

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Головний редактор серії – д-р філол. наук, професор Наталія Городнюк

Заснований у 2008 р.

ВИПУСК 34



КИЇВ – 2026УДК 80(05)

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 International** **sp.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 Наказом МОН №928 від 11.06.2026 наукове видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» включене до Переліку наукових фахових видань України за кластером Гуманітарні науки та мистецтво, спеціальністю В11 Філологія строком на три роки з 01 червня 2026 року по 31 травня 2029 року з присвоєнням категорії «Б».

Редакційний штат

Головний редактор — Городнюк Наталія Андріївна, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології та прикладних студій Маріупольського державного університету

Члени редакційної колегії:

Анненкова О. С., д. філол. н., професор; Безчотнікова С. В., д. філол. н., професор; Бодик О. П., к. філол. н., доцент; Кропивко І. В., д. філол. н., професор; Кулакевич Л.М., д. філол. н., професор; Тупахіна О. В., д. філол. н., професор; Шаф О.В., д. філол. н., професор.

Іноземні члени редакційної колегії:

Воронцова Кристина, д. філол. н., професор; Гріва Елені, Phd, професор;

Почесні члени редколегії:

Дабашинскіне Інета, Phd, професор; Іллюмінаті Поркарі К., Phd, професор;
Кіклевич Олександр, д. філол. н., професор

Відповідальні за випуск

Педченко О. В., к. філол. н., доцент; Пефтієва О. Ф., к. філол. н., доцент;

Засновник Маріупольський державний університет mu.edu.ua

Адреса журналу: <https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/filologia>
e-mail: visnyk.mdu.filologia@mu.edu.ua

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

ISSN 2415-3168 (Online)

© МДУ, 2026

УДК 81'25:001

Ostap Bodyk

ORCID: 0000-0003-4642-8371

RETHINKING TRANSLATION AS EPISTEMIC INFRASTRUCTURE: WORLDMAKING AND THE GLOBAL CIRCULATION OF KNOWLEDGE

*This article rethinks translation not simply as a linguistic transfer or a culturally mediated act of interpretation, but as an epistemic infrastructure through which knowledge becomes mobile across languages, institutions, and symbolic worlds. Drawing on key contributions from translation studies, world literature, and philosophical discussions of worldmaking, the article argues that translation should be treated not as an auxiliary practice attached to the circulation of knowledge, but as one of the conditions that make such circulation possible in the first place. Methodologically, the study combines conceptual analysis, comparative theoretical synthesis, and a focused illustrative case. It traces the movement of translation theory from transfer-based models toward epistemic mediation, worldmaking, and infrastructural thinking, and tests the analytical value of this framework through the English-language publication of Serhiy Zhadan's *Sky Above Kharkiv: Dispatches from the Ukrainian Front*. The article demonstrates that translation does more than transmit meaning or experience across linguistic boundaries: it helps organise the conditions under which texts, concepts, and historically situated forms of knowledge become intelligible, legitimate, and institutionally available in new interpretive contexts. Particular attention is paid to the relation between translation, worldmaking, and the cross-cultural mobility of knowledge, as well as to the role of translation in shaping visibility, authority, and asymmetry within global intellectual exchange. The article concludes that the concept of epistemic infrastructure expands the explanatory reach of translation studies by repositioning translation from a secondary mediating practice to a constitutive condition of knowledge mobility in a multilingual world.*

Key words: translation studies; epistemic infrastructure; worldmaking; knowledge mobility; global knowledge circulation; cultural translation.

DOI 10.34079/2415-3168-2026-19-34-3-12

Articulation of the problem and its practical significance. Translation can no longer be described adequately as a secondary linguistic operation. In recent decades, the discipline has evolved from equivalence-based and text-centric models to more expansive cultural, sociological, and ideological frameworks that regard translation as a historically contextualised, norm-regulated, and power-infused activity (Bassnett, 2014; Toury, 2012; Venuti, 2013; Tymoczko, 2014). This expansion of the field has made it possible to view translation not simply as mediation between languages, but as a practice implicated in the production and circulation of knowledge across cultural boundaries.

Current global intellectual exchange increasingly depends on translational processes that decide which ideas are visible, portable, and accepted by institutions in different cultural and academic settings. Translational processes move texts, concepts, and interpretive frameworks across languages, yet their epistemic function remains under-theorised. Translation has been extensively analysed as rewriting, cultural negotiation, and ideological intervention (Lefevere, 1992; Venuti, 2013; Wolf and Fukari, 2007); however, it is less frequently scrutinised as an infrastructure for the global organisation, transmission, and transformation of knowledge. This disparity is especially pronounced in the realm of world literature, where the transnational flow of texts is intrinsically linked to the translational conditions that facilitate such movement (Damrosch, 2003; Apter, 2013; Forsdick, 2024).

The central problem addressed here is the theoretical inadequacy of models that conceptualise translation primarily as transfer, rather than as an epistemic mechanism of worldmaking. If worlds are not merely given but symbolically constructed, as Goodman (1978) contends, then translation must be

reconceptualised as a principal practice through which such worlds are interconnected, recontextualised, and rendered comprehensible to new interpretive communities. From this standpoint, translation does not merely replicate meaning; it actively engages in the formation of epistemic connections among cultures, languages, and systems of knowledge (Ricoeur, 2006; Cassin, 2014).

The practical value of this study lies in its ability to refine the conceptual lexicon of translation studies and to provide a more suitable framework for examining the cross-cultural mobility of knowledge in multilingual contexts. This viewpoint is particularly significant for modern humanities research, comparative literary studies, intercultural communication, and the examination of world literature, where translation serves not merely as a supplementary process but as a fundamental framework for intellectual exchange. Reconceptualising translation in this manner possesses significant methodological importance, enabling scholars to more accurately examine the interplay between linguistic mediation, cultural visibility, and epistemic authority in the generation of global knowledge.

The methodological framework of the article combines conceptual analysis, comparative theoretical synthesis, and a focused case-based illustration. It brings into dialogue major contributions from translation studies, world literature, and philosophical approaches to meaning in order to clarify the shift from transfer-based models to the concept of translation as epistemic infrastructure. To test the analytical value of this framework, the article examines one translational case of cross-cultural epistemic circulation: the English-language publication of Serhiy Zhadan's *Sky Above Kharkiv: Dispatches from the Ukrainian Front*. This methodological design allows the argument to move beyond theoretical summary and toward conceptual demonstration.

Examination of contemporary research and publications. Recent scholarship in translation studies has made it clear that translation cannot be reduced to a narrowly linguistic process of interlingual transfer. The shift from equivalence-based models to cultural, sociological, and ideological approaches has significantly expanded the field's object of inquiry. It has also made it possible to understand translation as a historically and institutionally situated practice (Bassnett, 2014; Toury, 2012; Lefevere, 1992; Venuti, 2013; Wolf and Fukari, 2007; Tymoczko, 2014). This development is especially significant for the current study as it establishes the conceptual framework for reconceptualising translation not merely as the transfer of meaning between languages, but as a process integral to the creation, dissemination, and transformation of meaning across cultures.

One of the most productive developments within this broader disciplinary shift is the growing connection between translation and world literature. David Damrosch's significant assertion that world literature is writing that "gains in translation" and transitions into "an elliptical space created between the source and receiving cultures" has contributed to the conceptualisation of circulation as an essential characteristic of literary worldliness (Damrosch, 2003, p. 281). For the present argument, this matters because Damrosch helps establish circulation as a defining condition of world literature, yet he does not fully explain the translational mechanisms through which texts become epistemically mobile across languages and institutions. Yet this model, for all its importance, does not fully account for the ways in which translation reshapes the international mobility of concepts, categories, and interpretive frameworks. More recent interventions sharpen the debate by shifting attention from circulation alone to the epistemic conditions of translation. Forsdick (2024, p. 1) posits the existence of "a set of translational epistemologies" that enhance "linguistic sensitivity and global relationality in the construction of knowledge". In the context of this article, the significance of Forsdick's intervention lies in the fact that it moves the discussion from literary circulation alone to the epistemic conditions under which translation helps organise the production and reception of knowledge. This assertion elucidates a significant tension in the field: translation is crucial for the dissemination of world literature, yet its epistemic function within that process remains insufficiently theorised.

Philosophical and culturally oriented approaches to translation have opened a parallel line of inquiry. Ricoeur's thoughts on translation as "linguistic hospitality" characterise translation as "the act of inhabiting the word of the Other paralleled by the act of receiving the word of the Other into one's own home" (Ricoeur, 2006, pp. 19-20). What this perspective makes visible, for the purposes of the present article, is that translation does not simply substitute one linguistic form for another; it reorders the very conditions under which alterity becomes intelligible within the receiving culture. Goodman's idea of worldmaking provides a philosophical foundation for perceiving worlds not as inherent entities

but as constructed symbolic frameworks. When considered in conjunction with translation theory, this viewpoint posits that translation transcends the mere conveyance of pre-existing meanings across languages; it actively engages in the creation, recontextualization, and contestation of realities as coherent systems of knowledge (Goodman, 1978; Ricoeur, 2006; Cassin, 2014).

