' Church]. Drohobych: Kolo (in Ukrainian).
- Kotovych, V. V., 2009. *Zaselennia Drohobychchyny za danymy oikonimii* [Population of Drohobych region according to oikonomia data]. *Studia slovakistica*, 10, s. 244–251 (in Ukrainian).
- Kotovych, V., 2012. *Pokhodzhennia nazv naselenykh punktiv Drohobychchyny (naukovi versii)* [The origin of the names of settlements in the Drohobych region (scientific versions)]. Drohobych: Posvit (in Ukrainian).
- Laba, V., 2018. *Istoriia sela Bronytsia vid davnishykh chasiv do 1939 roku* [History of the village of Bronytsia from ancient times to 1939]. Lviv (in Ukrainian).
- Lutsiv, Zh.Ia., 2012. *Pokhodzhennia nazv naselenykh punktiv Drohobychchyny (informatsiina dovidka)* [Origin of the names of settlements in Drohobych region (background information)]. Drohobych (in Ukrainian).
- Tymoshenko, L. (red.), 2009. *Narysy z istorii Drohobycha (vid naidavnishykh chasiv do pochatku XXI st.)* [Essays on the history of Drohobych (from ancient times to the beginning of the 21st century)]. Drohobych: Kolo (in Ukrainian).
- Pavlenko, I. Ia., 2018. *Urbanonimy yak zasib formuvannia istorychnoi pamiaty* [Urbanonyms as a means of forming historical memory.]. *Mova. Literatura. Folklor*, 2, s. 58–66. Dostupno za: <<https://journalsofznu.zp.ua/index.php/philology/article/view/606>> (in Ukrainian)
- Pastukh, R., 1991. *Vulytsiamy staroho Drohobycha* [Through the streets of old Drohobych]. Lviv: Kameniar. (in Ukrainian)
- Pastukh, R., 2024. *Toponimika Drohobychchyny u vseukrainskomu konteksti* [Toponymy of Drohobych region in the all-Ukrainian context]. Drohobych: Posvit (in Ukrainian).
- Sadovyi, V., 2019. *500 kadriv staroho Drohobycha* [500 shots of old Drohobych]. Drohobych: Kolo (in Ukrainian).
- Skybak, I., 2023. *Truskavets. Dzherelna kazka peredhiria: dovidnyk-putivnyk* [Truskavets. The

- spring tale of the foothills: a guidebook*]. Lviv: Levada (in Ukrainian).
- Rusanivskiy, V.M., Taranenko, O.O. ta Ziabliuk, M.P. (red.), 2007. Ukrainska mova: entsyklopediia [Ukrainian language: encyclopedia]. Kyiv: V-vo «Ukrainska entsyklopediia» im. M.P. Bazhana, 3-ye vyd. (in Ukrainian)
- Khudash, M.L. and Demchuk, M.O., 1991. Pokhodzhennia ukraïnskykh karpatskykh i prykarpatskykh nazv naselenykh punktiv (vidantroponimni utvorennia) [The origin of Ukrainian Carpathian and Pre-Carpathian names of settlements (anthroponymic formations).]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Shalata, M., 1991. Misto v pidhiri Karpat (Do 900-richchia Drohobycha) [A city in the foothills of the Carpathians (To the 900th anniversary of Drohobych).]. Drohobych: Beskyd (in Ukrainian).
- Shkola, H.M., 2023. Stylistychni osoblyvosti narysu Halyny Stotskoi «Slovo pro batka» [Stylistic features of Galina Stotska's essay "A Word about Father"]. Biography. Biohrafika. Biohrafistyka : zb. pr. In-tu biohr. doslidzh.: elektron. nauk. vyd. / NAN Ukrainy, Nats. b-ka Ukrainy im. V.I. Vernadskoho ; red. kol.: V.I. Popyk (holov. red.) ta in. Kyiv. Vyp. 2. S. 138–142. Dostupno za: https://irbis-nbuv.gov.ua/E_LIB/PDF/er-0004741.pdf (in Ukrainian)
- Boletskiy, V., Yazhembaskiy, Ye. ta Rosiek, S. (red.), 2022. Shultsivskiy slovnyk [Schultz's dictionary]. Per. z pol. A. Pavlyshyna. Kyiv : Dukh i litera (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редколегії 24.03.2025.

Halyna Shkola, Liudmyla Pashynska

REFLECTION OF THE HISTORY OF DROHOBYCH REGION IN THE OIKONYMICS

The article analyses the toponymy (oikonymy) of Drohobych and the surrounding towns and villages. It was found that different historical periods and ethnic groups left their mark on the toponymy of the region. It was noted that the multicultural nature of the Drohobych region is due to the fact that Ukrainians, Poles, Jews, and Germans lived in this area for a rather long period. Different origin versions of the city Drohobych name (from the proper name Drohobyt; name variants are Drohobych and Dorohobych) and Truskavets (from the Old Ukrainian name Trushko; name variants are Trushkovych, Trushkavych, Trushkoviech, Trushkavech, Truskavets) are considered.

The emergence and functioning of oikonyms are influenced by intralingual and extralingual factors. It was found that the names of settlements in Drohobych region are formed mainly according to the anthropocentric model: the name of a settlement or microtoponym after the personal name of the founder, owner or prominent personality. It was noted that most variants of the settlement names in Drohobych region have an anthroponymic origin: Boryslav – from Boryslav, Bykiv – Byky and others. Patronymic oikonyms are also common: Vatsevichi – Vatsyo, Vynnyky – from Vynnyk, Voroblevychi – Vorobel and others.

It has been mentioned that some settlements ceased to exist and disappeared from the map of Drohobych region. In particular, these are farms whose names come from the anthroponym of their founder or owner: Bukhovets – Bukh, Lyskova Dolyna – Lysko, Mlynky-Sivkovi – Sivko, Frankivka – (surname Franko), Khatky-Kitkovi – Kitko and others. It was noted that the streets of Drohobych are named after prominent countrymen or people associated with this region. Nowadays, the streets of cities and villages in Ukraine are named after heroes of the Russian-Ukrainian war.

It has been emphasised that in the territory of the Drohobych region, there are a number of oponyms with the lexeme «salt»: the villages of Solets, Yasenytsia Silna and Solonske; Soletska Street, etc. It is noted that today Drohobych remains almost the only city with salt mining, since

salt industries in the surrounding settlements have disappeared.

Extralingual factors (socio-political structure, ethnic composition of residents) also determine the oikonomous environment of the region. Thus historical, ethnographic, political, sociological, ideological aspects play a major role in the functioning of certain nomenclatures designating the place names.

Oikonymy clearly outlines the specific features of the region and expresses the value orientations of its inhabitants. Functioning in a certain historical period, it contains information about the social and ethnocultural atmosphere of its era.

Keywords: nomination, toponyms, microtoponyms, oikonyms, intra- and extralingual factors, etymology, region, history, Drohobych.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК: 37.01/09:81/42+82-31/159.93+131.1 (073)

Ганна Бояркіна

<https://orcid.org/0009-0005-0164-0725>

ЗОРОВА І КІНЕСТЕТИЧНА ПЕРЦЕПЦІЯ ТА ЇЇ РОЛЬ У РОЗКРИТТІ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІ АННІ ДЖИН МЕЙГ'Ю «СУХА ТРАВА СЕРПНЯ» (на матеріалі перекладу італійською мовою)

У статті розглянуто питання зорової і кінестетичної перцепції на рівні персонажів в дебютному романі американської письменниці Анни Джин Мейг'ю «Суша трава серпня». Постановка проблеми пов'язана з великим обсягом діалогічного мовлення та необхідністю розмежувати відтінки невербального контакту. Невербальні засоби комунікації мають велике значення в описах дійових осіб художнього твору. Автор деталізує внутрішні переживання своїх героїв: вони варіюються від радісно-піднесених до сумних і розпачливих відповідно до сюжетної лінії твору. Трагічні події, про які йдеться в романі, візуалізуються в уяві реципієнта за допомогою відповідно вжитих лексем (сенсорних та емотивних дієслівних зворотів). Досліджується специфіка їх перекладу італійською мовою.

Ключові слова: зорова перцепція, кінестетичні реакції, сенсоризми, емотиви, невербальні засоби комунікації, діалогічне мовлення, італійська мова, першоджерело, вторинний текст.

DOI 10.34079/2415-3168-2025-18-32-189-198

Постановка проблеми. Останніми десятиліттями увагу науковців все більш привертає проблема передачі емоцій художніх образів лінгвальними засобами через використання емотивної та сенсорної лексики в тексті твору, а також у перекладознавчому аспекті. Тісний зв'язок між світом художніх образів, емоцій і почуттів та світоглядом й психоемоційною оцінкою автора/перекладача і сприйняттям читача, без сумнівів, варто досліджувати у контексті культури, яку вони (автор, перекладач і, відповідно, читач) репрезентують.

Актуальність дослідження. Через поширений інтерес до екстралінгвального й психологічного зв'язку емоційного фону з мовою художнього твору наразі відчувається попит на дослідження засобів передачі емоцій і невербальних дій дійових осіб. Завдяки художньому авторському задуму твору вимальовуються головні психологічні риси героїв та їхній внутрішній світ. Наочні згадки та відображення переживань й почуттів головних персонажів свідчать про взаємозв'язок емоційного світу письменника та його уявних образів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питання передачі емоцій і невербальних дій у художніх текстах за допомогою вербальних засобів розглядають такі українські дослідники: Л. Бурич, В. Галаган, Н. Головацька, Г. Кузенко, Н. Романова, Ю. Саранчук, К. Татаренко, С. Тихоніна та інші.

Увагу науковців привертає емоційна складова та невербальні реакції персонажів: вони є надважливим компонентом для повноцінного опису внутрішніх відчуттів і світогляду дійових осіб. Це стає можливим завдяки використанню емотивної і сенсорної

лексики, яка варіюється від ступеню нейтрального забарвлення до найвищого емоційного стану.

Відтворення емоцій у художніх творах та особливості їх перекладу досить активно досліджується на матеріалі англійської мови (Глушак, 2014; Мац, 2003; Мілова, 2014; Тараненко, 2017; Вознюк та Шахновська, 2017), частково – німецької (Бондарчук, 2016) та іспанської (Падалка, 2014). Проте наразі відсутні дослідження італійської мови з відповідної теми.

Отже, **метою нашого дослідження** є розв'язання питання вербалізації емоцій, виражених за допомогою зорових і кінестетичних реакцій дійових осіб роману Анни Джин Мейг'ю, в тексті перекладу італійською мовою.

Завдання дослідження: виокремлення та аналіз дієслівних зворотів-конструкцій із зоровою і кінестетичною перцепцією як невербальний прояв емоцій головних персонажів у вторинному тексті-перекладі італійською мовою.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що представники італійської культури за своєю емоційністю та бурхливістю під час спілкування дуже відрізняються від англійської стриманості, отже прояв невербальних дій і емоцій за допомогою лінгвальних засобів посідає значне місце. Серед них особливу увагу привертають емотивні і сенсорні слова, які вважаються невід'ємною частиною опису поведінки, почуттів, психоемоційного стану персонажів художнього твору. Жести, міміка, пантоміміка належать до невербальних засобів комунікації і проявляють свою виразність відповідними лексемами, таким чином емоційний вплив на читача зумовлюється вмільм використанням емотивно-сенсорної лексики.

Слід звернути увагу на той факт, що назва досліджуваного нами роману під час перекладу носієм італійської мови зазнала змін. На відміну від оригінальної назви («The dry grass of August»), яка від самого початку натякає на ймовірно сумний зміст твору, де суха трава є символом кінця активного періоду росту, а в американській культурі – ще й попередженням про ризик загорань (як в прямому сенсі – загорання природнього середовища, так і в переносному – «загорання»-обурення народу стосовно певних норм та устоїв життя), переклад італійською «Il colore dei fiori d'estate»/«Колір літніх квітів» збиває з пантелику надмірною романтизацією. Здається, що перекладачка Валерія Галассі вирішила дещо «освіжити» назву й надати їй відтінок легкості та літньої безтурботності, що насправді певним чином вводить читача в оману: трагічні події в кінці твору виразно дисонують з такою легкою та приємною назвою. Отже, подібна інтерпретація стає питанням для роздумів з урахуванням того, що назва роману у перекладі іншими мовами не мала кардинальних відмінностей від оригінальної назви: «Sucha sierpniowa trawa» (видання польською), «Augustus'gras» (видання голландською), «Ağustosun Kuru Cayırları» (видання турецькою). Винятком є переклад назви французькою «Les larmes noires de Mary Luther» («Чорні сльози Марі Лютер»), що одразу натякає на сумні події та трагічну долю дуже важливої дійової особи (темношкірої служниці на ім'я Марі Лютер, що довгий час працювала у заможній родині представників білої раси).

За сюжетом роману, головною героїнею, від імені якої ведеться розповідь, виступає 13-річна дівчина Джубі Уотс. На її шляху випадає чимало складнощів та переживань. Серед найемоційніших – смерті дорогих серцю людей, які стають величезними потрясіннями, водночас загартовуючи її силу та віру у майбутнє. Її юнацький досвід непростий, проте він осяяний першою закоханістю та зародженням великої духовної гармонії.

Події розгортаються в серпні 1954 року в штаті Флорида, куди Джубі приїжджає автівкою разом зі своєю родиною (представниками білої раси) та темношкірою хатньою працівницею на ім'я Марі Лютер (вимишлене ім'я, що дуже нагадує ім'я Мартіна Лютера Кінга, ідейного лідера та головного темношкірого представника під час боротьби за

права афроамериканців). Мандрівка впродовж одного місяця стає водночас початком і кінцем страждань, символом нового життя (*Segregation in the United States*).