The debate acquires particular urgency in the context of digital modernity and intensified transnational communication. Cronin contends that the current era, often referred to as the information age, “should more properly be termed the translation age” (Cronin, 2013, p. 11). For this article, Cronin’s claim is important not simply because it emphasises the ubiquity of translation, but because it points toward a more structural insight: translation operates as a condition of global communicability rather than as a secondary response to it. This assertion is not solely rhetorical. It emphasises the degree to which global communication relies on acts of conversion, mediation, and recontextualization that possess a translational structure, even if they are not traditionally identified as translation. In these circumstances, translation is pivotal not only for the dissemination of literature but also for the transnational dissemination of concepts, disciplinary terminologies, and epistemic authority across institutional and linguistic boundaries. This study is pertinent beyond the confines of translation studies; it engages with overarching enquiries regarding the international legibility, cultural portability, and intellectual authority of knowledge.

Yet a major gap remains. Current scholarship has thoroughly analysed translation as rewriting, visibility, ideological mediation, intercultural negotiation, and sociological positioning (Lefevere, 1992; Venuti, 2013; Wolf and Fukari, 2007; Tymoczko, 2014). Nevertheless, the concept of translation as epistemic infrastructure has not been adequately defined as a cohesive theoretical framework that can integrate discussions on world literature, knowledge dissemination, and worldmaking. This gap is especially significant for modern humanities research, as multilingual circulation increasingly influences the definition of knowledge, the mobility of categories, and the visibility of texts within global academic and cultural frameworks.

The **significance** of the current study resides in its endeavour to enhance the conceptual lexicon of translation studies by framing translation as an essential element of global knowledge exchange, rather than as a mere ancillary process of textual transfer. This viewpoint is particularly beneficial for research in translation studies, comparative literature, world literature, and intercultural humanities, as it enables scholars to scrutinise the relationship between linguistic mediation, cultural circulation, and epistemic legitimacy with greater precision. It also builds a stronger analytical link between translation theory and current discussions about global intellectual asymmetries, multilingual knowledge production, and the politics of interpretive access.

The article accordingly pursues three interrelated objectives: first, to examine how recent translation scholarship has moved beyond transfer-based models; second, to show how the concepts of world literature and worldmaking illuminate translation’s role in the circulation of knowledge; and third, to propose translation as epistemic infrastructure as a productive framework for understanding the mobility and transformation of global knowledge.

Presentation of the primary content.

From transfer to epistemic mediation.

For much of its disciplinary history, translation was understood primarily through the paradigm of transfer. In this context, the translator functioned as a mediator, with the primary responsibility of transferring semantic content between linguistic systems with maximal accuracy. Historically, this perspective was fruitful; it allowed the discipline to articulate enquiries regarding equivalence, fidelity, loss, gain, and textual correspondence with significant analytical accuracy. However, its explanatory power diminishes when translation is analysed not merely as a textual operation, but as a practice situated within cultural asymmetries, institutional frameworks, and transnational networks of meaning. The transfer paradigm effectively encapsulates the transition between languages; however, it inadequately addresses the evolution of concepts, categories, and forms of intelligibility as they migrate from one epistemic environment to another.

This limitation helps explain why translation studies gradually moved beyond narrowly transfer-based models. The growth of the field to include cultural, ideological, sociological, and philosophical approaches has shown that translation is no longer adequately described as the stable transfer of meaning

from one language to another. Instead, it reframes meanings, redistributes them across contexts, and often assigns them new functions within different interpretive communities. What is at stake, then, is not only what gets conveyed, but what becomes thinkable and legitimate within the receiving context. The shift is methodological, but it is also conceptual: translation no longer appears as the relocation of pre-existing meaning, but as a form of **epistemic mediation** that repositions what can be known and understood. This larger shift can be seen in many important areas of the field, such as the sociological and digital turns, which focus more and more on the systemic and infrastructural conditions of translation work. For instance, Cronin asserts that what is often referred to as the information age “should more properly be termed the translation age” (2013, p. 11), a characterisation that highlights the degree to which modern circulation relies on translational processes rather than mere transfer.

To reconceptualise translation as epistemic mediation necessitates a more robust hermeneutic lexicon. In this context, Ricoeur’s concept of “linguistic hospitality” is particularly fruitful. He characterises it as “the act of inhabiting the word of the Other, paralleled by the act of receiving the word of the Other into one’s own home, one’s own dwelling” (Ricoeur, 2006, pp. 19-20). This formulation fundamentally transforms the theoretical framework of translation. The focus has shifted from the transfer of a static semantic unit between codes to a relational act where comprehension occurs through encounter, risk, and negotiated reciprocity. Translation here becomes a way for one language to host another: it takes in otherness, but it also changes the way the receiving language thinks about things. For that reason, transfer alone is too narrow a term for what translation does. It acts as a bridge between different systems of meaning and, in doing so, alters the conditions under which understanding can be shared.

Steiner broadens the argument in a different register. *After Babel* is important not just because it adds to the list of translation theory books, but because it puts translation in a bigger context of interpretation. Steiner’s methodology does not separate translation from the hermeneutic processes that form the foundation of all comprehension. Once translation is situated within this interpretive framework, it can no longer be regarded as a mere secondary consequence of pre-existing meaning. It instead becomes one of the main places where meaning is tested, negotiated, and rebuilt. According to this perspective, every act of translation is inherently epistemic, as it determines not only the manner in which something is articulated elsewhere but also the ways in which it may be comprehended in different contexts (Steiner, 1998).

This reorientation is especially important for this article because the shift from transfer to epistemic mediation sets up the ideas that will be used in the argument that follows. If translation is solely regarded as transfer, its function remains secondary; it manifests as a conduit transporting content between pre-established realms. If translation is regarded as epistemic mediation, it becomes evident that translational acts do not merely link worlds retrospectively. They are involved in the processes that make those worlds available to each other, open to negotiation, and able to move around the world. Translation functions not at the periphery of knowledge, but within its conditions of circulation. At this point, translation theory enters a wider debate about worldmaking and the global organisation of knowledge. This is not just a metaphorical addition; it is a necessary step in the analysis. Forsdick’s recent discourse on “translational epistemologies” is particularly significant, as he explicitly associates translation with “linguistic sensitivity and global relationality in the construction of knowledge” (2024, p. 1). The phrase is significant as it highlights what transfer models fail to elucidate: translation not only accompanies ideas in motion but also contributes to the relational conditions that render them translatable, mobile, and meaningful across borders.

From this standpoint, the transition from transfer to epistemic mediation ought not to be regarded as a repudiation of prior translation theory, but rather as its essential augmentation. Equivalence, fidelity, and semantic correspondence continue to be analytically valuable; however, they are inadequate for encapsulating the entirety of translational activity in a multilingual and asymmetrical context. What is needed instead is a framework capable of explaining how translation not only conveys meaning, but also reshapes the conditions under which it is understood, redistributes epistemic authority, and enables knowledge to move across cultures. This expanded comprehension facilitates the subsequent phase of the discourse: translation should be regarded not merely as a conduit between texts, but as an active agent in the construction of reality.

Translation and worldmaking.

Once translation is understood as epistemic mediation rather than mere transfer, a further question emerges: what exactly is being mediated? This is where **worldmaking** becomes analytically useful. Translation does not operate among neutral linguistic units detached from broader symbolic formations. It intervenes in systems of meaning that organise reality and make it intelligible. To translate, then, is not simply to move discourse across languages, but to reposition it within another horizon of understanding. For that reason, worldmaking offers a more productive framework than models confined to semantic transfer: it allows translation to be understood as a practice involved in the making, transformation, and circulation of interpretive worlds.

Goodman's philosophy matters here because it challenges the assumption that worlds are simply given and then described. They are constructed through symbol systems, classifications, and representational practices (Goodman, 1978). Read in relation to translation studies, this insight has major consequences. If symbolic worlds are constructed, translation cannot be reduced to the transfer of fixed meanings between pre-existing realities. It becomes one of the practices through which symbolic orders are reconfigured for new audiences and new regimes of intelligibility. Translation participates in the symbolic construction of worlds not only by connecting linguistic communities, but by reshaping the terms under which knowledge, value, and experience become recognisable within them.

This helps explain why translation has long exceeded the status of a secondary textual procedure. Lefevere's seminal analysis of translation as a form of rewriting indicated this trajectory by illustrating that translation is intricately involved in the formation of literary visibility, canonicity, and cultural prestige (Lefevere, 1992). A translated text does not merely replicate an original in a different linguistic format; it engages in a new cultural economy that inevitably alters its function, resonance, and authority. Venuti's work radicalises this understanding by demonstrating that translation is never ideologically neutral; the principles of fluency, domestication, and readability serve as mechanisms through which foreign texts are integrated into the receiving culture in selective and uneven manners (Venuti, 2013). In both instances, translation manifests not as a mere transparent conduit, but as a fundamental act of world-framing. It creates cultural legibility, but it also controls difference. Taken separately, Lefevere and Venuti broaden the cultural scope of translation theory; taken together, they make it possible to argue that translation does not merely circulate texts but actively structures the conditions under which literary and cultural worlds become visible, legible, and hierarchised.

This framework helps draw these insights together more systematically. What enters another language does not remain intact. It is reassembled through interpretation, reformulation, omission, emphasis, and contextual reframing. For that reason, translation is productive rather than merely reproductive. It does not replicate a symbolic order in a new linguistic medium; it reconstitutes that order within the conceptual norms of the receiving culture. In this sense, translation creates new relations between symbolic formations rather than simply reproducing an already completed one.