У часи так званої расової сегрегації (1849-1964) у південній частині Америки доволі жорстко карали за невиконання правил розмежування представників двох протилежних рас: білої та темної. Інколи траплялися трагічні випадки, які були прецедентом до скасування закону про расову сегрегацію в шістдесяті роки минулого століття після масових протестів темношкірого населення США (Конончук, 2018; *Encyclopaedia Britannica*, n.d.).

Оповідь про ті часи у романі є потужною та емоційною. Під час мандрівки Джубі переживає цілу палітру емоцій та відчуттів: від радісних та піднесених до сумних й розпачливих. Проте, незважаючи на обставини, вона залишається вірною своїм поглядам та думкам: її вчинок в кінці твору (свавільне залишення домівки та самостійне відвідування похорону її улюбленої темношкірої покоївки, до якої вона буда дуже прив'язана через її добре ставлення та безумовну любов) свідчить про велику силу духу попри всі закони того часу.

Слід зауважити, що Анна Джин Мейг'ю писала свій дебютний роман впродовж 18 років та завершила його вже у поважному віці (в 2011 році вона відсвяткувала свій 71-ий рік народження), проте це не завадило їй отримати належний успіх та повагу серед літературознавців і критиків. За словами письменниці, цей твір не є автобіографічним або написаним на основі реальних подій, проте ключові постаті, ймовірно, змальовані зі спогадів того часу. Авторка народилася в 1940 році в містечку Шарлотт у штаті Північна Кароліна та в її пам'яті добре закарбувалися прикрі кривдження темношкірих представників певної частини афроамериканського населення. Під час написання роману авторка використовувала статті з газет та енциклопедії, що засвідчували суворі методи расової сегрегації на території південної Америки в 1950-1960 рр.; водночас її надихали інші твори того часу, які вона перечитувала по кілька разів (Mayhew, 2011b).

Художній задум її дебютного твору виявився надпотужним – роман посів перші сходинки серед творів художньої літератури одразу після виходу в 2011 р. У 2019 р. письменниця написала ще один роман під назвою «*Tomorrow's bread*» («Завтрашній хліб»), а ще раніше в 1999 р. були надруковані її літературні спогади «*Sensational South Carolina*» («Сенсаційна Південна Кароліна»).

Емоції та переживання, відображені у романі «*Суша трава серпня*», занурюють читача у глибокий світ персонажів: всі вони майстерно описані авторкою. Більшість діалогічних висловлювань головних дійових осіб супроводжуються описами їхніх невербальних актів спілкування через жести, міміку, пантоміміку тощо. Частіше за все згадуються очі та погляди, що проявляють радість, піднесення, біль та сум водночас. Очі віддзеркалюють нашу уяву про реальну дійсність навкруги чи то візуалізують вигадану життєву картину, вміло створену письменницею. Наочна вербалізація невербальних дій є одним з ключових засобів передачі емоційного стану персонажів, породжених авторським задумом. Проте не слід забувати про роль перекладача, який стає співучасником художнього процесу. Від майстерного володіння головними принципами та засобами перекладознавства залежить подальша доля вторинного тексту.

Після проведеного аналізу текстів першоджерела (Mayhew, 2011a) і відповідного перекладу (Mayhew, 2012) було виявлено, що серед лексем зорової перцепції домінують дієслівні звороти, що виокремлюють різноманітні реакції очима, за допомогою яких головні герої проявляють свої несвідомі чи свідомі емоції й відчуття. Наступні приклади свідчать про варіативність поглядів, що допомагають зрозуміти співрозмовника без слів:

- 1) She glanced at Mary in the rearview mirror. / Lanciò un'occhiata a Mary dallo specchietto retrovisore. / Вона поглянула на Марі через дзеркальце заднього виду (Mayhew, 2012, p.17).

- 2) ... she glowered from... / ... mi lanciò un'occhiataccia da sotto... / ... вона кинула на мене зневажливий погляд з-під... (Mayhew, 2012, p.148).
- 3) She glanced sideways at Carly. / Lanciò un'occhiata di sottocchi a Carly. / Вона скосяглянула на Карлі (Mayhew, 2012, p.171).
- 4) He glanced back at Stell. / Gettò un'altra occhiata a Stell. / Він кинув ще один погляд на Стелл (Mayhew, 2012, p.238).
- 5) I looked back down at the Bible. / Abbassai di nuovo lo sguardo sulla Bibbia. / Я знову опустила погляд на Біблію (Mayhew, 2012, p.25).
- 6) I squinted through my eyelids at Leesum. / Sbirciai Leesum. / Я крадькома поглянула на Лісума (Mayhew, 2012, p.137).
- 7) I peeped at Mary through my half-closed eyelids. / Sbirciai Mary tra le palpebre socchiuse. / Я потайки глянула на Марі крізь напівстулені повіки (Mayhew, 2012, p.42).
- 8) I peeked out the window. / Sbirciai dalla finestra. / Я визирнула з вікна (Mayhew, 2012, p.27).
- 9) She looked over her shoulder and winked. / Lei si girò verso di me e mi strizzò l'occhio. / Вона обернулася до мене й підморгнула (Mayhew, 2012, p.44).
- 10) One of them winked at me. / Uno di loro mi fece l'occhiolino. / Один із них підморгнув мені (Mayhew, 2012, p.99).
- 11) Stell stared. / Stell mi fissò con tanto d'occhi. / Стелл витріщилася на мене широко розплющеними очима (Mayhew, 2012, p.38).
- 12) Stell stared at his hair. / Stell gli guardò i capelli con tanto d'occhi. / Стелл здивовано подивилася на його волосся (Mayhew, 2012, p.103).
- 13) The preacher stared first at one person... / Il predicatore fissò lo sguardo prima su una persona... / Спочатку проповідник зупинив свій погляд на одній людині... (Mayhew, 2012, p.224).
- 14) Mama stared out the window. / Mamma vagò con lo sguardo fuori dal finestrino. / Погляд мами блукав у вікні (Mayhew, 2012, p.261).

Через переклад українською мовою наявних сенсорних дієслівних зворотів можна виокремити конотативні риси зорових вербальних висловів у художньому творі, що закладені автором й надалі влучно передані перекладачем.

Таблиця 1

Використані у тексті-перекладі вислови італійською мовою	Значення/переклад українською	Конотативна риса
alzare lo sguardo	підняти погляд	нейтральна
abbassare lo sguardo	опустити погляд	нейтральна
rivolgere lo sguardo	кинути погляд	нейтральна
spostare lo sguardo	перемістити погляд	нейтральна
distogliere lo sguardo	відвести погляд	нейтральна
vagare con lo sguardo	блукати поглядом	нейтральна
fissare lo sguardo	зафіксувати/затримати погляд	нейтральна
tenere gli occhi fissi	затримати погляд	нейтральна
dare un'occhiata	поглянути	нейтральна
lanciare un'occhiata	кинути погляд	зменшувальна
lanciare un'occhiata di sottocchi	поглянути нишком, мигцем	зменшувальна
guardare di sottocchi	поглянути крадькома	зменшувальна
sbirciare	підглядати	зменшувальна
strizzare l'occhio	підморгнути	пестлива
fare l'occhiolino	підморгнути	пестлива
ammiccare	блимати/кліпати очима	сором'язлива

lanciare un'occhiataccia	кинути презрений погляд	зневажлива
guardare a stracciasacco	дивитися спідлоба	зневажлива
ficcare gli occhi in viso	виричитися	зневажлива
guardare con tanto d'occhi	дивитися всіма очима	перебільшена
fissare con tanto d'occhi	роздивлятися	перебільшена

Слід додати, що в тексті першоджерела зорова реакція у формі «погляду» за допомогою дієслова «look» згадувалася 338 разів (на кожній сторінці роману), що свідчить про великий вплив візуальної перцепції під час невербальної комунікації, яка допомагає розкрити справжні емоції та відчуття художніх персонажів.

Під час аналізу еквівалентного перекладу з англійської на італійську з точки зору емоційного впливу на читача, на нашу думку, більш активний прояв емотивності спостерігається у вторинному тексті: англійські дієслова «look, glance» мають більший колорит саме в перекладі: «guardare, lanciare/gettare un'occhiata, alzare/abbassare lo sguardo».

Через трагічні події, описані в романі, головні герої досить часто відчувають розпач та біль, який виливається у сльози. Подібні емоційні реакції майстерно передані у перекладі за допомогою наступних дієслівних зворотів-емотивів:

Таблиця 2

Використані у тексті-перекладі вислови італійською мовою	Значення/переклад українською	Емоційний фон
Aveva le lacrime agli occhi...	В її/його очах були сльози...	нейтральний
...venire le lacrime agli occhi...	...на очі навертаються сльози...	нейтральний
Le sue lacrime bagnarono il tessuto...	Її сльози намочили тканину...	нейтральний
Una lacrima cadde sulla...	Сльоза падає на...	нейтральний
Il viso rigato di lacrime...	Обличчя вкрите сльозами...	збільшений
...si riempirono gli occhi di lacrime...	...очі були наповнені сльозами...	збільшений
Le lacrime cominciarono a solcare il volto...	Сльози почали борознити обличчя...	збільшений
...fluire le lacrime, che mi scivolarono dagli angoli degli occhi...	...течуть сльози, які скочуються з країв очей...	збільшений
Le lacrime gli lasciarono dei solchi sul visetto...	Сльози залишили смужки на його маленькому обличчі...	збільшений
Gli occhi pieni di lacrime...	Очі, повні сльоз...	збільшений
La trovai in lacrime...	Її знайшла у сльозах...	збільшений
...il pianto sgorgato dagli occhi...	Сльози ринули з очей...	збільшений

У тексті роману можна також знайти синонімічні лексеми до реакції плачу: найрозповсюдженішим емотивом у тексті-перекладі італійською виступає дієслово «piangere» (плакати), яке згадується 36 разів у різних граматичних часах; замість нього із підсиленням емоційним забарвленням використовуються такі еквіваленти: «piagnucolare» (пхикати), «singhiozzare» (ридати), «scoppiare in lacrime» (розридатися).

Протилежні плачу позитивні емоції так само передані шляхом використання емотивних дієслів, що виражають реакцію сміху (в тексті-оригіналі згадуються 27 разів у вигляді лексеми «laugh», у вторинному тексті переважають «ridere, scoppiare a ridere»). Інколи трапляється сміх крізь сльози, що інколи змушує задуматися над справжньою емоцією, яку переживає персонаж.

Невід'ємною частиною невербального спілкування виступають ще й кінестетичні і

тактильні відчуття, що відображають фізіологічні реакції дотиків і рухів плечима, руками та ногами. Серед них особливу увагу привертають наступні дієслівні звороти-сенсоризми:

Таблиця 3

Використані у тексті-перекладі вислови італійською мовою	Значення/переклад українською	Розтлумачення
stringere la mano	стискати руку	мати тактильний контакт під час привітання
battere le mani	плескати в долоні, аплодувати	позитивний відгук на почуте або побачене
strofinare le mani	потирати руки	бути знервованим або мати передчуття отримання задоволення
cingere le spalle con un braccio	обійняти за плечі	дружнє/товариське ставлення, підтримка
oscillare il braccio	змахнути рукою	привітальний/прощальний жест
spalancare le braccia	розтулити руки	привітний прийом або прояв здивування
allargare le braccia	розвести руками	через здивування або незрозумілу ситуацію
toccare le spalle	доторкнутися до плечей	прояв підтримки
voltare le spalle	повернутися спиною	зневажливий жест (не мати бажання спілкуватися; втекти від контакту)
scrollare le spalle	повести плечима	жест нерозуміння
far spallucce	стенути плечима	бути в роздумах/бути здивованим
puntare il dito	тикати пальцем	на знак зневаги або в якості вказівки-пояснення
pestare i piedi/ battere i piedi in terra	тупотіти	від обурення
scalciare	бити ногами, брикатися	прояв небажання/протидії
scalcagnare	стукати п'ятами	знервоване відчуття або роздратування
inginocchiarsi	ставати на коліна	спеціальний жест на знак прояву поваги або вшанування пам'яті
gomitare	розштовхувати ліктями	поспішне проходження крізь натовп/прояв обурення
annuire	кивнути	на знак згоди
chinare il capo/la testa	кивнути; опустити голову	на знак згоди
scuotere il capo/la testa	трясти головою	прояв здивування
scrollare il capo/la testa	хитати головою	на знак незгоди
sbattere le ciglia	блимвити віями	реакція здивування
inarcare le sopracciglia	підняти брови	реакція здивування
aggrottare le sopracciglia	насупитися	реакція незадоволення
aggrottare la fronte	насупитися	реакція незадоволення
corrugare la fronte	насупитися	реакція незадоволення

На основі аналізу у наведених вище прикладах спостерігається різноманіття форм

невербального контакту. Саме за допомогою емотивної і сенсорної лексики письменника передає психоемоційний стан своїх персонажів, занурюючи читача у різноманітний світ емоцій. Описи дійових осіб, подій у тексті першоджерела і у вторинному тексті подані жвавою мовою. Багата палітра емоцій проявляється у романі з метою зацікавити читача, допомогти збагнути внутрішній світ персонажів й наблизити до їхніх почуттів та переживань.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Репрезентація головних героїв, їх поведінки, думок, відчуттів, переживань здійснюється вербально, проте відчувається й майстерно відображене невербальне спілкування. Сенсорні слова на рівні зорового, кінестетичного сприйняття є ключовими під час осмислення та усвідомлення інформації, яка надходить із зовнішніх джерел.