This argument becomes especially revealing in the field of world literature. Damrosch's assertion that world literature "gains in translation" directly points to the constructive role of translation in literary circulation (Damrosch, 2003, p. 281). Yet the implications of this insight extend beyond literary mobility alone. Texts gain not only wider readership in translation, but entry into new interpretive frameworks. Forsdick's discussion of "translational epistemologies" sharpens this point by shifting attention from circulation as movement to circulation as the relational construction of knowledge (Forsdick, 2024, p. 1). Translation thus appears not as an accessory to world literature, but as one of the mechanisms through which literary and intellectual worlds become globally connected.

At the same time, the symbolic construction of worlds through translation should not be idealised as a seamless enhancement of reciprocal comprehension. Apter's criticism of world literature and her focus on untranslatability are important corrections here (Apter, 2013). Not everything translates well, and not every idea can be fully expressed in translation. In fact, the tensions, resistances, and imbalances of translation are part of the process of making the world. Translation does not erase epistemic difference. It stages it, negotiates it, and at times intensifies it. This is what makes worldmaking especially productive here: it preserves both translation's generative force and its internal tensions. Translation helps constitute worlds, yet it also introduces tension, contestation, and asymmetry into them.

Ricoeur's concept of linguistic hospitality introduces an extra dimension to this conversation. If translation entails incorporating the word of the Other into one's own space, then worldmaking is not merely an act of symbolic construction but also an act of relational accommodation (Ricoeur, 2006, pp. 19-20). However, such accommodation never transpires in isolation. Much depends on what the receiving language can accommodate, what it resists, and how it is altered in the process. Translation therefore does more than provide access to another world; it also reshapes the receiving world by compelling it to negotiate with foreignness. This dynamic bolsters the assertion that translation is not extrinsic to worldmaking, but rather one of its functional modalities.

Nonetheless, for the purposes of this article's argument, worldmaking remains an incomplete conceptual endpoint. It is an essential step because it clarifies the productive, constitutive, and contentious dimensions of translation. However, the concept is inadequate unless it elucidates how these acts of mediation are maintained, replicated, and structured within broader cultural and institutional frameworks. Translation certainly enables contact between symbolic worlds, but it also performs a more structural function. It renders them mobile within larger networks of circulation. For that reason, worldmaking must be extended into a more systemic account. The present article therefore treats translation not as an after-effect of intellectual exchange, but as one of its constitutive infrastructures.

Translation as infrastructure of global knowledge.

If translation is perceived as epistemic mediation and, additionally, as a practice of worldmaking, the subsequent analytical task is to elucidate how these processes attain systemic significance. This is precisely the point at which the concept of **infrastructure** becomes analytically indispensable. Mediation refers to the relational act; worldmaking elucidates the productive and constitutive aspects of translation; however, infrastructure encapsulates the enduring, facilitative, and frequently opaque conditions that facilitate the circulation of knowledge across languages, institutions, and cultures. Translation should be regarded not merely as an occurrence between texts, but as a fundamental condition for global intellectual exchange.

Conceptualising translation as infrastructure does not reduce it to a mechanical support system. Infrastructure here refers to the set of conditions that make circulation possible and also affect its shape, direction, and limits. The infrastructural function of translation becomes especially visible in the context of global knowledge. It enables such movement, but it also filters, reframes, and ranks what becomes internationally legible. It doesn't just open up channels of transmission; it also sets the rules for how knowledge gets into larger networks of recognition.

This infrastructural viewpoint elucidates why translation holds a more pivotal role in modern intellectual discourse than transfer-based models can account for. In this context, Cronin's assertion that the current era should be regarded as "the translation age" (2013, p. 11) is particularly pertinent. What is at stake in this formulation is not simply the frequency of cross-linguistic communication, but the extent to which translation underpins the possibility of global communicability itself. In a multilingual world, ideas do not travel solely by virtue of their content. They become mobile because translational mediation renders them intelligible and usable across languages and institutions. In this regard, translation is not an addition to global knowledge; rather, it is a prerequisite for the existence of global knowledge.

This assertion also repositions translation studies within the humanities. Instead of seeing translation as a secondary field that deals with secondary textual operations, this view puts it at the center of discussions about intellectual mobility, cultural legitimacy, and epistemic asymmetry. The point becomes particularly clear in debates on world literature. Damrosch's idea of literature that "gains in translation" (2003, p. 281) already suggests that circulation is not just about spreading geographically, but also about changing through translation. Forsdick elucidates this rationale further by discussing "translational epistemologies" and their function in promoting "linguistic sensitivity and global relationality in the construction of knowledge" (2024, p. 1). Taken together, these arguments suggest that translational mediation is not an afterthought in the global life of texts and ideas; it is one of the ways that they are chosen, made known, and added to larger systems of knowledge.

At this point, infrastructure becomes a more precise term than worldmaking alone. Worldmaking helps explain how translation participates in the creation and recontextualisation of symbolic worlds. Infrastructure, by contrast, clarifies the mechanisms that sustain such acts through repeatable and

scalable patterns of circulation. A single translation may bring two cultures into contact; translational infrastructure establishes the broader systems through which such encounters become durable and consequential. Certain bodies of knowledge acquire international authority through sustained acts of translation embedded in publishing networks, academic institutions, educational practices, and regimes of cultural prestige, while others remain peripheral or inaccessible. Translational infrastructure thus does not merely connect existing centres of knowledge; it also shapes the uneven architecture of global knowledge itself.

A particularly telling example of translation as epistemic infrastructure is provided by the English-language publication of Serhiy Zhadan's *Sky Above Kharkiv: Dispatches from the Ukrainian Front* (2023). What matters here is not simply the availability of a Ukrainian wartime text in English, but the way translation transforms local testimony into internationally legible knowledge. Emerging from Zhadan's wartime writings from Kharkiv and published by Yale University Press in the Margellos World Republic of Letters series, the volume does more than transmit experience across languages. It relocates that experience within a wider institutional space in which Ukrainian witnessing can be read, taught, reviewed, and discussed beyond the immediacy of news coverage. In the English-language edition, these wartime writings no longer function only as immediate testimony from within the event, but also as institutionally mediated witness literature that can be taught, reviewed, and incorporated into broader transnational discussions of war, memory, and cultural survival. What begins to move across linguistic and institutional boundaries is not merely narrative content, but a specifically Ukrainian way of knowing the war: its urban rhythm, civic strain, affective pressure, and lived geography. In this case, the infrastructural role of translation becomes visible here because it does not simply carry experience outward; it helps create the conditions under which that experience becomes credible, intelligible, and historically meaningful beyond its original linguistic setting. Zhadan's English edition shows with particular clarity that translation is not something added after knowledge begins to move. It is one of the means by which that movement becomes possible in the first place.

This is also why the infrastructural model cannot be separated from questions of power. Lefevere's theory of rewriting shows that translation participates in the regulation of literary fame and cultural prestige (Lefevere, 1992). Venuti's critique of domestication demonstrates how translational fluency can naturalise unequal relations between source and target cultures (Venuti, 2013). Wolf and Fukari's sociological perspective likewise indicates that translation is embedded in organised networks of agents, institutions, and norms (Wolf and Fukari, 2007). Taken together, these perspectives show that translational infrastructure is never neutral. Like any infrastructure, it enables circulation selectively. It determines not only that ideas travel, but also which forms of knowledge travel more easily, in what form, and under whose conditions of intelligibility.

From this standpoint, epistemic infrastructure is not merely a metaphorical enhancement of translation's significance. It is an idea that makes the two functions of translation within global knowledge systems clearer. First, it enables movement across linguistic boundaries by rendering texts, ideas, and conceptual frameworks mobile beyond their original contexts. Second, it regulates intelligibility: it changes, frames, and sometimes even changes what can be understood as meaningful in the target context. The two functions are inseparable. Knowledge does not circulate first and acquire interpretation later; it moves through interpretation from the outset. Its infrastructural role lies precisely in binding circulation to mediation and mobility to epistemic change.

This method also helps to clarify the main point of the article. To describe translation in infrastructural terms does not mean ignoring its textual, hermeneutic, or cultural aspects; instead, it means putting them all together into a bigger explanatory model. Transfer theory elucidates movement at the level of meaning; epistemic mediation elucidates relational interpretation; worldmaking elucidates symbolic production; and infrastructure elucidates the systemic conditions that render these processes durable, repeatable, and globally significant. In this regard, the article's argument is fully articulated: translation serves as the epistemic infrastructure facilitating the movement of worlds, the global mobility of knowledge, and the interrelation of interpretive systems.

This shift has broader consequences for the field. It indicates that translation studies can enhance the examination of linguistic and literary exchange, as well as inform wider discussions regarding the production, distribution, and legitimisation of global knowledge. Multilingual circulation is never merely technical. It belongs to the history of ideas itself. Translation does not stand outside global knowledge as an ancillary tool. It operates within its architecture of global knowledge, shaping the routes through which ideas become accessible, authoritative, and world-forming. Translation should therefore be understood not merely as a response to linguistic plurality, but as one of the conditions under which that plurality becomes historically and epistemically productive.