Найпершим та одним з головних сенсорних чинників виступають очі та погляди. Вони як дзеркало відображають почуття та переживання, настрої й емоції дійових осіб. За рухами плечей, рук, ніг, голови теж можна зрозуміти співрозмовника і його свідомі/несвідомі реакції на відповідні збудники. Отже, кінестетична і зорова перцепція переважають в розглянутому романі.

Серед перспектив дослідження вважаємо доцільним подальший зіставний аналіз шкали емоційного забарвлення за допомогою емотивної та сенсорної лексики між текстом оригіналу й перекладу через те, що віддзеркалення почуттів і емоцій, прояв невербальних реакцій в англійській/італійській мовах може мати різну експресію.

Бібліографічний список

- Бондарчук, Т. І., 2016. Лексичні засоби вираження емотивного значення в сучасній німецькій мові. *Науковий вісник Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*, 5(330), с. 285-289.
- Глушак, Н., 2014. Особливості відтворення емотивності в романі «Таємний сад» Ф.Г. Бернет. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 10, с. 100-104.
- Конончук, Ю. В., 2018. *Расова сегрегація в США в середині XX століття*. [онлайн] Доступно за: <https://www.lex-line.com.ua/?go=full_article&id=2340> (Дата звернення: 25.04.2025).
- Мац, І. І., 2003. Різновиди емоцій та способи їх вербалізації (на матеріалі англійської мови). *Вісник Житомирського педагогічного університету*, 11, с. 181-183.
- Мілова, М. М., 2014. «Експресивність» та «емотивність» у мові та мовленні. Рівні передачі емоцій у художньому англомовному тексті. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету, Серія: Філологія*, 9, с. 104-107.
- Падалка, Ю. М., 2014. Емотивність як підкатегорія модальності (на матеріалі іспанської мови). *Мовні і концептуальні картини світу*, 50(2), с. 174-181.
- Тараненко, Л. І., 2017. Специфіка перекладу емотивних конструкцій на позначення невдоволення (на матеріалі англомовної художньої прози). *Молодий вчений*, 7, с. 239-243.
- Вознюк, А. М. та Шахновська, І. І., 2017. Емотивна забарвленість як проблема перекладу (на матеріалі дитячої та підліткової літератури науково-популярного та науковофантастичного спрямування). *Філологічні науки: історія, сучасний стан та перспективи досліджень*: матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 8–9 грудня 2017 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», с. 23-26.
- Mayhew A. J., 2011a. *Dry grass of August*. Kensington Publishing Corporation.
- Mayhew, A. J., 2011b. *Southern discomfort*. Interview by Stephenie Harrison. [online] Доступно за: <https://www.bookpage.com/interviews/8214-anna-jean-mayhew-fiction/> (Дата звернення: 25.04.2025).

- Mayhew, A. J., 2012. *Il colore dei fiori d'estate*. Trans. from English by V. Galassi. Roma : Newton Compton editori s.r.l.
- Encyclopaedia Britannica, n.d. *Racial segregation*. [online] Available at: <<https://www.britannica.com/topic/racial-segregation>> (Accessed 25.04.2025).
- Segregation in the United States*. Доступно за: <https://www.history.com/articles/segregation-united-states> (Дата звернення: 25.04.2025).

References

- Bondarchuk, T. I., 2016. Leksychni zasoby vyrazhennia emotyvnogo znachennia v suchasni nimetskii movi [Lexical means of expressing emotional meaning in modern German]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievrop. nats. un-tu im. Lesi Ukrainky* [Scientific bulletin of the East European National University named after Lesya Ukraina. Filolohichni nauky. Movoznavstvo, 5 (330), s. 285-289. (in Ukrainian).
- Hlushchak, N., 2014. Osoblyvosti vidtvorennia emotyvnosti v romani «Taiemnyi sad» F.H. Bernet [Features of the reproduction of the emotionality in the novel «The secret garden» by F. G. Burnet]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Current issues in the humanities], 10, s. 100-104. (in Ukrainian).
- Kononchuk, Yu. V., 2018. *Rasova sehrehatsiia v SShA v seredyni XX stolittia* [Racial segregation in the United States in the mid-20th century]. [online] Available at: <https://www.lex-line.com.ua/?go=full_article&id=2340> (Accessed 25.04.2025).
- Mats, I. I., 2003. Riznovydy emotsii ta sposoby yikh verbalizatsii (na materialii anhliiskoi movy) [Types of emotions and ways of verbalizing them (based on English language material)]. *Visnyk Zhytomyrskoho pedahohichnoho universytetu* [Bulletin of Zhytomyr Pedagogical University]. Zhytomyr : Vyd-vo ZhDPU im. I. Franka, vyp. 11, s. 181-183. (in Ukrainian).
- Milova, M. M., 2014. «Ekspresyvnist» ta «emotyvnist» u movi ta movlenni. Rivni peredachi emotsii u khudozhnomu anhlo-movnomu teksti [«Expressiveness» and «emotionality» in language and speech. Levels of conveying emotions in a literary English text]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu* [Scientific Bulletin of the International Humanitarian University], Serii: Filolohiia, 9, s. 104-107. (in Ukrainian).
- Padalka, Yu. M., 2014. Emotyvnist yak pidkatehoriia modalnosti (na materialii ispanskoi movy) [Emotionality as a subcategory of modality (based on the material of the Spanish language)]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu* [Linguistic and conceptual pictures of the world], 50(2), s. 174-181. (in Ukrainian).
- Taranenko, L. I., 2017. Spetsyfika perekladu emotyvnnykh konstruksii na poznachennia nevdovolennia (na materialii anhlo-movnoi khudozhnoi prozy) [Specifics of the translation of emotional constructions denoting dissatisfaction (based on English language literary prose)]. *Molodyi vchenyi* [A young scirntist], 7, s. 239-243. (in Ukrainian).
- Vozniuk, A. M. and Shakhnovska, I. I., 2017. Emotyvna zabarvlenist yak problema perekladu (na materialii dytiachoi ta pidlitkovoi literatury naukovo-populiarnoho ta naukovofantastychnoho spriamuvannia) [Emotional colouring as a problem of translation (based on the material of children and teenage literature of popular science and science fiction direction)]. *Filolohichni nauky: istoriia, suchasnyi stan ta perspektyvy doslidzhen: materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii: m. Lviv, 8–9 hrudnia 2017 r.* Lviv : HO «Naukova filolohichna orhanizatsiia «LOHOS», s. 23-26. (in Ukrainian).
- Mayhew, A. J., 2011a. *Dry grass of August*. Kensington Publishing Corporation.
- Mayhew A. J., 2011 b. *Southern discomfort*. Interview by Stephenie Harrison. [online] Available at: <https://www.bookpage.com/interviews/8214-anna-jean-mayhew-fiction/>

[\(Accessed: 25.04.2025\).](#)

Mayhew A. J., 2012. *Il colore dei fiori d'estate* / trans. from English by V. Galassi. Roma : Newton Compton editori s.r.l.

Encyclopaedia Britannica, n.d. *Racial segregation*. [online] Available at: <https://www.britannica.com/topic/racial-segregation> (Accessed 25.04.2025).

Segregation in the United States. [online] Available at: <https://www.history.com/articles/segregation-united-states> (Accessed: 25.04.2025).

Стаття надійшла до редакції 28.04.2025.

Ganna Boiarkina

**VISUAL AND KINAESTHETIC PERCEPTION AND ITS ROLE IN
DISCOVERING THE INNER WORLD OF THE CHARACTERS IN ANNA JEAN
MAYHEW'S NOVEL «THE DRY GRASS OF AUGUST»
(based on the italian translation)**

The article represents visual and kinaesthetic perception features of the main characters in the debut novel «The Dry Grass of August» by the American writer Anna Jean Mayhew. The statement of the problem is connected with a large volume of dialogical speech and the necessity to distinguish shades of non-verbal contact.

Non-verbal means of communication have great importance while describing fiction characters. The author reveals the inner world of the main characters in such a way that their emotions and feelings vary from joyful to sad and desperate with following the novel plot. The tragic events mentioned at the end of a story are visualized in the recipient's imagination with the help of appropriately used lexemes (sensory and emotive verbal phrases). The specific features of their translation into Italian could be studied thoroughly through linguistic analysis.

In recent decades, the attention of scientists is highly attracted: the core question is transmitting emotions of fiction characters by linguistic means using emotive and sensory vocabulary in the original text as well as in the translated one. The close connection between the world of fiction characters, their emotions and feelings and the worldview, ideology and psycho-emotional peculiarities of the author/translator and reader's perception is worth exploring in the context of the culture that they represent.

Due to the widespread interest in the extra-lingual and psychological connection of the emotional background of the main characters within fiction language, linguistic research on transmitting emotions and non-verbal actions currently has a great demand. Thanks to the fiction author's idea, the main psychological features of the characters and their inner world are outlined. Verbal references and reflections of emotions and feelings of the main characters prove coherence between the emotional world of the author and her imaginary characters.

Research, examining the original text and its translated version, confirms the great role of emotive and sensory verbal phrases, particularly visual and kinaesthetic ones. Visual perception is based on glances in a definite manner. The variety of glances differs according to the fiction situation. In the original text action defined by «look» has been stated 338 times – translation variant as well maintaining visual actions, expressed by different verbal combinations (guardare, lanciare/gettare un'occhiata, alzare/abbassare lo sguardo). Emotions concerning the crying are connected with eyes, thus the representation of verbal phrases containing «tears» is quite powerful.

Along with visual perception, kinaesthetic communication plays a great role. Touches by hands, nodding head, slapping shoulders, etc, help the reader to distinguish connection and degree of close relations between main characters.

Sensory and emotive verbal phrases having an emotional impact on the reader through active manifestation of conscious and unconscious emotions are observed on each page of the

novel. Emotional component and non-verbal reactions of the fiction characters are an extremely important part when describing inner feelings and worldview of the characters. Emotional and sensory vocabulary varies from the degree of neutral colouring up to the highest emotional state.

Further comparative analysis of the emotional colouring scale, using emotive and sensory vocabulary between the original text and its translation, is among the research prospects. The manifestation of non-verbal reactions in English/Italian languages may have different expressions and connotations.

Keywords: *visual perception, kinaesthetic reactions, sensory words, emotive words, non-verbal means of communication, dialogical speech, Italian language, primary text, translated text.*

УДК 811.111'225 .4

Olena Pavlenko

<https://orcid.org/0000-0002-3747-4651>

ANALYTICAL PERSPECTIVES ON THE ENGLISH TRANSLATION OF KACHUROWSKY'S NOVEL "BECAUSE DESERTERS ARE IMMORTAL"

*This article offers a critical examination of Yuriy Tkach's English translation of Ihor Kachukowsky's novel, *Because Deserters Are Immortal* by scrutinizing the core strategies employed to achieve artistic integrity in the target text. Drawing particularly on Victor Koptilov's four-stage model for systematic engagement with the source text, the study highlights the translator's holistic approach and his commitment to preserving the author's style. Analysis of the direct correspondence between author and translator further elucidates Yuriy Tkach's nuanced lexical and stylistic choices, demonstrating his adeptness in conveying historical and cultural realia, authorial neologisms, and colloquialisms. Furthermore, the article explores instances of untranslatability stemming from grammatical discrepancies between English and Ukrainian, evaluating the translator's innovative solutions to these challenges.*

Keywords: literary translation, translation strategies, cultural accessibility, linguistic equivalence, dimensions of untranslatability.

DOI 10.34079/2415-3168 -2025-18-32-199-210

Introduction

The profound role of translation, far from being diminished in our interrelated world, continues to resonate with incomparable relevance. Indeed, in an era demarcated by increasingly permeable national boundaries and the unfettered, often torrential, flow of information and knowledge, the art of transposing one language into another assumes an even more pivotal role. The very essence of the word, in its common sense and myriad forms, recognizes no geographical or cultural bounds, and it is through the nuanced act of translation that these linguistic barriers are gracefully dissolved. The central point here is not purely about linguistic substitution but rather on how translations foster intercultural understanding and enrich the global landscape of human knowledge. By accurately bringing previously inaccessible texts to new audiences, translators prove to become crucial agents in broadening intellectual horizons, enabling readers to immerse themselves in diverse cultural scenarios and perspectives that would otherwise remain inaccessible. Within its vital role of cultural exchange, literary translation, in particular, distinguishes itself by signifying an insightful dialogue between cultures. Specifically, it exemplifies an intricate conversation where the translator, as a skilled interlocutor, navigates the subtle shades of meaning, sentiment, and aesthetic intention to confirm that the original author's voice (though re-articulated) retains its authentic resonance. This 'dynamic exchange' enhances both the source and target cultures, introduce new ideas, narrative forms, and artistic expressions, thereby cultivating a more profound and empathetic appreciation for the world's multifaceted literary heritage. In this ongoing global discourse, the translator is not just a facilitator but a co-creator, methodically fashioning the spirit and substance of the original literary text within a new linguistic framework.

The article **aims** to examine Yuriy Tkach's English translation of Ihor Kachukowsky's novel "Because Deserters Are Immortal" through a critical analysis of the translator's strategies to achieve artistic integrity in the target text. Specifically, the study seeks to highlight the role

of direct author-translator correspondence (Kachurowsky – Tkach) to reveal insights into translational decision-making, authorial intent, and external critical input.

Results and findings

Scholarly discourse has robustly engaged with the multifaceted dimensions of various aspects of translation, evidenced by an extensive body of research regarding, in particular, the visions of translation as interliterary interaction and cultural dialogue (Đurišin, 1995, Лановик, 2004, Snell-Hornby, 2006), translator's semiotic competence (Torop, 2007; Jacobson, 1985; Levý, Althoff & Vidal, 2012), strategies and philosophy (Рєбпій, 2012; Searls, 2024; Pavlenko, 2025) as well as translator's reflections and practical tips on the art of translation (Ткач, 1992; Kachurowsky, 2005; Searls, 2024). These studies not only highlight the dynamic and formative role of literary translation beyond mere linguistic transfer but also assert its function as an instrument of cross-literary interaction and cultural exchange. They align with a comprehensive perspective to critically examine the functioning of translated works within target literatures, thereby expanding the genre range of Ukrainian literature available in English and enriching the global literary landscape. Furthermore, these analyses shed light on how inherent translational challenges and the restrictions of equivalence contribute to optimizing efforts towards embracing the holistic engagement and poetic fidelity of the original.