Conclusions and prospects for further exploration. The argument developed in this article leads to a clear conclusion: translation should be understood not as a secondary mediating practice attached to the movement of knowledge, but as one of the conditions that make such movement possible in the first place. What is at stake here is more than a terminological refinement. To conceptualise translation as epistemic infrastructure is to recognise that knowledge does not move internationally in a neutral or self-sustaining form; it becomes mobile through translational processes that render it legible, credible, and institutionally available across linguistic and cultural boundaries.

The central contribution of the article lies in this shift of perspective. The concept of epistemic infrastructure moves translation from the status of transfer or auxiliary mediation to that of a constitutive condition of knowledge mobility, thereby extending the explanatory reach of translation studies in relation to world literature, multilingual knowledge production, and the uneven circulation of cultural authority. This change matters because it allows translation to be analysed not only in terms of what it conveys, but also in terms of what it enables, organises, and selectively legitimises.

Such a reconceptualisation also alters the theoretical scope of translation studies itself. It brings into sharper focus the fact that translational mediation does not simply connect already existing worlds of meaning. It helps structure the routes through which those worlds become available to one another, enter broader regimes of interpretation, and acquire different forms of epistemic force. In this sense, translation emerges not at the margins of global knowledge, but within its architecture.

The analytical value of this approach lies in its capacity to integrate several lines of inquiry that are too often treated separately. It links debates on world literature with questions of cross-cultural knowledge mobility; it connects cultural and hermeneutic approaches to translation with institutional and infrastructural analysis; and it provides a more precise vocabulary for describing how multilingual mediation shapes visibility, access, and authority. The case of Serhiy Zhadan's *Sky Above Kharkiv* illustrates this point with particular clarity: translation does not simply transmit experience outward, but helps create the conditions under which that experience becomes internationally readable as historically grounded and culturally situated knowledge.

Several directions for further research emerge from this argument. One involves applying the concept of epistemic infrastructure to other translational domains, including academic discourse, war writing, digital archives, and educational circulation. Another concerns the politics of asymmetry: future work may examine more closely how translational infrastructure privileges certain languages, genres, and epistemic traditions while delaying or marginalising others. Further research might also explore how translators, publishers, universities, and platforms function together as mediating agents in the global organisation of knowledge. In this way, the concept advanced here is intended not as a final formula, but as a framework for rethinking how translation shapes the mobility, legitimacy, and uneven accessibility of knowledge in a multilingual world.

References

- Apter, E., 2013. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso.
Bassnett, S., 2014. *Translation Studies*. 4th ed. London: Routledge.
Cassin, B., ed., 2014. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Translation edited by E. Apter, J. Lezra and M. Wood. Princeton, NJ: Princeton University Press.
Cronin, M., 2013. *Translation in the Digital Age*. London: Routledge.

- Damrosch, D., 2003. *What Is World Literature?* Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Forsdick, C., 2024. The translational epistemologies of World Literature. *Encounters in Translation*, 2. DOI: 10.35562/encounters-in-translation.487.
- Goodman, N., 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company.
- Lefevere, A., 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Ricoeur, P., 2006. *On Translation*. London: Routledge.
- Steiner, G., 1998. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press.
- Toury, G., 2012. *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Revised ed. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Tymoczko, M., 2014. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. London: Routledge.
- Venuti, L., 2013. *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. London: Routledge.
- Wolf, M. and Fukari, A., eds., 2007. *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Zhadan, S., 2023. *Sky Above Kharkiv: Dispatches from the Ukrainian Front*. Translated by R. Costigan-Humes and I.S. Wheeler. New Haven, CT: Yale University Press.

Стаття надійшла до редколегії 06.03.2026.

Остап Бодик

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПЕРЕКЛАДУ ЯК ЕПІСТЕМІЧНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ: СВІТОТВОРЕННЯ ТА ГЛОБАЛЬНА ЦИРКУЛЯЦІЯ ЗНАННЯ

У статті запропоновано переосмислення перекладу не лише як міжмовного перенесення змісту чи культурно опосередкованого акту інтерпретації, а як епістемічної інфраструктури, через яку знання набуває мобільності в різних мовах, інституціях і символічних світах. Дослідження спрямоване на подолання теоретичних обмежень трансферної моделі перекладу та на обґрунтування підходу, який дає змогу розглядати переклад як одну з умов глобальної циркуляції знання, а не як вторинну практику, що лише супроводжує цей процес. Методологічну основу статті становлять концептуальний аналіз, порівняльний теоретичний синтез і фокусований ілюстративний кейс. У роботі зіставлено ключові ідеї перекладознавства, студій світової літератури та філософських підходів до світотворення з метою простежити рух від трансферних моделей перекладу до понять епістемічного посередництва, *worldmaking* та інфраструктурного мислення.

У результаті дослідження доведено, що переклад не вичерпується передаванням значення між мовами. Він бере участь у формуванні умов, за яких тексти, поняття та історично зумовлені форми знання стають зрозумілими, легітимними й інституційно доступними в нових інтерпретаційних контекстах. Показано, що концепт *worldmaking* дає змогу пояснити продуктивний характер перекладу, оскільки переклад не відтворює готові смислові світи, а переоформлює їх для інших культурних та епістемічних спільнот. Водночас обґрунтовано, що поняття *worldmaking* саме по собі не охоплює системного виміру перекладацької діяльності. У зв'язку з цим у статті запропоновано трактувати переклад як епістемічну інфраструктуру – тобто як сукупність умов, механізмів і повторюваних практик, через які знання стає мобільним, міжкультурно читабельним і глобально значущим.

Аналітичну цінність запропонованого підходу продемонстровано на прикладі англomовного видання книжки Сергія Жадана *Sky Above Kharkiv: Dispatches from the Ukrainian Front*, що розглядається як випадок трансляції локально вкоріненого українського досвіду у простір міжнародної епістемічної видимості. Цей кейс показує, що переклад не лише передає досвід іншою мовою, а й організовує умови його глобальної інтерпретації, рецепції, викладання й культурної легітимації. Теоретичне значення статті полягає в розширенні пояснювального потенціалу сучасного перекладознавства, зокрема в його зв'язку зі студіями світової літератури, багатомовним виробництвом знання та проблемою нерівномірної циркуляції

культурного авторитету. Практична цінність роботи пов'язана з можливістю застосування запропонованої рамки в перекладознавстві, порівняльному літературознавстві, дослідженнях воєнного письма, академічного дискурсу та глобальної мобільності знання. Зроблено висновок, що поняття епістемічної інфраструктури змінює статус перекладу в сучасній гуманітаристиці: переклад постає не як допоміжне посередництво, а як одна з конститутивних умов руху знання в багатомовному світі.

Ключові слова: *перекладознавство; епістемічна інфраструктура; світотворення; мобільність знання; глобальна циркуляція знання; культурний переклад.*

УДК 808.5:32-051(430) "2019"(045)

Наталія Пирлік

ORCID: 0000-0002-3102-8554

ОСОБЛИВОСТІ ЕПІДЕЙКТИЧНОГО МОВЛЕННЯ ПОЛІТИЧНОГО ДІЯЧА (НА МАТЕРІАЛІ ПРОМОВИ АНГЕЛИ МЕРКЕЛЬ)

У статті досліджено особливості епідейктичного мовлення політичного діяча на матеріалі промови федерального канцлера ФРН Ангели Меркель, виголошеної перед випускниками Гарвардського університету (США). Здійснено лексико-семантичний, синтаксичний і дискурсивний аналізи тексту, що дозволило виявити специфіку його композиційно-риторичної організації. Встановлено, що промова вибудовується як система послідовно розгорнутих мотиваційних настанов, реалізованих за допомогою відповідних мовних засобів, зокрема експресивного синтаксису. З'ясовано роль особистісного й історичного досвіду як важливого аргументативного ресурсу. Особливу увагу приділено значенню інтертекстуальних концептів у формуванні смислової цілісності виступу. Доведено, що епідейктичне мовлення в умовах позаполітичної комунікації спрямоване на формування ціннісних орієнтирів аудиторії та характеризується високим риторичним потенціалом.

Ключові слова: епідейктичне мовлення, політичний діяч, аксіологічна модель, політичний дискурс, риторична стратегія, Ангела Меркель.

DOI 10.34079/2415-3168-2026-19-34-13-23

Постановка проблеми в загальному вигляді й зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Політичне мовлення традиційно розглядається як дискурсивна практика, що формується під впливом ідеологічних, партійних і соціальних чинників і орієнтується на чітко визначену аудиторію. У межах такого підходу комунікативна стратегія політичного діяча спрямована на досягнення конкретних прагматичних цілей, а саме: переконання, мобілізації або легітимації влади. Разом із тим, науковий інтерес викликає спроможність політичного діяча до адаптації в нестандартних комунікативних ситуаціях, зокрема у виступах, адресованих аудиторії, яка не є безпосереднім об'єктом політичного впливу, у тому числі в іншому національному та соціокультурному контексті. У таких умовах трансформується не лише адресність мовлення, але і його функціонально-смилова організація. Політичний діяч постає не стільки як носій певної ідеології чи представник політичної сили, скільки як особистість із власним життєвим досвідом і системою цінностей, що зумовлює зміщення акценту з прагматично-політичного на епідейктичний вимір мовлення. У результаті відбувається переорієнтація з аргументації політичних позицій на формування ціннісних орієнтирів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Такий тип мовлення розглядається в межах епідейктичної риторики, описаної ще Аристотелем, для якої характерне утвердження цінностей і формування спільного світогляду (Aristotle, 2007). Його визначальною характеристикою є орієнтація не стільки на аргументативне доведення, скільки на конституювання спільного аксіологічного простору аудиторії через актуалізацію категорій гідності, честі та соціально значущих ідеалів. У сучасних риторичних і дискурс-орієнтованих працях епідейктичне мовлення розглядається як механізм формування та відтворення ціннісних орієнтирів суспільства. С. М. Кондіт інтерпретує його як засіб символічної інтеграції аудиторії, що не зводиться до суто церемоніального оформлення, а виконує важливу функцію соціальної координації та підтримання спільних цінностей у межах політичної спільноти (Condit, 1985). Л. Перно осмислює епідейктичну риторику як дискурс утвердження соціально значущих норм та ідеалів (Pernot, 2015). У вивченні політичного мовлення увага зосереджується на аналізі риторичних і стилістичних засобів впливу. Зокрема, Дж. Чартеріс-Блек акцентує роль метафори як

інструменту концептуалізації політичної реальності (Charteris-Black, 2014). У працях А. Фінлейсона й Дж. Аtkінса політичне мовлення осмислюється як перформанс, у межах якого риторичні засоби, зокрема інтертекстуальність і цитування, сприяють відтворенню комунікативних практик, що набувають ознак епідейктичного наративу (Atkins and Finlayson, 2016). У лінгвістичних дослідженнях публічних виступів у фокусі перебувають їхні жанрові та стилістичні характеристики. Так, у працях Н. Кондратенко аналізується типологія мовленнєвих жанрів політичного дискурсу й особливості інавгураційних промов (Кондратенко, 2022). І. Андрущенко зосереджує увагу на лінгвостилістичних характеристиках першої програмної промови політичного лідера, яка виконує не лише інформативну, а й ціннісно-орієнтаційну й інтегративну функції, що дозволяє розглядати її як різновид епідейктичного мовлення (Андрущенко, 2025). У новітніх студіях акцентовано на лінгвістичних і стилістичних особливостях публічних промов як засобі реалізації їхнього впливового потенціалу (Kotenko et al., 2023).

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю виявлення лінгвістичного механізму адаптації епідейктичного мовлення політичного діяча в умовах, де прямий політичний вплив не є домінантною комунікативною метою.

У цьому аспекті особливого інтересу набуває запрошення Федерального канцлера ФРН Ангели Меркель до виступу перед випускниками Гарвардського університету (США). Слід зазначити, що в Сполучених Штатах сформувалася усталена традиція розглядати церемонії вручення дипломів випускникам як події не лише академічного, але й широкого суспільного значення. Здебільшого центральним елементом цього заходу є урочиста випускна промова (англ. *commencement speech*) видатного відомого діяча, яка функціонує як форма публічного дискурсу, що актуалізує значущі соціальні, культурні та ціннісні смисли.

Мета статті полягає у виявленні композиційно-риторичних особливостей епідейктичного мовлення федерального канцлера ФРН Ангели Меркель та визначенні їхньої ролі у реалізації впливу на аудиторію. Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**: 1) проаналізувати композиційну організацію промови, зокрема систему мотиваційних настанов; 2) виявити ключові риторичні засоби, що структурують і підсилюють вплив виступу на аудиторію; 3) встановити потенціал особистого й історичного досвіду як аргументативного ресурсу; 4) схарактеризувати мовні та дискурсивні механізми формування ціннісних орієнтирів адресатів.

Методологічну основу дослідження становлять положення сучасної риторики та дискурс-аналізу. У роботі використано загальнонаукові методи аналізу й узагальнення, а також спеціальні лінгвістичні методи: дискурс-аналіз – для інтерпретації комунікативних стратегій і функцій мовлення; контекстуально-інтерпретаційний метод – для виявлення смислових і ціннісних компонентів тексту; стилістичний аналіз – для дослідження експресивних мовних засобів; елементи риторичного аналізу – для характеристики композиційної організації та риторичних фігур.

Матеріалом дослідження слугувала урочиста промова федерального канцлера ФРН Ангели Меркель, виголошена перед випускниками Гарвардського університету (США) під час церемонії вручення дипломів 30 травня 2019 року (Merkel, 2019).

Виклад основного матеріалу. Композиційна організація промови вирізняється чіткою структурованістю та функціональною зумовленістю її складових. Виступ побудований як послідовне розгортання змісту від індивідуального досвіду мовця до узагальнених ціннісних орієнтирів, адресованих аудиторії. Важливою особливістю композиції є її організація через систему мотиваційних настанов, які формулюються мовцем на основі особистого й історичного досвіду і поступово набувають універсального значення. Така структура забезпечує логічну цілісність промови та підсилює її риторичний вплив. Початок виступу виконує функцію смислового налаштування і реалізується через інтертекстуальне звернення до німецького письменника Германа Гессе, що задає ключовий мотив промови – осмислення початку як визначального моменту. Разом із цим, посилення на слова Гессе актуалізує культурну ідентичність мовця та підкреслює автентичність висловлювання. Цілком логічно, що вступна частина характеризується зміною мовного коду: англійська мова забезпечує встановлення контакту з аудиторією, тоді як перехід до німецької маркує початок основної частини виступу,

наприклад:

(1) англ. *Today is a day of joy. It's your day. Many congratulations! I am delighted to be here today and would like to tell you about some of my own experiences. This ceremony marks the end of an intensive and probably also hard chapter in your lives. Now the door to a new life is opening. That's exciting and inspiring.*

The German writer Hermann Hesse had some wonderful words for such a situation in life. I'd like to quote him and then continue in my native language.

нім. *Hermann Hesse schrieb: „Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne, der uns beschützt und der uns hilft zu leben.“: («У кожному початку прихована чарівність, що нас оберігає і допомагає жити»).*

У прикладі (1) лексема нім. *Zauber* «чарівність, магія» є нетиповою для промо політичного лідера, оскільки вона належить до художньо-образної сфери та є нехарактерною для прагматичного політичного дискурсу. Цей іменник виконує конкретну риторичну функцію – репрезентує початок не лише як об'єктивний факт чи історичний процес, а як емоційно пережитий досвід, що містить у собі потенціал можливості та відкритості. Водночас вона передає відчуття дивовижного, пов'язаного з появою нового. Суттєвою є вказівка канцлера на те, що наведена цитата Германа Гессе не є випадковою: вона безпосередньо пов'язана з особистим досвідом Ангели Меркель і функціонує як джерело індивідуальної мотивації. Зокрема, ці слова надихали її в період завершення навчання, що надає інтертексту біографічної глибини. Цитата перестає бути зовнішнім елементом оформлення вступу й інтегрується в структуру нарративу як смисловий центр, що поєднує початок промови з подальшим розгортанням особистої історії. У такий спосіб, інтертекстуальне звернення набуває не лише композиційного, але й концептуального значення, пор.:

(2) нім. *Diese Worte Hermann Hesses haben mich inspiriert, als ich mit 24 Jahren mein Physikstudium abschloss. Es war das Jahr 1978. Die Welt war geteilt in Ost und West. Es war die Zeit des Kalten Krieges. Ich bin in Ostdeutschland aufgewachsen, in der DDR, dem damals unfreien Teil meines Heimatlandes, in einer Diktatur. Menschen wurden unterdrückt und überwacht. Politische Gegner wurden verfolgt. Die Regierung der DDR hatte Angst, dass das Volk weglaufen würde in die Freiheit. Deshalb hatte sie die Berliner Mauer gebaut. Sie war aus Beton und Stahl. Wer bei dem Versuch entdeckt wurde, sie überwinden zu wollen, wurde verhaftet oder erschossen. Diese Mauer mitten durch Berlin teilte ein Volk – und sie teilte Familien. Auch meine Familie war geteilt.*

У прикладі (2) А. Меркель переходить від інтертекстуального введення теми до її конкретизації через особистий досвід, що подається в історичному контексті. Політик локалізує власний життєвий етап у чітко визначених історичних координатах – періоді холодної війни та поділу світу на Схід і Захід. Розгортання цієї тези супроводжується актуалізацією прецедентних імен зі сфери-джерела «Історія» нім. *Kalter Krieg, Ost und West, die DDR, Berliner Mauer*, що функціонують як маркери політичного й ідеологічного розмежування. Введення цих елементів дає змогу представити індивідуальний досвід канцлера як частину історичного процесу. Для створення ефекту фактологічної насиченості та підсилення драматизму умов життя в НДР використовуються переважно пасивні синтаксичні конструкції нім. *Menschen wurden unterdrückt und überwacht. Politische Gegner wurden verfolgt, Wer bei dem Versuch entdeckt wurde, sie überwinden zu wollen, wurde verhaftet oder erschossen*. Домінування пасивних конструкцій фокусується здебільшого на репресивних діях влади проти народу. Проте, активні конструкції мають у функції підмета іменник на позначення урядової установи нім. *die Regierung der DDR*. Показово, що головні риси влади у зазначених реченнях відображені двома іменниками нім. *Angst, Berliner Mauer*. Власне Берлінська стіна виступає стрижневим компонентом, який репрезентується не лише як фізичний об'єкт, але як символ поділу – політичного, соціального й особистісного. Стіна характеризується через матеріальні ознаки нім. *Beton und Stahl*, що підсилює відчуття непроникності та замкненості. Образ стіни набуває визначального значення в особистому нарративі Ангели Меркель, оскільки він репрезентує повторюваний щоденний досвід несвободи, пов'язаний із неможливістю перетину межі, пор.:

(3) нім. *Meine erste Arbeitsstelle nach dem Studium hatte ich als Physikerin in Ost-Berlin an der Akademie der Wissenschaften. Ich wohnte in der Nähe der Berliner Mauer. Auf dem Heimweg von*

meinem Institut ging ich täglich auf sie zu. Dahinter lag West-Berlin, die Freiheit. Und jeden Tag, wenn ich der Mauer schon sehr nahegekommen war, musste ich im letzten Moment abbiegen – zu meiner Wohnung. Jeden Tag musste ich kurz vor der Freiheit abbiegen. Wie oft habe ich gedacht, das halte ich nicht aus. Es war wirklich frustrierend.