Background

To contextualize the subsequent analysis of Yuriy Tkach's translation of Ihor Kachurowsky's novel, *Because Deserters Are Immortal*, and the strategies he deployed, this study will delineate Victor Koptilov's theoretical framework for translation analysis, with particular emphasis on his foundational model. This methodological approach is essential for demonstrating, through specific textual instances, its value in examining the translated version.

Fundamentally, the comprehensive understanding of a literary text, essential for its effective translation, stems from a meticulous critical interpretation. Accordingly, Victor Koptilov distinguishes two schemes for the structural-comparative analysis of a literary work. His first schema involves the separate analysis of the original text and its translation, with a subsequent comparison of their respective overall findings. The second approach, which this study accepts as its primary methodology, entails a systematic, *level-by-level comparison* of the source text's analysis outcomes with its translation, thereby "each time establishing points of proximity or divergence of the translation from the original" (Коптілов, 2003, p. 48). The latter is predicated on evaluating how accurately the ideological, aesthetic, and stylistic concept of the translation as a literary work corresponds to the concept of the original (Коптілов, 2003, p. 184).

By stylistic analysis of a text, we mean discerning its fundamental construction, identifying all its constitutive elements, and comprehending their intricate interrelation. Crucially, these elements are exclusively linguistic, employed specifically for their stylistic function. However, stylistic analysis represents the initial phase of a translator's engagement with an original text and this comes to be a necessary precondition for a profound grasp of the original. Yet, it's vital that the transition from analyzing the source text to synthesizing the target text doesn't devolve into a mere word substitution or a mechanical search for lexical or syntactic equivalents. As Koptilov puts it, "between the source and the target text there is a certain '*intermediate instance*' constructed by the translator's consciousness, which emerges from the analysis of the first text and simultaneously serves as a working blueprint for constructing the second. This '*instance*' represents semantic and stylistic structure of the text, engaging with a higher-order concept rather than individual words, phrases, phonemes, or syntactic elements" (Коптілов, 2003, p. 117). This aligns with the scholar's assertion that, "<...if, however, this model fails to fully account for all textual constituents – a limitation predicated on the aforementioned challenge of exhaustively transferring all explicit and implicit meanings from one language to another – then any observed translational divergences, whether

augmentative or reductive, may simply be construed as products of the translator's idiosyncratic stylistic choices" (Коптілов, 2003, p. 116-117).

When considering the process of translation as a dialectical reorganization of the original into a newly formed, integrated construct of meaning, it's crucial to acknowledge that far from being a chaotic endeavour, it is equally far from a simple, linear progression. This nuanced standpoint highlights the intricate challenges involved in transposing and re-envisioning the essence of a text across linguistic and cultural boundaries. Indeed, this systematic undertaking typically comprises several distinct stages, a view corroborated by scholars in translation studies (Коптілов, 2003; Torop, 2007; Searls, 2024). Accordingly, Koptilov posits a four-stage model for the translator's systematic engagement with the source text (Коптілов, 2003, p. 65-81). The *initial stage* necessitates a comprehensive analysis of the original. This involves a meticulous examination of its content, encompassing the author's chosen modes of expression – specifically meaning, semantics, and style – alongside an assessment of all fundamental constructive elements of its form. Furthermore, this analytical phase extends to situating the work within the broader context of the author's complete 'product', its relevant literary movement, and the encompassing source literature. The *second stage* of the translation process focuses on the selection of equivalent linguistic means from the target language and its literary tradition. The aim here is to effectively reproduce the salient features of the original. More broadly, this stage serves as a crucial preparatory phase, equipping the translator with the appropriate tools for the subsequent, concluding the *third stage*. The latter is characterized as a synthesis, representing the inverse of the initial analytical phase. It involves weaving the features identified in the original into a new artistic unity, meticulously transformed to align with the specificities of the target literary language.

Beyond these core stages, the scholar identifies a *fourth, recursive stage*, in which the translator assumes the role of a researcher and critic of his own translated work, even following its publication. This perpetual re-evaluation stems from the conviction that "<...a conscientious translator constantly revisits the chosen variant, striving to replace it with a new, better option" (Коптілов, 2003, p.79-80). Consequently, the translator re-engages with the analytical process, even though at a more advanced level, by critically comparing the translated version with the original. This renewed scrutiny then leads to a subsequent selection of linguistic means, initiating a fresh cycle of analysis. Thus, the fourth stage fundamentally constitutes a repetition of the preceding three phases, operating on a new turn of the dialectical spiral of development. According to Koptilov, the translation process can be schematically represented as: Original Text → Analysis → Search → Synthesis → Target Text → Evaluation.

Drawing from the above-mentioned conceptual framework, particularly the dialectical and iterative nature of the translation process, this study aims to meticulously outline the specific translation strategies employed by Yuriy Tkach in rendering Ihor Kachukowsky's novel into English. By analyzing Tkach's approach through this lens, we endeavour to shed light on the nuanced lexical and stylistic choices that underpin the translator's construction of the English-language version, thereby contributing to a deeper understanding of his interpretive methodology and its impact on the reception of the target text. The manner in which Yuriy Tkach embraces the holistic engagement and poetic fidelity of the original text is profoundly articulated in his essay "Reflections on Translation", published in the journal "Theory and Practice of Translation" (1992) in which he underscores "<...an organic immersion into the author's psyche" (Ткач, 1992, p.191). The translator explicitly avoids any attempt to "remount" or "simplify" the original, viewing such approaches as "vulgarisation and destruction of the author's intent" (Ткач, 1992, p.191). This profound respect for inherent architecture of the source text, echoing the canonical perception emphasizing the indivisible unity and dialectical relationship between content and form through rigorous stylistic analysis appears to be a cornerstone of Yuriy Tkach's practice. Extending this point, the translator asserts that his approach to translation "<...stems from his own *psyche*", and "<... the main thing here is... to

put your whole soul into the work. Sometimes a draft translation may turn out to be too literal. But that is what editing is for later, to smooth everything out” (Ткач, 1992, p. 191). This serves as a certain evidence of how the translator affirms the concept of ‘re-reading’ and a ‘new critical reception’ of the updated, self-created text. This perspective, intricately shaped by his individual reading experience, explicates the comprehension of newly created text as a holistic sign-semantic construct that conveys profound culturological meaning, thereby substantiating the author’s deep engrossment in national, regional, and global literary traditions.

A comprehensive analysis of Yuriy Tkach’s artistic endeavors necessitates a thorough examination of his personal reflections as well as the external critical appraisals of his English translation. As he himself admits, *Shliakh Nevidomogo* (translated as *Because Deserters Are Immortal*) is “the best book I have ever translated” (Ткач, 1992, p. 191). The English version truly adheres to the structural integrity of the source text with its poetics and rhythm being the translator’s a paramount concern. In this context, Yuriy Tkach’s argues for the importance to retain the original sentence length, asserting that the latter “<...reflects the rhythm of the original” (Ткач, 1992, p. 192) despite the editor’s recommendation to avoid short sentences (according to him, they were difficult to read and should be combined). However, Yuriy Tkach insisted on his stylistic choice and upon the publication of *Because Deserters Are Immortal*, the editor accepted the translator’s argumentation noting that “<...the freshness and dynamism of translation stemmed precisely from the brevity of its sentences” (Ткач, 1992, p. 191). Yet, the reception of Tkach’s translation has not been consistently positive, with some critics and reviewers providing a contrasting assessment of its artistic quality. Marta Tarnawsky, in her article “Ukrainian” in the English-language quarterly *World Literature Today*, comments on Yuriy Tkach’s English version that “<...the translation, however, is unimaginative, much too literal, at times a little awkward. The choice of title seems too unfortunate and the cover design is too melodramatic – in a style resembling the worst traditions of socialist realism, that does a positive disservice to the book (Tarnawsky, 1980, p. 7). At the same time, she asserts that “*Shliakh Nevidomogo*” has the making of a bestseller. It deserves the attention of a major American publisher, a good translation, and perhaps, even eventually, a film maker” (Tarnawsky, 1980, p. 7).

Alternatively, Ihor Kachurowsky (the author), and his wife Lidia Kachurowska, a certified translator proficient in German, English, and Spanish, positively appraised the stylistic fidelity of the English version to the original text. This is evidenced by the extensive direct correspondence between the author and the translator. In his letter to Yuriy Tkach dated March 8, 1979, Ihor Kachurowsky exposes his principal aspiration for the translation: “Dear Mr. Yuriy! I would like to accentuate that my concern is in no way with the financial gain or any other profit, but rather with ensuring the high quality of the translation, guaranteeing that the English version of my novel *Shliakh Nevidomogo* stands as a truly representative work. It possesses the distinct potential to achieve this, given the exemplary quality of your translation: it is highly readable (and so is the original text, after all), and you have skillfully captured and conveyed the lively, directly conversational stylistic delivery” (Качуровський, б.д.а). Upon receiving the initial draft of the translation, Kachurowsky shared it with his American and Australian associates who were unanimous in their assessment of its efficacy. Nevertheless, one notable exception was an English professor of literature, whose critical appraisal focused on the perceived lack of naturalness and sincerity within the linguistic register. In particular, he asserted that “<...Yuriy Tkach’s version represents an Australian variant of the English language...> and <...if produced within a truly English context the translation would possess a dissimilar accent” (Качуровський, б.д.б).

The direct correspondence between Ihor Kachurowsky and Yuriy Tkach, with a specific focus on the translation of *Shliakh Nevidomogo*, offers helpful insights through which one could systematically investigate the nuanced aspects of Yuriy Tkach’s translation methodology and determine the degree of fidelity (congeniality) presented in his English version. To facilitate

this analysis, we consider it essential to articulate the core principles that would characterize the translator's engagement in creating a genuine literary work. In line with this perspective, the translator's 'creative journey' implicitly reflects the aforementioned stages that create the whole process of interconnected phases. Accordingly, concerning the abovementioned stages of translator's engrossment into the original text, the translator presents this process as a combination of the four of them via "dialectical spiral of development" to determine the degree of translational adequacy established in the English version of the novel "*Because Deserters Are Immortal*". To positively achieve this, we consider it relevant to make a comprehensive analysis of each story comprising the novel, examining it via lexical, grammatical, and stylistic level, as well as considering its aesthetic dimensions. Despite numerous scholarly debates, the profound importance of a lexical level of the literary work is commonly acknowledged, thus warranting particular attention in our analysis of the translation. We therefore focus on the distinctive characteristics of the vocabulary of the original text and the principles governing its translation into English.

Starting from translating the title of the novel *Shliakh Nevidomogo* ("*Because Deserters Are Immortal*" in English) we find it is evident, that Yuriy Tkach doesn't merely seek direct linguistic equivalents such as "*Travels in Futility*" or "*Stranger's Travels*" nor aims for transliteration, like "*Shliakh Nevidomogo*" which, in our view, would have been inadequate, as a target reader would likely perceive it just as a chain of unfamiliar Ukrainian words, devoid of any discernible meaning. Therefore, we claim that the title "*Because Deserters Are Immortal*" constitutes a truly adequate translation. For this Yuriy Tkach used the heading from the first novella, "*Deserters*", however, with a deeper, more nuanced interpretation. This choice thoughtfully draws upon the words of Red Army soldier Vanya from the story "*Comrade*", while preserving the core essence of the book (e.g., "We are the Unknown Deserters! It's something more than your unknown warrior... No one has yet built memorials to fallen deserters, nor brought flowers to their grave. Because deserters are immortal!" Vanya said (Kachurowsky, 1979, p. 50). As it seen, such translator's decision lines up a thematic resonance and cultural accessibility over strict linguistic equivalence, signifying an awareness of the target reader's engagement with the translated text beyond its mere denotation.

Yet, in line with pragmatic adaptation, Yuriy Tkach predominantly employs transliteration and transcription for proper names (e.g., "*Volodka*" for (Ukr.) "Volod'ka", "*Petro Matviyovich*" for (Ukr.) "Petro Matviyovich" as well as for reproducing specific ethno-realities (e.g., "*kolkhoz couplets*" – (Ukr.) "kokhozniy kuplety", "*papakha hat*" – (Ukr.) "papakha" "horilka" – (Ukr.) "horilka", "*kulak*" – (Ukr.) "kurkul", "*Tretia Mischanska*" street – (Ukr.) "Tretia Mischanska" etc). Though this option normally upholds the authentic Ukrainian sonant quality, the translator often uses explanatory notes at the end of the book to provide all necessary contextualization and bridge the cultural gap for the English-speaking reader.

At the same time, the structural and cultural divergences between Ukrainian and English reason to inherent translational challenges that limit regular equivalence and the prospect to preserve full semantic and aesthetic spectrum of the original text. They include, in particular, *ethnic and historical realia, author's neologisms, phraseological units, dialects, and other stylistically marked words*. To navigate cultural nuances in his translation version Yuriy Tkach was deeply engaged in studying the historical context of Ukraine across diverse periods. That enabled him to produce the text that proved to be not only linguistically accurate but also culturally relevant and effectively resonated for the target audience. Here are the examples from Kachurowsky's novel: "*Trajanus road*" – "troja Trojana" (Ukr.); "*The Tale of Igor's Campaign*" – "Slovo o Polky Igoreviym" (Ukr.); "*Tsar Ivan Grozny*" – "Tsar Ivan Grozny" (Ukr.); "*hetman*" – "Hetman" (Ukr.); "*gendarmerie*" – "zhandarmeriya" (Ukr.); "*derevnya*" (not a "village") – "derevnya" (Ukr.); "*dacha*" – "dacha" (Ukr.); "*home guardsmen*" – "opolchentsy" (Ukr.); "*political leader*" – "politruk"; "*housing administrator*" – "upravdom" (Ukr.); "*sheepskin*" – "kozhuha"; "kufaika" – "kukhfaika" (Ukr.); "NKVD agent" –

“enkvedyst” (Ukr.); “*quilted jacket*” – “vatyanka” (Ukr.); “yoke” – “koromyslo” (Ukr.); “*Our Father*” – “Otche nash” (Ukr.); “*small pantry*” – “komirchyna” (Ukr.); “*chulanchik*” – “chulanchik” (Ukr.); “*chekist’s wrinkles round the mouth*” – “chekistsky sklyady bilya ust” (Ukr.); “*in honour of the Five-Year plans*” – “na chest p’tyrichok” (Ukr.); “*half-blatis*” – “polublatny”; “*member of the CPSU (b) or Komsomol*” – “chlen VKP(b) chy VLKSM” (Ukr.); “*non-party man*” – “bezpartyiny” (Ukr.); “*Bolshevism*” – “bolshevism” (Ukr.); “*burgomaster*” – “burgomystr” (Ukr.); “*gestapo*” – “gestapo” (Ukr.); “*starosta*” – “starosta” (Ukr.); “*birth certificate*” – “metryka” (Ukr.); “*Ausweis*” – “Ausweis” (Ukr.) арбайт самт [80] – “*employment bureau*” – “Arbeitsamt” (German); “*Gorono*” – “Gorono” (Ukr.) and others.

A further category of lexemes that cause obstacles in translation are author’s neologisms. Regarding their word-formation and genesis, Kachurovsky himself observes that “<...a penchant for word-creation rarely accompanies great talents” and that “one should be very cautious regarding the authorship of new words” (Качуровський, І., б.д. б). This stems from the inherent difficulty in stating with absolute certainty that a novel term was coined by one specific author rather than another. Nevertheless, the translator accurately preserved the author’s distinctive style, which is vividly represented in the English version: (Ukr.) “*Sdreifyl*” – “Can’t you see the fellow’s *lost his head*”; (Ukr.) “*lyapnuv*” – “*Flurled out the parole*”; (Ukr.) “*khulnula*” – “It looked as if she’d *had a good swig*”; (Ukr.) “*tynyatysya*” – “to *knock on doors*”; (Ukr.) “*zmyvatysya*” – “I *had to make tracks*”; (Ukr.) “*Peredystoriya tsiyei zustrichi*” – “The *circumstances of this meeting*”; (Ukr.) “*bovvanyily dvi skyrdy solomy*” – “I *emerged in a sheltered clearing where I could see two haystacks*”; (Ukr.) “*chudernatske znayomstvo*” – “*quaint friendship*”; (Ukr.) “*borodan*” – “the *bearded fellow*”; (Ukr.) “*napybkyvamu*” – “*knock around*”. In certain instances, as is seen, Yuriy Tkach endeavours to compensate for lexical inadequacy through the deployment of synonymy, a strategy that, to some extent, lessens the emotional impact of the original.

Another notable translator’s achievement lies in the adequate interpretation of colloquialisms, vulgarisms, dialects, and euphemisms that the author incorporates to imbue individual artistic images and the work as a whole with an extraordinary style. These typically necessitate translation into neutral literary words if a direct contextual equivalent is lacking in the target language. This approach is often adopted because rendering them with specific sociolects of the target language risks an excessive and impermissible localization of the original. Therefore, at this stage, the translator was required to pay significant attention to sociocultural and psychological factors, a demand to which Yuriy Tkach demonstrated precise adherence in his translated version: (Ukr.) “*Kudy lizesh bez ocheredy? Ty, mordo?*” – “Where you *pushing in*? You *mug!*” offers a compelling instance of semantic and stylistic equivalence. Here “*morda*” (meaning “human face”) finds a robust English counterpart in “*mug*” (referring to “the face”, “the mouth” similarly with colloquial or informal style). In other instances, however, the translator frequently opts neutral contextual substitutions rather than direct vulgarisms: (Ukr.) “*Na kakoy zhe khren takaya vlast!*” is translated as “*What good is such a government!*” (Ukr.) “*Nimtzi rozsrilyut zhydiv*” as “The Germans were *executing Jews*”; (Ukr.) “*z madyaramy otchebutchiyt*” as “...they’re *fooling around with the Hungarians*”; and (Ukr.) “*Ty, gad, chivo tut shlayaishysi?*” as “You *scum of the earth*, what are you *crawling round here for?*” To some extent, these translational choices invariably lead to a loss not only of precise semantics of the original but also its imagery, connotation, and stylistic peculiarities. In our view, such an approach is not always reasonable, as English possesses adequate slang expressions that could have maintained a closer register (e.g., “*yid*” for “*zhyd*”, “*gad about*” for “*shlayaishysi*” potentially rendered as “*You jerk*, what are you *loitering here for?*”). Conversely, the colloquial (Ukr.) “*Mo, Dumayu vchitel?*” – “P’haps, I thought, he’s a teacher” and (Ukr.) “*Maliy, khto dav komandu bigom?*” – “Eh, squirt, do you know who gave the order to run?” are demonstrably well-rendered, successfully preserving the abbreviated form of the adverb “perhaps”, which is highly characteristic of conversational style.

When addressing further dimensions of untranslatability, we consider the specific challenges of pun translation. Kachurowsky frequently employs wordplay, yet deliberately avoids the elaborate complexity and baroque allegorical flourishes typical of modernists. Concurrently, the writer engages with philosophical antithesis, infused with a spectrum of irony ranging from subtle mockery to overt, biting sarcasm. This irony, however, is invariably steeped in astute observations of life, which translators often struggle to perceive and render faithfully: “We’ve lost the war. Though someone, contravening the laws of euphemy, replaced the letter ‘g’ in ‘*prograly*’ (Ukr.) with another”. The current English translation (“We’ve lost the war”) doesn’t fully reproduce all the nuances implied in the original text. In our view, a more nuanced option might be: “We’ve *pAssed* the war. Yet, with all respect to euphemism, somebody claimed we ‘*plssed*’ it.” The latter (referring to “pissed it away” in British slang) conveys the sense of being totally ruined or lost, and in this instance, the slight vowel alteration mirrors the single-letter change of the original Ukrainian. The key here is that the English word substituted for “lost” should be phonetically close and carry a vulgar or extremely negative connotation, while the translated abstract presents a subtly “delicate” adjustment that mirrors the irony of the Ukrainian original.

A further example of a pun in the original text, “*vid polIna – vid polOnu*” (Ukr.), translated as “from *captivity*– from the *log*” (“He didn’t save me from captivity, rather I saved him from the log”), represents a mere literal rendering. While this effectively conveys the denotative meaning, it fails to demonstrate the emotional and intellectual playfulness of the original message. This highlights the challenge of reconciling semantic fidelity with stylistic ingenuity, particularly where the “intermediate instance” guiding synthesis cannot fully bridge the gap. Regarding this, we attempted to preserve the pun comprised in the original by changing a lexeme: “He didn’t save me from the *bUllet*, rather I saved him from the *bIllet*”. This translational decision was highly appreciated by the author in our personal correspondence (Pavlenko, O., n.d.).

Kachurowsky’s work is uniquely characterized by its aphoristic quality, where virtually every word resonates with an explosive force and profound beauty. This distinctive style draws heavily on the author’s rich life experience, replete with extraordinary situations, pervasive paradoxes, and striking dilemmas. The majority of these merge into “an intriguing microcosm, reflecting one or another facet of an ironic-intellectual interplay” (Сопока, 1998, с. 102). In Yuriy Tkach’s translation, these aphorisms are competently rendered, even preserving their inherent genre characteristics, such as philosophical reflections, aphorism-novellas, and ironic generalizations. Notable examples include: “But, gentlemen, *the most foolish thing is to trust one’s own judgement*”; “How easy it is to submit to another person’s will! How difficult it is to lead others and make them obey!” “Truth is never with everyone, almost never – with the majority, very rarely it is with the minority, a little more often it is with single people, but most often – with no one”; “A strong will is possessed by one who smiles at their sufferings”; “War is a historical regularity”; “Silence is very rarely a sign of agreement. Most often it is a protest that people are afraid to voice aloud”; “The most shameful justification is to say: ‘If I didn’t do this act, someone else would have’”; “Unspoken words and unfulfilled actions lie like boulders on our soul”; “Desperate audacity, gentlemen, is undoubtedly *the best remedy against any danger*” (Kachurowsky, 1979).

A further challenge encountered by the translator stems from the distinct grammatical structures of Ukrainian and English. Among these, the substantivization of adjectives proved particularly problematic for Yuriy Tkach. While this phenomenon is characteristic of both languages, it is notably more prevalent in Ukrainian. The grammatical framework of English often precludes rendering a substantivized Ukrainian adjective with an equivalent in translation, which consequently resulted in certain semantic losses. For instance: “The face of third, the young one, whom I took for a teacher, was hidden under bandages,” and (Ukr.) “A *beznosa tsokotila do mene*” translated as “The woman with no sign of a nose”. Furthermore, the lexeme

(Ukr.) “baba” is not consistently conveyed with full semantic accuracy. Consider: “The oldest, a *broded-backed baba* with the yoke on her shoulders”. Here, “baba” is employed as a colloquial and pejorative term, deliberately chosen by the author instead of “zhinka” (woman/lady). The translator opted for transliteration, reproducing the lexeme directly into English. In a different context, the translation “I still haven’t worked out whether you’re *a man or an old woman*” reveals a discrepancy between the Ukrainian and English lexemes. The rendering “old woman” conveys “elderly woman”, which fails to fully capture the nuance of “baba” in the original (Качуровський, 1956). To maintain the original meaning and the character’s uncertainty in distinguishing between a man and a “baba” (with its specific connotations), “I still haven’t worked out whether you’re a man or a woman” might have been a more appropriate choice. The difficulty here lies in “baba” typically meaning “an old woman”, but often carrying colloquial, sometimes dismissive implications, suggesting a lack of masculine qualities, a weak or effeminate man, or simply a tough, somewhat crude woman.

A significant challenge in adequately rendering the original into English lies in reproducing formal/informal address. The absence of a direct English equivalent for Ukrainian’s formal (“*vy*” – “*you*”) and informal (“*ty*” – “*you*”) second-person pronouns posed a considerable difficulty. This translational barrier is vividly illustrated by an untranslated episode from the conversation between the protagonist and Nina in the novella “The Golden Cellar”. The excerpt reads: “Suddenly, the expression in her eyes changed; a detail, unusual for our previous interactions, registered in her mind: ‘Since when have you been on “*thou*” terms with me?’ she demanded sternly, and immediately changed her intonation – Oh, well, damn you, let it be ‘*thou*’, then”. In our view, the complete omission of this crucial dynamic, leading to such an inadequacy, is not entirely justifiable. While the provided English rendition of the dialogue effectively captures the shift, the broader issue of the untranslatability of such grammatical nuances – which carry significant social and emotional weight – persists. This underscores the inherent difficulty in bridging this linguistic gap. Therefore, we propose that the situation could be partially ameliorated by incorporating a footnote to explain the formal and informal forms of address in Ukrainian. Such a compensatory strategy would enable the English-speaking reader to more profoundly grasp the work and appreciate the unique stylistic specificities of the writer.

Despite the author’s high appraisal of the English version of the book, his correspondence to the translator subsequently pointed out several shortcomings. These pertained to grammatical and stylistic discrepancies between Ukrainian and English that could potentially mislead the reader regarding the nuances of the original text. In particular, the original sentence reads: “Potym ya polklav u *porozhnyu valizku povnu plyashku*” (“Then I put a *full* bottle into the *empty* suitcase”). The author employs a stylistic figure grounded in antithesis. However, the initial translational version omitted the crucial information that the suitcase was empty (“Then, placing a *full* bottle in *my suitcase*”), when it should have been rendered as “in my *empty* suitcase”.

While the translation normally succeeds in conveying the core narrative of the novel, a closer examination reveals instances where the translator faces specific linguistic and stylistic intricacies, particularly those concerning allusions, deliberate grammatical irregularities, and nuanced lexical choices. Thus, numerous foreign-language insertions in the original text significantly complicates the translator’s work. For instance, the exclamation of a mad girl, “Isaiya, likuy!” is repeated five times. Here, Kachurowsky uses Church Slavonic in a russified pronunciation. In Ukrainian, this would be “Isaiya, lykuy!” Se diva imi v chrevy i rody syna I nareche yemu imya Adolf...” This phrase, meaning “Isaiah, rejoice, triumph!”, is a formula of profound joy, typically proclaimed by a priest during a wedding, though “Immanuil” is sung instead of “Adolf”. Such a formula is understood as an Old Testament prophecy concerning the advent of Christ. Given that the madwoman substitutes “Immanuil” with ‘Adolf’, it implies her perception of Hitler as a new Christ figure. Yuriy Tkach, mistaking the russian lexeme “likuy”

(“rejoice”) for its Ukrainian homograph (“heal”), produced a semantically inadequate equivalent for this lexeme. Instead of “rejoice”, he used “heal me”, resulting in the translation: “Isaiah, rejoice. The virgin has concerned and will bear a son and his name will be... Adolf” (Kachurowsky, 1979).