Автобіографічний аспект, зокрема згадка про першу роботу в Східному Берліні та життя поблизу Берлінської стіни, дозволяє перенести абстрактний історичний контекст у площину індивідуального переживання. Опис щоденного руху до стіни структурно організований через повторювану модель нім. *jeden Tag*. Така синтаксична повторюваність створює ефект циклічності й підкреслює монотонність і безвихідність ситуації. При цьому формується чітка просторово-сміслова опозиція: нім. *Ost-Berlin* як простір обмеження протиставляється нім. *West-Berlin*, що репрезентується через метонімічне означення нім. *Freiheit*. Важливим елементом структурування описуваної ситуації виступає дієслово нім. *abbiegen*, що узагальнює досвід несвободи, перетворюючи його на повторювану модель поведінки в умовах обмеження. Суттєво, що зазначена лексема набуває символічного значення, репрезентуючи вимушене відхилення від можливості досягнення свободи. Поєднання цієї дії з часовим маркером нім. *im letzten Moment* підсилює драматизм ситуації: свобода постає як максимально наближена, але водночас недосяжна. Емоційна реакція мовця нім. *das halte ich nicht aus, es war wirklich frustrierend* завершує цей екскурс у минуле, надаючи йому виразного особистісного виміру.

Як безпосередній свідок подій, А. Меркель чітко окреслює часовий нім. *das Jahr 1989* і географічний нім. *Überall in Europa, In Polen, in Ungarn, in der Tschechoslowakei* чинники, що маркують історичний злам, наприклад:

(4) нім. *Dann kam das Jahr 1989. Überall in Europa setzte der gemeinsame Wille zur Freiheit unglaubliche Kräfte frei. In Polen, in Ungarn, in der Tschechoslowakei und auch in der DDR wagten sich Hunderttausende auf die Straße. Die Menschen demonstrierten und brachten die Mauer zu Fall. Was viele Menschen nicht für möglich gehalten hatten – auch ich nicht –, wurde Realität. Da, wo früher eine dunkle Wand war, öffnete sich plötzlich eine Tür. Auch für mich war der Moment gekommen, hindurchzutreten. Ich musste nicht mehr im letzten Moment vor der Freiheit abbiegen. Ich konnte diese Grenze überschreiten und ins Offene gehen.*

Зазначені хронологічні та просторові чинники окреслюють розширення індивідуального досвіду до рівня колективного, актуалізуючи та масштабуючи події, пов'язані з падінням комуністичних режимів. Важливо, що зміни подано як результат спільного прагнення до свободи нім. *der gemeinsame Wille zur Freiheit*. Цілком логічно, що трансформація охоплює й головний символ несвободи – Берлінську стіну: від нім. *eine dunkle Wand* до нім. *eine Tür*. Ці метафоричні образи відображають перехід від замкненості до відкритості й водночас переосмислюють попередній досвід обмеження. Особистісний вимір підтримується твердженням, що фактично скасовує ситуацію вимушеної несвободи: нім. *Ich musste nicht mehr im letzten Moment vor der Freiheit abbiegen*. Характерно, що синтаксична конструкція відтворюється як апеляція до раніше описаної ситуації, але з додаванням заперечення нім. *nicht*, яке маркує її подолання. Свобода як можливість підтримується модальним дієсловом нім. *können* для перетину будь-яких кордонів на шляху до нового, відкритого простору нім. *ins Offene gehen*.

Завершення цього фрагмента супроводжується переходом до узагальнення особистого досвіду, що набуває форми першої настанови. А. Меркель експліцитно формулює його як нім. *als meinen ersten Gedanken*, адресований аудиторії, наприклад:

(5) нім. *In diesen Monaten vor 30 Jahren habe ich persönlich erlebt, dass nichts so bleiben muss, wie es ist. Diese Erfahrung, liebe Graduierte, möchte ich Ihnen für Ihre Zukunft als meinen ersten Gedanken mitgeben: Was fest gefügt und unveränderlich scheint, das kann sich ändern.*

Ключовим є твердження нім. *nichts so bleiben muss, wie es ist*, що репрезентує досвід змін як універсальний принцип. Особисто пережитий історичний злам трансформується у загальнозначущий висновок, що виходить за межі індивідуального наративу. Важливу роль відіграє звернення до адресатів нім. *liebe Graduierte*, що маркує перехід від розповіді до прямої комунікації та підсилює апелятивний характер висловлювання. Формула нім. *Was fest gefügt und unveränderlich scheint, das kann sich ändern* функціонує як узагальнююча сентенція після роздумів про незворотність змін. Отже, індивідуальний досвід трансформується в універсальну настанову,

яка структурує подальше розгортання промови.

Важливим риторичним прийомом у промові є паралелізація досвіду різних поколінь. Політик зіставляє сучасну аудиторію випускників із поколінням своїх батьків, акцентуючи на їхньому однаковому віковому статусі в різні історичні періоди, пор.:

(6) нім. *Die Generation meiner Eltern musste das überaus schmerzlich lernen. Mein Vater und meine Mutter wurden 1926 und 1928 geboren. Als sie so alt waren wie die meisten von Ihnen hier heute, waren der Zivilisationsbruch der Shoa und der Zweite Weltkrieg gerade vorbei. Mein Land, Deutschland, hatte unvorstellbares Leid über Europa und die Welt gebracht. Wie wahrscheinlich wäre es gewesen, dass sich Sieger und Besiegte für lange Zeit unversöhnlich gegenüberstehen würden? Aber stattdessen überwand Europa jahrhundertelange Konflikte. Es entstand eine Friedensordnung, die auf Gemeinsamkeit baut statt auf scheinbare nationale Stärke. Bei allen Diskussionen und zwischenzeitlichen Rückschlägen bin ich fest überzeugt: Wir Europäerinnen und Europäer sind zu unserem Glück vereint.*

У прикладі (6) відбувається розширення часової перспективи: від подій 1989 року до середини XX століття. Така ретроспекція дає змогу представити зміни як тривалий і складний процес, що охоплює кілька поколінь. А. Меркель звертається до досвіду своїх батьків, локалізуючи його в контексті Другої світової війни та Голокосту, що позначається як нім. *Zivilisationsbruch der Shoa*. Важливу функцію виконує риторичне питання у формі Konjunktiv II нім. *Wie wahrscheinlich wäre es gewesen...*, що актуалізує міркування про ймовірність тривалого конфлікту між переможцями та переможеними. Проте такі очікування протиставляються твердженню про подолання конфліктів і формування нової моделі співіснування. Тут артикулюється позитивна інтерпретація історичного досвіду: Європа постає як простір, що подолав протистояння і вибудував основу для єдності нім. *Gemeinsamkeit* на противагу уявній національній силі нім. *scheinbare nationale Stärke*. Твердження нім. *Wir Europäerinnen und Europäer sind zu unserem Glück vereint* виконує функцію узагальнюючої сентенції, яка підсилює першу настанову та водночас готує підґрунтя для наступного смислового блоку, пов'язаного з ідеєю спільної дії.