In some cases, the translator faces the need to preserve the authorial intent in deliberate illiteracy when the latter uses ungrammatical writing as seen in a pass episode. Specifically, this involved the omission of commas and an incorrect sentence structure in the final episode: “The Jewish Communist Government, headed by Dzhugashvili-Stalin, has violated its treaty with Germany. The bearer of this pass not desiring thoughtless bloodshed has voluntarily left the Red Army and is crossing to the German side, assured that a good reception awaits him. This pass is valid for crossing territory under German control to the place of one’s residence”. However, when the book reached the publishing house, the editor made all necessary corrections of the text by adding the omitted commas. Kachurowsky subsequently appealed to the translator, insisting that “in translation, the text must be ungrammatically constructed and without punctuation marks” (Качуровський, б.д.а). Despite this explicit instruction, the translator, as observed, did not adhere to these requirements.

Conclusion.

The in-depth analysis of Yuriy Tkach’s translation of Ihor Kachurowsky’s novel “Because Deserters Are Immortal” has illuminated several avenues for further scholarly inquiry into the intricacies of literary translation, predominantly within the framework of Ukrainian-English linguistic and cultural transfer. Ultimately, the study demonstrates that Tkach’s translation is a nuanced and truly successful endeavor, exemplifying crossliterary communication and cultural dialogue. Despite some intrinsic untranslatability (e.g., wordplay, navigating informal addressing, neutralizing vulgarisms and colloquialisms, deliberate authorial ‘illiteracy’) the translator’s strategic choices characterized by his holistic approach to the art of translation ensured a largely effective transmission of Kachurowsky’s exceptional artistic vision. The direct correspondence between the author and translator proved to be an invaluable source in unveiling the author’s explicit intent and elucidating specific translational decisions. Further perspectives build upon the principal insights gained from this study, as well as a comparative stylistic analysis across a broader array of Kachurowsky’s works and their translations. Such an extended scope would undeniably provide a more comprehensive understanding of the complexities inherent in rendering the writer’s individual voice.

Бібліографія

- Качуровський, І., 1956. *Шлях невідомого*. Мюнхен: Дніпрова хвиля.
- Качуровський, І., б.д.а. *Листи до Ю. Ткача*. Особистий архів О. Павленко.
- Качуровський, І., б.д.б. *Листи до О. Павленко*. Особистий архів Олени Павленко.
- Коптілов, В., 2003. *Теорія і практика перекладу*. Київ: Юніверс.
- Лановик, М., 2004. Художній переклад: діалог національних культур, історичних епох та мистецьких світів. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, (33, 2), 18.
- Ребрій, О., 2012. *Сучасні концепції творчості у перекладі*. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна. 216 с.
- Сорока, П., 1998. *Психологічна проза Ігоря Качуровського*. Тернопіль: Тайп.
- Ткач, Ю., 1992. Роздуми про переклад. В: *Теорія і практика перекладу: Республіканський міжвідомчий науковий збірник*, 18, с. 190–193. Київ: Вища школа.
- Đurišin, D., 1995. *Teória medziliterárneho procesu*. Bratislava: SAV.
- Jacobson, R., 1985. *Selected Writings*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton Publishers.
- Kaczurowsky, I., 1979. *Because Deserters are Immortal*. Translated by Yuri Tkach. Bayda Books.
- Levý, J., Althoff, G., & Vidal, C., 2012. Translation as a decision process. *Scientia Traductionis*, (11), 72–96.

- Pavlenko, O., 2025. *The Ukrainian Translation Heritage of the Second Half of the 20th Century: Educational Guide for the Self-Study Work of Applicants at the Third (Educational and Scientific) Level of Higher Education*. Kyiv: MSU.
- Pavlenko, O., n.d.. *Lysty do I. Kachurowskoho* [Letters to I. Kachurowskoho].
- Searls, D., 2024. *The Philosophy of Translation*. Yale University Press.
- Snell-Hornby, M., 2006. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints*. John Benjamins Publishing Company. 205 p.
- Tarnawsky, M., 1980. *World Literature Today. A Literary Quarterly of the University of Oklahoma*, pp. 7–11. Available at: <<https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/17087/file.pdf>>
- Torop, P., 2007. Methodological Remarks on the Study of Translation and Translating. *Semiotica*, (1/4), 163.

References

- Đurišin, D., 1995. *Teória medziliterárneho procesu*. Bratislava: SAV. [In Slovak].
- Jacobson, R., 1985. *Selected Writings*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton Publishers.
- Kachurovsky, I., 1956. *Shliakh Nevidomogo* [The path of the unknown]. Munich: Dniprova Khvilya.
- Kachurovsky, I., n.d.a. *Lysty do Yu. Tkacha*. [Letters to Yu. Tkach]. Personal Archive of O. Pavlenko. [In Ukrainian].
- Kachurovsky, I., n.d.b. *Lysty do O. Pavlenko*. [Letters to O. Pavlenko]. Osobystyi arkhiv Olenu Pavlenko. [In Ukrainian].
- Kaczurovsky, I., 1979. *Because Deserters are Immortal*. (Translated by Yuri Tkach). Bayda Books.
- Koptilov, V., 2003. *Teoriia i praktyka perekladu* [Theory and practice of translation]. Kyiv: Universe. 280 c. [In Ukrainian].
- Lanovyk, M., 2004. Khudozhnii pereklad: dialoh natsionalnykh kultur, istorychnykh epokh ta mystetskykh svitiv [Literary translation: a dialogue between national cultures, historical eras and art worlds]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii filolohichna*, (33, 2), 18. [In Ukrainian].
- Levý, J., Althoff, G., & Vidal, C., 2012. Translation as a decision process. *Scientia Traductionis*, (11), 72–96.
- Pavlenko, O., 2025. *The Ukrainian Translation Heritage of the Second Half of the 20th Century: Educational Guide for the Self-Study Work of Applicants at the Third (Educational and Scientific) Level of Higher Education*. Kyiv: MSU.
- Pavlenko, O., n.d.. *Lysty do I. Kachurowskoho* [Letters to I. Kachurowskoho]. [In Ukrainian].
- Rebrii, O., 2012. *Suchasni kontseptsii tvorchosti u perekladi* [Modern concepts of creativity in translation]. Kharkiv: KhNU im. V. N. Karazina. 216 c. [In Ukrainian].
- Searls, D., 2024. *The Philosophy of Translation*. Yale University Press.
- Snell-Hornby, M., 2006. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints*. John Benjamins Publishing Company.
- Soroka, P., 1998. *Psykhologichna proza Ihoria Kachurovskoho* [Psychological prose by Igor Kachurovsky]. Ternopil: Taip. [In Ukrainian].
- Tarnawsky, M., 1980. *World Literature Today. A Literary Quarterly of the University of Oklahoma*, pp. 7–11. Available at: <<https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/17087/file.pdf>>
- Tkach, Yu., 1992. Rozdumy pro pereklad [Reflections on translation]. In *Teoriia i praktyka perekladu: Respublikanskyi mizhvidomchyi naukovyi zbirnyk* (Vol. 18, c. 190–193). Kyiv: Vyshcha shkola. [In Ukrainian].
- Torop, P., 2007. Methodological Remarks on the Study of Translation and Translating. *Semiotica*, (1/4), 163.

Стаття надійшла до редакції 20 травня 2025 р.

Олена Павленко

АНАЛІТИЧНІ ВИМІРИ ПЕРЕКЛАДУ РОМАНУ ІГОРЯ КАЧУРОВСЬКОГО «ШЛЯХ НЕВІДОМОГО»

У статті окреслено перекладацькі стратегії Юрія Ткача на прикладі перекладу роману Ігоря Качуровського «Шлях невідомого» англійською. Особливу увагу зосереджено на висвітленні ключових аспектів інтерпретації перекладачем тексту оригіналу для досягнення художньої цілісності цільового тексту на лексичному, граматичному, стилістичному та естетичному рівнях. Прагнення Юрія Ткача наблизити твір до рецепції англomовного читача, зберігаючи при цьому форму, зміст, образність та художній світ оригіналу, здійснюється через критичну саморефлексію перекладача. Основні засади такого підходу висвітлені у його статті «Роздуми про переклад», а також у приватному листуванні з автором оригіналу щодо прийняття певних перекладацьких рішень.

Комплексний аналіз перекладацької діяльності Юрія Ткача представлено, зокрема, крізь призму розробленої В. Коптіловим чотириетапної моделі (стадія аналізу, пошуку, синтезу та оцінки створеного тексту), що надає перекладачеві можливості відстежити межі адекватності/ конгеніальності цільового тексту і здійснюється ним за такими критеріями: 1) перекладацько-читацьке сприйняття (перекладач в ролі читача) – дослівний переклад з метою виявлення відхилень й подальшим аналізом доречності/недоречності їх використання (концепція «повторного читання»); 2) мовна відповідність, єдність форми і змісту (передача думок, образів, емоцій, а не переклад ізольованих слів); 3) художня якість перекладу (літературність мови); 4) історичність мови перекладу (відтворення «духу» епохи через використання архаїзмів); 5) збереження ритму оригіналу (використання коротких речень попри рекомендації редактора видання щодо їх об'єднання).

Відчуття Юрієм Ткачем внутрішньої архітектури тексту оригіналу дозволяє систематично дослідити тонкі аспекти його перекладацької методології та визначити ступінь точності (конгеніальності), представлений у його англійській версії. Осмислюючи процес перекладу як діалектичну реорганізацію тексту оригіналу, іншу (нову) конструкцію смислів, яка не зводиться до лінійної прогресії (механічного «перемонтування» твору), Юрій Ткач працює над «перенесенням» тексту через лінгвістичні та культурні кордони, наголошуючи на «інакшості» свого підходу. При цьому він акцентує на «органічному входженні в психіку автора», уникає будь-яких спроб «перемонтувати» або «спростити» оригінал (канонічне сприйняття вихідного тексту / «поетична» точність перекладу), розглядаючи такі підходи як «вульгаризацію» та «руйнування» авторського задуму. Це також знайшло своє відображення у перекладі назви роману «Because Deserters Are Immortal» (використання заголовку з першої новели «Дезертири», однак з глибшою, більш тонкою інтерпретацією, відмова від простих лінгвістичних еквівалентів), відтворенні етнічних та історичних реалій, передачі авторських неологізмів, фразеологічних одиниць, діалектизмів, вульгаризмів, просторічних слів та іншої стилістично маркованої лексики.

Проте критична рецепція перекладу Юрія Ткача не виявилася однозначно позитивною й була позначена розбіжними науковими поглядами щодо його художньої якості. Так, Марта Тарнавська схарактеризувала переклад як надмірно буквалістський, проте водночас визнала значний потенціал перекладеного твору стати бестселером. Натомість автор роману, Ігор Качуровський разом із дружиною, Лідією Качуровською, яка є дипломованим перекладачем, високо оцінили англійську версію за її стилістичну

відповідність та жваву, автентично розмовну презентацію, що підтверджується прямим листуванням автора і перекладача.

Попри наявність певних лексичних розбіжностей та окремих випадків неперекладності (зокрема, каламбури, іронічні звертання, відтворення формального/неформального звертання), кожний з яких має обґрунтоване об'єктивне пояснення, переклад Юрія Ткача відповідає критеріям конгеніальності. Це пояснюється сприйняттям перекладу не як технічної передачі мовних одиниць, а як комплексної міжлітературної/міжкультурної взаємодії.

Ключові слова: *художній переклад, перекладацькі стратегії, мовна еквівалентність, соціокультурна відповідність, виміри неперекладності.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АННЕНКОВА ОЛЕНА СЕРГІЇВНА, професор кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, доктор філологічних наук, професор

АНТОНЮК ГАЛИНА ДМИТРІВНА, доцент кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Львівська політехніка», кандидат філософських наук, доцент

БОРОВИКОВА КАРОЛІНА ВАЛЕРІЇВНА, асистент кафедри романо-германської філології Маріупольського державного університету

БОЯРКІНА ГАННА ВІКТОРІВНА, старший викладач кафедри іноземних мов та перекладу (Державного некомерційного підприємства/ДНП) «Державного університету «Київський авіаційний інститут»

ГАВРИЛЮК НАДІЯ ІВАНІВНА, старший науковий співробітник відділу теорії літератури Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка Національної Академії наук України, кандидат філологічних наук

ГАЙДУК НЕЛЛІ АНАТОЛІЇВНА, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету, кандидат філологічних наук, доцент

ГЕНЕРАЛЮК ЛЕСЯ СТАНІСЛАВІВНА, провідний науковий співробітник відділу зарубіжних та слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, доктор філологічних наук, мистецтвознавець, старший науковий співробітник

ІЩУК МИРОСЛАВА МИКОЛАЇВНА, старший викладач кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Львівська політехніка»

КОЛЕСНИК ЄГОР ДЕНИСОВИЧ, аспірант кафедри прикладної лінгвістики Національний університет «Львівська Політехніка»

КОЛЯСА ОЛЕНА ВАСИЛІВНА, доцент кафедри англійської мови та перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, кандидат філологічних наук, доцент

ПАВЛЕНКО ІРИНА ЯКІВНА, завідувач кафедри слов'янської філології Запорізького національного університету, доктор філологічних наук, професор

ПАВЛЕНКО ОЛЕНА ГЕОРГІЇВНА, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету, доктор філологічних наук, професор

ПАШИНСЬКА ЛЮДМИЛА МИХАЙЛІВНА, доцент кафедри української філології Київського національного лінгвістичного університету, кандидат філологічних наук, доцент

ТАРАНЕНКО АЛЬОНА ВОЛОДИМИРІВНА, доцент кафедри соціально-гуманітарної освіти Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія неперервної освіти» Дніпропетровської обласної ради, кандидат філологічних наук, доцент

ЧЕРНИШ ЛІЛЯ ЗЕНОНІВНА, доцент кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Львівська політехніка», кандидат філософських наук, доцент

ШКОЛА ВАЛЕНТИНА МИКОЛАЇВНА, професор кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету, доктор філологічних наук, доцент

ШКОЛА ГАЛИНА МИКОЛАЇВНА, доцент кафедри української філології Київського національного лінгвістичного університету, кандидат філологічних наук, доцент

ЯНІСІВ МИХАЙЛО ПЕТРОВИЧ, доцент кафедри прикладної лінгвістики Національного університету «Львівська політехніка», кандидат педагогічних наук

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

ANNENKOVA OLENA , Doctor of Philology Sciences, Professor (Department of World Literature and Literary Theory, Dragomanov Ukrainian State University)

ANTONIUK HALYNA, PhD, Associate professor (Department of Applied Linguistics, Lviv Polytechnic National University)

BOIARKINA GANNA, senior teacher (Department of Foreign Language and Translation, State University “Kyiv Aviation Institute”)

BOROVYKOVA KAROLINA, Assistant Lecturer (Department of Romance and Germanic Philology, Mariupol State University)

CHERNYSH LILIA, PhD, Associate professor (Department of the Applied Linguistic, Lviv Polytechnic National University)

GAIDUK NELLI, Candidate of Philology Sciences, Associate Professor (Department of Applied Philology, Mariupol State University)

GENERALIUK LESIA, Doctor of Philology, art scholar, Leading Research Fellow (Department of Foreign and Slavic Literatures, Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine)

HAVRYLIUK NADIYA, Candidate of Philological Sciences, PhD, Senior Research Fellow (Department of Literary Theory, Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine)

ISHCHUK MYROSLAVA, senior lecturer (Department of Applied Linguistics, Lviv National Polytechnic University)

KOLESNYK YEHor, Postgraduate Student (Department of Applied Linguistics, Lviv Polytechnic National University)

KOLIASA OLENA, Candidate of Philological Sciences, PhD, Associate Professor (Department of English and Translation, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University)

PASHYNSKA LIUDMYLA, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor (Department of Ukrainian Philology, Kyiv National Linguistic University)

PAVLENKO IRYNA, Doctor of Philology, Professor (Department of Slavic Philology, Zaporizhzhia National University)

PAVLENKO OLENA, Doctor of Philology Sciences, Professor (Department of English Philology, Mariupol State University)

SHKOLA HALYNA, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, (Department of Ukrainian Philology, Kyiv National Linguistic University)

SHKOLA VALENTYNA, Doctor of Philological Sciences, Professor (Department of Ukrainian and Foreign Literature and Comparative Literature, Berdyansk State Pedagogical University)

TARANENKO ALONA, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, (Department of Social and Humanitarian Education, Dnipro Academy of Continuing Education)

YANISIV MYKHAILO, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Department of Applied Linguistics, Lviv National Polytechnic University)

РЕДАКЦІЙНА ПОЛІТИКА НАУКОВОГО ВИДАННЯ «ВІСНИК МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ»

Редакційна колегія наукового видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» у своїй діяльності дотримується етичних норм, прийнятих міжнародним науковим співтовариством, рекомендацій та стандартів Комітету з етики публікацій (COPE) – Committee on Publication Ethics (<http://publicationethics.org/>), видавництва Elsevier, міжнародних стандартів для редакторів та авторів – International standards for editors and authors (<http://publicationethics.org/resources/international-standards>), а також Етичного кодексу ученого України (<http://znc.com.ua/ukr/news/2009/20090123ethic.php>).

Політика видання полягає у формуванні на його сторінках сучасної наукової думки вітчизняних та закордонних вчених щодо новітніх досягнень та актуальних проблем філології. У зв'язку з цим редакційна колегія при розгляді статей керується виключно їх науковою новизною, теоретичною цінністю та практичним внеском у розвиток філологічної науки, незалежно від посади автора, його вченого звання, віку, національності, статі, релігійних та політичних поглядів.

Принципи редакційної політики:

- об'єктивність та неупередженість у відборі статей до публікації;
- висока вимогливість до якості наукових досліджень;
- обов'язкове конфіденційне рецензування статей;
- колегіальність у прийнятті рішень щодо публікації статей;
- доступність та оперативність у спілкуванні з авторами;
- суворе дотримання авторських та суміжних прав;
- суворе дотримання графіку виходу журналу.

Видання веде систематичну роботу, направлену на його включення до міжнародних електронних бібліотек, каталогів та наукометричних баз з метою входження в світовий науковий інформаційний простір, підвищення рейтингу журналу та індексів цитування його авторів.

Члени редколегії категорично засуджують прояви плагіату в статтях як порушення авторських прав і наукової етики та вживають всіх можливих заходів для його недопущення. Важливим є дотримання норм етичної поведінки для всіх учасників процесу публікації: автора (-ів), редактора, рецензентів, засновника видання, читача.

Етичні зобов'язання редакційної колегії

1. Редакційна колегія несе відповідальність за видання, винесення справедливих та неупереджених рішень, забезпечення добросовісного процесу рецензування і недопущення розповсюдження іншим особам інформації, пов'язаної зі змістом рукописів, переданих на рецензування, крім осіб, які беруть участь у її фаховій оцінці.

2. Всі подані до редколегії авторські матеріали мають бути такими, що не публікувалися раніше, і підлягають ретельному відбору і рецензуванню. Редколегія під керівництвом відповідального редактора керується достовірністю поданих даних та науковою значимістю поданих матеріалів, виносить неупереджені рішення, незалежні від комерційних чи інших інтересів, забезпечує чесний і об'єктивний процес рецензування.

3. Всі члени редакційної колегії є рецензентами. Редколегія залишає за собою право відхиляти статті, якщо вони не відповідають тематиці видання, неприйнятні до друку через низьку якість, або повертати їх авторам на доопрацювання відповідно до зауважень рецензентів. За редколегією залишається право направити рукопис на розгляд сторонньому рецензенту, групі рецензентів, а також право вилучити вже надруковану статтю в разі виявлення порушення будь-яких прав або загальноприйнятих норм наукової етики. Про факт вилучення статті інформується установа / організація / заклад, де було виконано дослідження, а також автор. Запобігання протизаконним публікаціям є відповідальністю кожного з учасників процесу публікації.

4. Рецензування всіх матеріалів, що прийняті до розгляду, є сліпим: рецензенту не повідомляється ім'я автора, чиї матеріали він рецензує, а автору не повідомляються відомості про рецензента. Однак, у разі виникнення у рецензента зауважень до змісту роботи, сумнівів у достовірності або точності окремих даних, редакційна колегія надасть можливість автору надати пояснення або уточнення.

5. Редколегія гарантує, що матеріали, не прийняті до друку, не будуть використані в особистих інтересах членів редакційної колегії без письмової згоди автора

6. Редакційна колегія відкрита до співпраці та діалогу з усіма авторами, рецензентами, читачами з питань публікації матеріалів (у тому числі щодо внесення змін та виправлень до опублікованих матеріалів, публікації спростувань та/або вибачень) та вживання заходів для відновлення порушених прав.

Етичні зобов'язання рецензентів

Рецензування здійснюється висококваліфікованими спеціалістами, що мають науковий ступінь не нижче кандидата наук (доктора філософії), достатній досвід роботи у сфері філології та публікації за відповідним напрямком. Експертна оцінка повинна допомагати автору поліпшити якість тексту статті, а відповідальному редактору і редакційній колегії – ухвалити рішення про публікацію. Рецензент здійснює наукову експертизу авторських матеріалів, внаслідок чого його дії повинні носити неупереджений характер, що полягає у дотриманні наступних принципів:

1. Авторський матеріал (рукопис), що прийнято для рецензування, має розглядатися як конфіденційний документ, який не можна передавати для ознайомлення чи обговорення третім особам, які не мають на те повноважень від редакційної колегії. Рецензент зобов'язаний своєчасно надати рецензію на рукопис.

2. Рецензент зобов'язаний давати об'єктивну і аргументовану оцінку викладеним результатам дослідження. Усі зауваження, що надаються рецензентом, повинні бути обґрунтовані та коректні й не можуть зачіпати особистості автора. Персональна критика автора є неприйнятною.

3. Неопубліковані дані (відомості), отримані з представлених до розгляду авторських рукописів, не повинні використовуватися рецензентом для особистих цілей.

4. Рецензент, який має сумніви у своїй здатності забезпечити якісне, неупереджене та об'єктивне рецензування авторського рукопису (через відсутність достатньої кваліфікації для оцінювання за тематикою матеріалу, наявність конфлікту інтересів з автором або установою, організацією, закладом), повинен повідомити про це редакційну колегію з проханням виключити його з процесу рецензування даного рукопису. Рукопис невідкладно повертається до редколегії.

5. Рецензент повинен звернути увагу редакційної колегії на будь-яку істотну схожість між наданим йому на оцінювання рукописом і будь-якою іншою опублікованою статтею або рукописом, на некоректність оформлення текстових запозичень або відсутність посилань на інших авторів.

Етичні зобов'язання авторів

1. Авторські матеріали (рукописи), що подаються до редакційної колегії, мають бути оформлені відповідно до встановлених вимог. Інформаційні матеріали для авторів з питань друку публікацій, зокрема вимоги до оформлення статей, порядок їх надсилення до редколегії та ін., розміщені на сайті видання у відповідній рубриці.
2. Автори зобов'язані дотримуватися законодавства України про захист прав інтелектуальної власності, а також принципів наукової етики. Критика робіт дослідників-опонентів за темою дослідження має висловлюватися коректно і обґрунтовано і у жодному випадку не може мати особистісний характер.
3. Автори гарантують, що подані до редакційної колегії матеріали раніше не публікували та не перебувають на розгляді в інших виданнях, і гарантують, що до переліку авторів включені лише ті та усі ті дослідники, що зробили істотний внесок у створення матеріалів; також автори гарантують, що усі співавтори погодили кінцевий варіант рукопису та передачу його на розгляд редакційної колегії.
4. Автори несуть відповідальність за точність і повноту посилань, у т.ч. посилань на власні попередні праці. Посилання оформляються відповідно до встановлених вимог. Плагіат у будь-якій формі неприпустимий.
5. Автори повинні сприяти редакційній колегії у підготовці матеріалів до друку, зокрема, невідкладно повідомляти про усі самостійно виявлені помилки та неточності, надавати на запитовані редколегією пояснення та підтвердження.
6. Автори повинні попереджати редакційну колегію про існування будь-якого реального чи потенційного конфлікту інтересів, що може вплинути на оцінку та / або інтерпретацію рукопису. Автори повинні розкривати джерела фінансової (державні програми, гранти, конкурсні проекти тощо) та іншої підтримки рукопису, якщо такі є.

Інші питання публікаційної етики

1. Публікація матеріалів здійснюється у порядку черговості їх отримання.
2. Автори не отримують винагороду (гонорар) від редакційної колегії за публікацію матеріалів у науковому виданні «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія».
3. Автори мають право на отримання одного безкоштовного примірника видання за кожною опублікованою статтею. Якщо стаття має більш ніж одного автора, другий та наступні примірники випуску надаються з відшкодуванням їх вартості.
4. Джерелом фінансування видання є авторські збори.
5. Періодичність видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» - два рази на рік.

Набір статей до друку у червні відбувається **до 30 квітня**.

Набір статей до друку у грудні відбувається **до 31 жовтня**.

Матеріали, які були надіслані автором у терміни після 30 квітня і 31 жовтня, приймаються до розгляду з метою публікації у наступному випуску, якщо автор не повідомить про своє бажання зняти матеріали з розгляду.

Вимоги до оформлення статей

1. Редакція приймає до друку статті виключно за умови їхньої відповідності вимогам ДСТУ 7152:2010 до структури наукової статті. Наукові статті повинні містити такі необхідні елементи:
 - *постановка проблеми* у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
 - *мета, завдання, актуальність дослідження*;

- *аналіз останніх досліджень і публікацій*, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;
- *виклад основного матеріалу* дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- *висновок* з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Статті, що приймаються до публікації у збірнику, мають охоплювати широке коло актуальних питань філології.

2. Публікація починається з позначення галузі збірника, до якої належить стаття, ліворуч великими літерами (**ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО / ЛІНГВІСТИКА/ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО/ ФОЛЬКЛОРИСТИКА/ РЕЦЕНЗІЇ**), далі:

- також ліворуч класифікаційний індексу *УДК*, який розміщується окремим рядком, перед Прізвиськом автора (авторів). Текст публікації повинен відповідати структурній схемі:
- ліворуч ім’я та прізвище автора (авторів) у називному відмінку;
- під ними ORCID автора у форматі <https://orcid.org/0000-0001-7456-7040>
- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами;
- анотація мовою тексту публікації (*курсив*);
- перелік ключових слів з підзаголовком *Ключові слова:* (*курсив*);
- основний текст статті;
- бібліографічний список, оформлений згідно з *вимогами до переліку використаних джерел*;
- дата надходження до редакції арабськими цифрами, після бібліографічного списку, ліворуч;
- після тексту статті ліворуч ім’я та прізвище автора (авторів) англійською мовою;
- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами англійською мовою;
- розширена анотація англійською мовою (**від 35 рядків**, *курсив*); для публікацій іншими мовами розширена анотація українською **обов’язкова**. Розширена анотація оформлюється згідно з «Рекомендаціями з підготовки журналів для зарубіжної аналітичної бази даних SCOPUS», укладеними співробітниками групи з науково-методичного забезпечення видавничої діяльності НАН України (<http://www.nbuv.gov.ua/node/931>).
- перелік ключових слів англійською мовою з підзаголовком *Keywords:* (*курсив*).