Цілком логічним убачається звернення канцлера до німецько-американських відносин. Тут А. Меркель робить акцент на плані Маршалла, який постає як ключовий чинник трансформації відносин між колишніми воєнними противниками. Цей план сприяв формуванню нової моделі взаємодії, у межах якої конфронтація поступається співпраці, а протистояння – партнерству, пор.:

(7) нім. *Auch das Verhältnis zwischen Deutschen und Amerikanern zeigt, wie aus ehemaligen Kriegsgegnern Freunde wurden. Ganz wesentlich hat dazu der Plan von George Marshall beigetragen, den er hier 1947 bei einer Commencement Speech verkündete. Die transatlantische Partnerschaft mit unseren Werten von Demokratie und Menschenrechten hat uns eine nun schon über 70 Jahre dauernde Zeit des Friedens und des Wohlstands beschert, von der alle Seiten profitieren.*

Звернення до цього документу вбачається невинновим. Джордж Маршалл, тодішній Державний секретар США, оголосив про Європейську програму відновлення під час своєї урочистої промови перед випускниками Гарвардського університету 5 червня 1947 року. Закцентуємо на спільних рисах комунікативного простору обох виступів: традиційна церемонія в академічному середовищі, відомий політичний діяч як запрошений промовець і чинник адресата. У прикладі (7) простежується своєрідна історична діалогічність: американський політик окреслює перспективи відновлення Європи, тоді як Ангела Меркель, федеральний канцлер об'єднаної Німеччини, осмислює результати цієї програми через понад сімдесят років. Так у єдиному смислового просторі актуалізується спадкоємність політичних позицій XX і XXI століть. План Маршалла постає як успішна модель трансформації міжнародних відносин, що сприяла переходу від конфронтації до трансатлантичного партнерства заради добробуту та миру. Показово, що у прикладі (7) домінує суспільно-політична лексика, що репрезентує базові ціннісні концепти демократичного устрою нім. *Frieden, Wohlstand, Werte von Demokratie und Menschenrechten*. У такий спосіб історичний факт набуває аргументативного значення й демонструє результативність співпраці з акцентом на тезі про важливість цінностей демократії та прав людини.

Ангела Меркель переходить від історичних прикладів до безпосереднього визначення принципів дії, підкреслюючи, що позитивні зміни можливі лише за умови спільних зусиль, наприклад:

(8) нім. *Veränderungen zum Guten sind möglich, wenn wir sie gemeinsam angehen. In Alleingängen wird das nicht gelingen. Und so ist dies mein zweiter Gedanke für Sie: Mehr denn je müssen wir multilateral statt unilateral denken und handeln, global statt national, weltoffen statt isolationistisch. Kurzum: gemeinsam statt allein.*

Приклад (8) побудований на системі антитез нім. *multilateral statt unilateral, global statt national, weltoffen statt isolationistisch*. Така структуру створює чітку бінарну опозицію, у межах якої позитивно марковані стратегії співпраці протиставляються негативно маркованим ізольованим формам дії. Завершальна формула нім. *Kurzum: gemeinsam statt allein* виконує функцію узагальнення, стисло репрезентуючи основний зміст настанови у формі еліптичної конструкції. Висловлення такого типу забезпечує афористичність, набуваючи простої, практично лозунгової форми, що підсилює риторичний вплив. Цікаво, що друга настанова формулюється як імператив колективної дії, що спирається на попередньо наведені історичні приклади та набуває універсального значення.

Для транспарентності своїх міркувань щодо відмінностей між поколіннями Ангела Меркель звертається до конкретного утилітарного об'єкта – смартфона, пор.:

(9) нім. *Sie, liebe Absolventinnen und Absolventen, werden dazu in Zukunft noch ganz andere Chancen haben als meine Generation. Wahrscheinlich hat Ihr Smartphone weitaus mehr Rechenleistung als der von der Sowjetunion nachgebaute IBM-Großrechner, den ich 1986 für meine Dissertation in der DDR nutzen konnte... Liebe Absolventen, es liegt im Wesentlichen an Ihnen, wie wir diese Chancen nutzen werden. Sie werden es sein, die darüber mitentscheiden, wie sich unsere Art zu arbeiten, zu kommunizieren, uns fortzubewegen, ja, unsere ganze Art zu leben, weiterentwickeln wird.*

Контраст, побудований на протиставленні технічних можливостей різних епох, оформлено через зіставлення іменників-термінів нім. *Smartphone – IBM-Großrechner*. Визначальну роль при цьому відіграють їхні означення. Для іменника нім. *Smartphone* у цій функції використано присвійний займенник нім. *Ihr*, що вказує на володіння цим гаджетом усіма присутніми й водночас актуалізує адресність висловлювання. Натомість іменник нім. *IBM-Großrechner* супроводжується двома означеннями: перше – поширене, виражене Partizip II нім. *nachgebaute* з уточненням країни виготовлення (нім. *von der Sowjetunion*); друге – означальне підрядне речення з конектором нім. *den*, що містить інформацію про особистий досвід мовця використання цього обладнання під час підготовки дисертації. Така асиметрія в структурі означень унаочнює різницю між доступністю сучасних технологій і складністю технічних засобів попередньої епохи. У прикладі (9) привертає увагу використання особових і присвійних займенників нім. *Sie-wir, unser*, що виконують важливу риторичну функцію. У висловлюванні нім. *es liegt an Ihnen...* відповідальність безпосередньо покладається на адресата, що підсилює апелятивний характер мовлення. Подальший перехід до форми першої особи множини нім. *wie wir diese Chancen nutzen werden* засвідчує включення канцлера в спільний простір дії у майбутньому. Така зміна займенникової перспективи виконує функцію солідаризації, формуючи ефект єдності між політиком і аудиторією. Використання дієслова нім. *mitentscheiden* із префіксом нім. *mit-* актуалізує значення спільної участі у процесі ухвалення рішень, що робить адресата активним співучасником побудови майбутнього.

Ангела Меркель формулює третю настанову, що має етичний характер і базується на саморефлексії. Самопозиціонування через конструкцію нім. *„Als Bundeskanzlerin...“* підкреслює відповідальність політичного діяча та легітимує подальші міркування, пор.:

(10) нім. *Als Bundeskanzlerin muss ich mich oft fragen: Tue ich das Richtige? Tue ich etwas, weil es richtig ist, oder nur, weil es möglich ist? Das sollten auch Sie sich immer wieder fragen – und das ist mein dritter Gedanke für Sie heute. Setzen wir die Regeln der Technik oder bestimmt die Technik unser Zusammenleben? Stellen wir den Menschen mit seiner Würde und in all seinen Facetten in den Mittelpunkt oder sehen in ihm nur den Kunden, die Datenquelle, das Überwachungsobjekt? Das sind schwierige Fragen. Ich habe gelernt, dass auch für schwierige Fragen Antworten gefunden werden können, wenn wir die Welt immer auch mit den Augen des anderen sehen. Wenn wir Respekt vor der*

Geschichte, der Tradition, der Religion und der Identität anderer haben. Wenn wir fest zu unseren unveräußerlichen Werten stehen und genau danach handeln.

Низка риторичних питань нім. *Tue ich das Richtige?, Oder nur, weil es möglich ist?* актуалізує ключову етичну дилему: розмежування правильного і можливого. Риторичні питання зі зміною особового займенника з одними на множину нім. *ich-wir* нім. *Setzen wir die Regeln der Technik, Stellen wir den Menschen in den Mittelpunkt* розширюють цю дилему до рівня суспільного значення, зокрема у контексті розвитку технологій. Для Меркель суттєвою є опозиція, у межах якої людина з її гідністю протиставляється об'єктам, зведеним до виконання конкретних функцій нім. *Kunde, Datenquelle, Überwachungsobjekt*, що репрезентують загрози технократичного підходу до особистості. Констатуючи складність поставлених питань нім. *schwierige Fragen*, Меркель пропонує шляхи їх розв'язання. Цей процес представлено низкою паралельних синтаксичних конструкцій із конектором нім. *wenn*, що вводить підрядні речення умови. Перше з них інтегроване в структуру складнопідрядного речення, натомість два наступні оформлені як самостійні, зі збереженням порядку слів підрядного речення. Така синтаксична організація виконує експресивну функцію та структурує висловлювання. У результаті формується змістова вісь: нім. *mit den Augen des anderen sehen* → *Respekt haben* → *zu Werten stehen* → *danach handeln*. Концептуальне наповнення цієї вісі становлять іменники нім. *Welt, Geschichte, Tradition, Religion, Identität*, що репрезентують чинник «іншого» нім. *des anderen*. Така послідовність відображає логіку переходу від сприйняття до практичної реалізації етичних принципів. Отже, третя настанова набуває універсального характеру: відповідальне рішення постає як результат здатності до емпатії, поваги до цінностей інших.

Наскрізним концептуальним компонентом промови виступає розгорнута метафора нім. *Mauer*, що відсилає до Берлінської стіни як головного символу несвободи та обмеження в особистій біографії А. Меркель. Розвиток думки канцлера рухається від цього історичного артефакту до «стіни» у свідомості людей, пор.:

(11) нім. *Was aber, liebe Absolventinnen und Absolventen, könnte Sie, was könnte uns daran hindern? Wieder sind es Mauern: Mauern in den Köpfen – aus Ignoranz und Engstirnigkeit. Sie verlaufen zwischen Mitgliedern einer Familie ebenso wie zwischen gesellschaftlichen Gruppen, Hautfarben, Völkern, Religionen. Ich wünsche mir, dass wir diese Mauern einreißen – Mauern, die uns immer wieder daran hindern, uns über die Welt zu verständigen, in der wir ja gemeinsam leben wollen. Ob es gelingt, liegt an uns. Deshalb, liebe Graduierte, mein vierter Gedanke: Bedenken Sie: nichts ist selbstverständlich. Unsere individuellen Freiheiten sind nicht selbstverständlich, Demokratie ist nicht selbstverständlich, Frieden nicht und Wohlstand auch nicht.*