Вимоги до оформлення тексту:

- матеріали подаються в електронному вигляді на електронну адресу gorodnyuk_natalia@ukr.net у форматі MicrosoftWord 97-2010. Обсяг – від **6** до **10** сторінок, враховуючи рисунки, таблиці, перелік використаної літератури. Основний текст статті, перелік літератури та анотація – шрифт TimesNewRoman, кегль **12**, інтервал – **1**; поля дзеркальні: верхнє – **25** мм, нижнє – **25** мм, праве – **25** мм, ліве – **25** мм., абзацний відступ – **10** мм; оформлюються згідно з ДСТУ 3008– 95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки».

Структура і правила оформлення:

- *щодо символів*. У тексті необхідно використовувати лише лапки такого зразка: «», дефіс – це коротке тире «-». Не потрібно ставити зайві пробіли, особливо перед квадратними чи круглими дужками, а також у них. Для запобігання потрібно використовувати функцію «Недруковані знаки»;
- згадані в тексті науковці, дослідники називаються за абеткою – М. Тард, Е. Фромм, К. Юнг, К. Ясперс та інші. На початку зазначається ім’я, а потім прізвище вченого. Необхідно виокремлювати закордонних та вітчизняних дослідників.

Вимоги до переліку використаних джерел

В кінці статті розташовуються послідовно один за іншим під відповідними заголовками: «**Бібліографічний список**» і «**References**» по центру, де вказуються одні й ті ж джерела. У *Бібліографічному списку* джерела наводяться в алфавітному порядку, спочатку – джерела, опубліковані кирилицею, потім – іноземними мовами (латиницею). У *References* за абеткою.

Оформлення джерел за **Harvard Referencing Style**, який є найбільш поширеним міжнародним стилем цитування в галузі гуманітарних та суспільних наук.

У нашому виданні *References* має бути оформлений за варіантом [Harvard Referencingstyle \(British Standards Institution\)](https://library.ontu.edu.ua/assets/pdf/Mizhnar_styli_posylannya.pdf), запропонованим Методичними рекомендаціями «[Міжнародні стилі цитування та посилення в наукових роботах](https://library.ontu.edu.ua/assets/pdf/Mizhnar_styli_posylannya.pdf)», виданими за сприянням Української бібліотечної асоціації https://library.ontu.edu.ua/assets/pdf/Mizhnar_styli_posylannya.pdf

Посилання на джерела в тексті оформлюються за правилами **Harvard Referencing Style** у круглих дужках, в яких вказується прізвище автора публікації, рік видання і (за необхідності) номер сторінки в наступному форматі, наприклад: (Ушакова, 2011), (Гвоздев, 1961, с. 374) або (Цибулько та ін., 2022). Всі джерела, зазначені в круглих дужках, повинні бути вказані в Бібліографічному списку.

Основні правила оформлення списку:

Кожен бібліографічний опис джерела починається з нового рядка з вирівнюванням по ширині без відступів. Якщо бібліографічний опис джерела займає кілька рядків, тоді перший рядок опису вирівнюється по ширині без відступів, а наступні рядки – з відступом у 1,25 см.

Джерела в списку не нумеруються, а організовуються в алфавітному порядку за прізвищами авторів. Якщо у списку більш ніж одне посилання одного і того ж автора, то вони сортується за датами, починаючи з найбільш ранньої, 2000a, 2000b тощо. Якщо матеріал не має автора, його необхідно розподілити за першою літерою його назви.

У публікації (книга або журнал) назва завжди виділяється курсивом.

Місце видання наводиться перед назвою видавництва.

Для розділення елементів запису використовуються коми.

Загальні схеми оформлення бібліографічного посилання

Книги.

Прізвище, ініціали автора, (також інших авторів перед останнім прізвищем замість коми 'та'), рік видання. *Назва книги*. Відомості про видання. Місто: Видавництво.

Прізвище, ініціали автора, Прізвище, ініціали автора, всі автори перед останнім замість коми 'та', рік видання. *Назва книги*. Відомості про видання. Місто: Видавництво.

Приклад:

Пазяк, М., 1974. *Юрій Федькович і народна творчість*. Київ : Наук. думка.

Статті або окремі глави із зазначенням різних авторів з книги або збірника

Автор/и, редактори, перекладачі та ін. (Прізвище кома ініціали), Рік видання. Назва статті: відомості, що стосуються заголовку, *Назва книги: відомості щодо назви*, Місце видання : Видавництво. Розташування статті (сторінки)

Приклад:

Сивокінь, Г. М., 1999. Самототожність письменника як методологічна пропозиція. В: Г. М. Сивокінь (ред.). *Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства*. Київ : Українська книга, с. 6–11.

Дисертація

Прізвище, Ініціали, Рік. *Назва дисертації*. Тип роботи з вказівкою вченого ступеня автора, Офіційна назва університету, Місце розташування університету

Приклад:

Бойко, О., 2021. *Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі*

фентезі. Доктор філософії. Дисертація. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова.

Статті з журналу

Автор/и (прізвище кома ініціали кома перед останнім прізвищем замість коми 'та') Рік видання. Заголовок статті: відомості, що стосуються заголовку, *Назва журналу*, Номер випуску, Розташування статті (сторінки).

Приклад:

Бандровська, О., 2021. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» у сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. *Іноземна філологія*, 134, с. 152–164. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2021.134.3519>.

Електронні посилання

Оформлюються так само, як їх друковані аналоги, потім наводиться «Доступно за»: і URL-адреса. В URL-адресі слід зберегти <http://>, якщо адреса не містить www. Крім того, наводиться дата останнього доступу (Дата звернення ...).

DOI

Переважає більшість закордонних журнальних статей з 2000 року і багато українськомовних статей, опублікованих останніми роками, зареєстровані в системі CrossRef і мають унікальний цифровий ідентифікатор (DigitalObjectIdentifier – DOI). У всіх випадках, коли в цитованого матеріалу є DOI, його необхідно вказувати в самому кінці бібліографічного посилання. Перевіряти наявність DOI у джерела слід на сайті <http://search.crossref.org>

References

Усі джерела в References слід навести латиницею.

Якщо цитоване джерело написано англійською, німецькою та іншими мовами, що використовують романський алфавіт, то посилання на нього слід навести оригінальною мовою публікації.

Для написання посилань на джерела кирилицею слід використовувати їх офіційний переклад латиницею. Якщо в офіційних джерелах (на сайті журналу, в базах даних, ПІБ авторів на латиниці не наведено – слід транслітерувати їх самостійно. Якщо авторів кілька, то перед прізвищем останнього з них замість коми ставиться and, наприклад: Richardson, A., Brown, B. and Smith, S., 1983.

Книги

Початково кириличні матеріали (і їхні частини), у яких є офіційний переклад на англійську (або іншу мову, що використовує латиницю), повинні бути наведені в перекладі).

Для книг (або їх частин), для яких перекладу не існує, необхідно навести транслітерацію латиницею і переклад назви англійською мовою надати у квадратних дужках. У кінці опису в круглих дужках вказати мову видання. Для посилань на українськомовні джерела, наприклад, слід використовувати фразу «(in Ukraine)», наприклад:

Kovaliv, Yu. I., 2007. *Literaturoznavcha entsyklopediia: U dvokh tomakh [Literary encyclopedia: In two volumes]*. Kyiv : VTs «Akademii», T. 2. (in Ukrainian).

Журнальна стаття

Якщо у цитованій роботі існує офіційний переклад на англійську мову або англійськомовний варіант назви (його слід шукати на офіційному сайті журналу, в наукометричних базах даних, в тому числі – в бібліотеці WorldCat) – слід вказати саме його.

Якщо в офіційних джерелах не існує перекладу назви статті, слід навести транслітерацію латиницею, далі виконати переклад на англійську мову самостійно. У разі, коли у журналу немає офіційної назви англійською мовою, в References потрібно наводити його транслітерацію. При цьому переклад береться у квадратні дужки й

розміщується одразу після транслітерованої назви. Не слід самостійно перекладати назви журналів. Неприпустимо скорочувати (або іншим способом змінювати) назви статей та назви журналів. У самому кінці посилання, після вказівки діапазону сторінок в круглих дужках вказати мову видання. Для посилань на українськомовні джерела, наприклад, слід використовувати фразу «(in Ukraine)», наприклад:

Kanchura, Ye., 2017. Fentezi : onovlennya pohlyadu na svit i shlyakh do sebe [Fantasy: updating the view of the world and the way to oneself]. *Dyvoslovo*, 6, pp. 47–52. (in Ukrainian).

Також при цитуванні дисертацій, наприклад:

Baidak, M., 2018. *Zhinka v umovakh viiny u svitli povsiakdennykh praktyk (na materialakh Halychyny 1914–1921 rr.)* [A woman in the conditions of war in the light of everyday practices (based on the materials of Halychyna 1914–1921)]. Kandydat nauk. Dysertatsiia. Lviv. (in Ukrainian).

Для **транслітерації** українського тексту слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/55-2010-%D0%BF>), сайт Онлайн транслітерації <http://ukrlit.org/transliteratsiia>.

Електронні посилання оформлюються також як їхні друковані аналоги, потім наводиться «[online] Available at» і URL-адреса. В URL-адресі слід зберегти <http://>, якщо адреса не включає www. Крім того, наводиться дата останнього доступу (Accessed ...).

Англійською детальну інформацію з Harvard style та про особливості оформлення посилань на різні джерела, можна отримати на сайті:

<https://library.aru.ac.uk/referencing/harvard.htm>

Супровідні матеріали:

– стаття обов’язково супроводжується авторською довідкою у форматі Word (див. відповідний Зразок) із зазначенням прізвища, ім’я, по батькові (повністю); наукового ступеня, звання, посади, місця роботи; поштового індексу, домашньої адреси і телефонів, адреси електронної пошти. Вся інформація надається двома мовами: українською та англійською;

– статті, автори яких не мають наукового ступеня, супроводжуються зовнішньою рецензією кандидата, доктора наук за фахом публікації або витягом із протоколу засідання кафедри (відділу) про рекомендацію статті до друку. Рецензія або витяг з протоколу подається у сканованому вигляді електронною поштою. Допускається публікація статей магістрантів у співавторстві з науковим керівником.

ДОВІДКА АВТОРА

Прошу опублікувати у збірнику наукових праць «Вісник Маріупольського державного університету» статтю назва статті

Відомості про Автора:	Прізвище, ім’я, по батькові, посада, назва установи / навчального закладу, науковий ступінь, вчене звання
Українською мовою	
Англійською мовою	
ORCID (обов’язково!)	
Посилання на акаунт Web of Science або Scopus	

Джерела фінансування статті	
Контактні телефони автора, E-mail (обов'язково!)	

Автор надає право Маріупольському державному університету розміщувати свою статтю повністю або частково у наукометричних та наукових базах і ресурсах відкритого доступу, у мережі Інтернет (у рамках електронної бібліотеки МДУ)

_____ підпис

Автор несе всю відповідальність за зміст цієї статті та факт її публікації.

Автор підтверджує, що в матеріалах статті не містяться відомості, заборонені до опублікування, і тому стаття може бути надрукована у відкритому друці.

Автор підтверджує, що надані матеріали раніше не публікувалися і не передавалися для публікування до інших видань, а також містять достовірну інформацію.

_____ дата

_____ / підпис

_____ ПІБ

ЗГОДА
на обробку
персональних даних

Я, _____

(ПІБ)

(далі – Автор) шляхом підписання цього тексту, відповідно до Закону України «Про захист персональних даних» від 01.06.2010 №2297-VI, надаю згоду Маріупольському державному університету (далі – Університет) на обробку моїх персональних даних (ПІБ, адреса проживання, номер мобільного телефону, адреса електронної пошти (e-mail), науковий ступінь (або освітньо-кваліфікаційний рівень), вчене звання, місце роботи (або навчання), посада) з метою забезпечення захисту авторських прав при здійсненні публікацій творів Автора у наукових виданнях Університету. Наведений вище склад персональних даних може надаватися працівникам Університету, безпосередньо залученим до оброблення цих даних, а також в інших випадках, прямо передбачених законодавством України.

Також мої персональні дані (ПІБ, адреса проживання, номер мобільного телефону, адреса електронної пошти (e-mail), науковий ступінь (або освітньо-кваліфікаційний рівень), вчене звання, місце роботи (або навчання), посада) можуть надаватися третім особам при включенні наукових фахових видань Університету до міжнародних наукометричних баз.

Ця згода надається на безстроковий термін. Передача моїх персональних даних третім особам у випадках, не передбачених цією Згодою та законодавством України, здійснюється тільки за погодженням зі мною.

«____» _____

(підпис)

_____ (ініціали, прізвище Автора)

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ : ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 32

УДК 80(05)

В 53 Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія
/ гол. ред. О. Г. Павленко. – Київ : МДУ, 2025. – Вип. 32. – 221 с.

Головна редколегія:

Головний редактор – д-р філол. наук, проф. О. Г. Павленко.

Заступник головного редактора – д-р філол. наук, доц. Н. А. Городнюк.

Відповідальний секретар – канд. філол. наук, доц. О.В.Педченко.

Відповідальний за англійськомовний супровід – канд. філол. наук, доц. О. Ф. Пефтієва

Засновник Маріупольський державний університет

03037, Київ, вул. Преображенська, 6

e-mail: visnyk.mdu.filologia@mu.edu.ua

<https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/filologia/index>

Видавець «Редакційно-видавничий відділ МДУ»

03037, Київ, вул. Преображенська, 6

Ідентифікатор у Реєстрі суб'єктів у сфері онлайн-медіа R40-05780

Рішення № 233 від 23.01.2025 р.