У прикладі (11) А.Меркель формулює четверту настанову, репрезентовану як пошук відповіді на важливе запитання нім. *Was aber... könnte Sie, könnte uns daran hindern?* – питання про перешкоди на шляху прийняття інших. Використання системи особових займенників нім. *Sie – wir / uns* уможлиблює актуалізацію чинника адресата та сприяє солідаризації з аудиторією. У цьому контексті метафора нім. *Mauern* набуває значення серйозної загрози для свободи: йдеться не про фізичні бар'єри, а про обмеження у свідомості людей нім. *Mauern in den Köpfen – aus Ignoranz und Engstirnigkeit*. Розгортання цієї метафори здійснюється через перелік сфер, у яких виникають такі «стіни» нім. *Familie, gesellschaftliche Gruppen, Hautfarben, Völker, Religionen*, що підкреслює універсальний характер проблеми. Заклик нім. *Ich wünsche mir, dass wir diese Mauern einreißen...* репрезентує перехід від опису проблеми до її практичного подолання. Канцлер використовує дієслово нім. *einreißen*, яке реалізує семантику руйнування й підсилює спонукальну спрямованість висловлювання. Повтор лексеми нім. *Mauern* виконує функцію смислового акценту, тоді як означальне підрядне речення нім. *Mauern, die uns immer wieder daran hindern...* конкретизує їхню функцію як постійної перешкоди для взаєморозуміння. Висловлювання нім. *wir ja gemeinsam leben wollen* актуалізує прагнення до спільного існування, підсилюючи гуманістичний пафос настанови. У прикладі (11) політик вводить ціннісний вимір настанови. Синтаксична паралельність частин складносурядного речення з повтором предикативної частини нім. *ist / sind nicht selbstverständlich* набуває ознак епіфори, створюючи ефект ритмічного наголошення, актуалізуючи при цьому у функції підметів ключові поняття нім. *Freiheit, Demokratie, Frieden, Wohlstand*. Така повторюваність підсилює експресивність

висловлювання. Отже, четверта настанова поєднує метафоричне осмислення перешкод із акцентом на крихкості базових цінностей, підкреслюючи необхідність їх усвідомлення та збереження.

У прикладі (12) Ангела Меркель формулює п'яту настанову з виразним мотиваційним характером, здійснювану через низку спонукальних конструкцій із дієсловом у формі імператива нім. *Fragen wir...*, що орієнтують адресата на переосмислення звичних моделей мислення, пор.:

(12) нім. *Fragen wir deshalb nicht zuerst, was nicht geht oder was schon immer so war. Fragen wir zuerst, was geht, und suchen wir nach dem, was noch nie so gemacht wurde. Genau diese Worte habe ich im Jahr 2005 in meiner allerersten Regierungserklärung als neu gewählte Bundeskanzlerin der Bundesrepublik Deutschland, als erste Frau in diesem Amt, im Deutschen Bundestag, dem deutschen Parlament, gesagt. Und genau mit diesen Worten möchte ich Ihnen auch meinen fünften Gedanken sagen: Überraschen wir uns damit, was möglich ist – überraschen wir uns damit, was wir können!*

Опозиція нім. *was nicht geht / was schon immer so war* ↔ „*was geht / was noch nie so gemacht wurde*“ структурує висловлювання, спрямовуючи його від обмеження до можливості, від традиції до інновації. Така організація створює динамічний вектор мислення, орієнтований на пошук нових рішень. Суттєвим постає автобіографічний компонент: посилення на власний унікальний досвід, зокрема на першу урядову промову першої жінки на посаді федерального канцлера ФРН у Бундестазі, підсилює авторитет мовця та легітимізує висловлену настанову як перевірену практикою. Кульмінацією виступає формулювання нім. *Überraschen wir uns damit, was möglich ist – überraschen wir uns damit, was wir können!*, у якому анафоричний повтор виконує функцію заклику до перетворення можливого на власну спроможність діяти та підсилює експресивність висловлювання. Показовим є вибір дієслова нім. *überraschen*, нетипового для політичного мовлення. У цьому контексті воно підтримує семантику наскрізної лексеми нім. *Zauber*, оскільки ідея можливого постає як така, що здатна вражати та відкривати нові горизонти. У такий спосіб п'ята настанова актуалізує ідею активного пізнання власного потенціалу, орієнтуючи адресата на подолання обмежень і відкритість до нового.

Шоста настанова вирізняється філософсько-екзистенційним виміром і спрямована на осмислення фундаментальних основ буття, пор.:

(13) нім. *Als meine sechste Erfahrung kann ich Ihnen deshalb auch sagen: Der Moment der Offenheit ist auch ein Moment des Risikos. Das Loslassen des Alten gehört zum Neuanfang dazu. Es gibt keinen Anfang ohne ein Ende, keinen Tag ohne die Nacht, kein Leben ohne den Tod. Unser ganzes Leben besteht aus der Differenz, aus dem Unterschied zwischen dem Beginnen und dem Beenden. Das, was dazwischenliegt, nennen wir Leben und Erfahrung. Ich glaube, dass wir immer wieder bereit sein müssen, Dinge zu beenden, um den Zauber des Anfangens zu spüren und Chancen wirklich zu nutzen. Das war meine Erfahrung im Studium, in der Wissenschaft – und das ist sie in der Politik. Und wer weiß, was für mich nach dem Leben als Politikerin folgt? Es ist völlig offen. Nur eines ist klar: es wird wieder etwas Anderes und Neues sein.*

У прикладі (13) центральною є ідея взаємозумовленості початку і завершення з репрезентацією через однакові за побудовою синтаксичні конструкції, що містять базові антитези – антонімічні пари (нім. *kein Anfang ohne ein Ende, kein Tag ohne die Nacht, kein Leben ohne den Tod*). Така синтаксична організація створює ритмічну структуру та підкреслює універсальність висловленої думки. Показовим є введення концептів нім. *Differenz* і нім. *Unterschied* як маркерів змінності, притаманної людському існуванню. Тут йдеться не тільки про різницю між початком і кінцем нім. *zwischen dem Beginnen und dem Beenden*. У цьому контексті опозиції функціонують як узагальнені моделі буття, у межах яких життя постає як чергування початків і завершень, що в сукупності формує життєвий досвід. У прикладі (13) конструкція з модальним дієсловом нім. *wir müssen bereit sein...* актуалізує необхідність постійної готовності до завершення як передумови нового старту. Особливої ваги набуває лексема нім. *Zauber*, що позначає емоційно-ціннісну характеристику феномену початку та забезпечує внутрішню смислову єдність промови. Цілком логічно, що А. Меркель наголошує на універсальності свого досвіду, поширюючи його на різні сфери діяльності нім. *im Studium, in der Wissenschaft – und ... in der Politik*.

Риторичне запитання нім. *Und wer weiß, was für mich nach dem Leben als Politikerin folgt?* репрезентує роздуми мовця про подальший життєвий етап після завершення політичної кар'єри. У цьому контексті невизначеність інтерпретується не як загроза, а як відкритість до нового досвіду. Висловлювання нім. *Es ist völlig offen. Nur eines ist klar: es wird wieder etwas Anderes und Neues sein* формують змістову програму прийняття нового через лексеми позитивної конотації нім. *offen, klar, neu*. А. Меркель використовує прислівник нім. *wieder* для акцентування повторюваності таких змін у своєму житті.

Завершальний англомовний фрагмент промови репрезентує узагальнення основних настанов, сформульованих політиком, пор.:

(14) англ. *That's why I want to leave this wish with you: Tear down walls of ignorance and narrowmindedness, for nothing has to stay as it is. Take joint action – in the interests of a multilateral global world. Keep asking yourselves: Am I doing something because it is right or simply because it is possible? Don't forget that freedom is never something that can be taken for granted. Surprise yourselves with what is possible. Remember that openness always involves risks. Letting go of the old is part of a new beginning. And above all: Nothing can be taken for granted, everything is possible.*

Приклад (14) побудований на низці імперативних спонукальних конструкцій англ. *Tear down walls, Take joint action, Keep asking yourselves, Don't forget, Surprise yourselves, Remember*, що надає висловлюванню виразної ритмічності та підсилює його переконливість. Кожен елемент цього переліку відсилає до окремих смислових блоків промови: подолання «стін», спільна дія, етичний вибір, усвідомлення цінності свободи, відкритість до можливого та прийняття ризику. У такий спосіб формується цілісна система ціннісних орієнтирів, репрезентована у стислій і афористичній формі. Формула англ. *Nothing can be taken for granted, everything is possible* виконує функцію концептуального підсумку, що визначає загальний пафос промови.

Висновки та перспективи. Проведений аналіз дає змогу встановити, що промова федерального канцлера ФРН Ангели Меркель перед випускниками Гарвардського університету належить до епідейктичного типу мовлення та характеризується чіткою композиційною організацією і високим рівнем риторичної впорядкованості. Її структура, традиційна для урочистих виступів, вибудовується як система послідовно розгорнутих настанов, кожна з яких реалізується за допомогою відповідних лексико-семантичних і синтаксичних засобів, зокрема засобів експресивного синтаксису. До базових ознак такої промови належить передусім експліцитний особистісний вимір, що реалізується через репрезентацію власної історії досягнення успіху, яка охоплює не лише фактологічний, а й емоційний аспект біографії. Цей компонент підтримується фіксацією впливу історичних подій на долю політика, символічним утіленням яких виступає артефакт – нім. *Berliner Mauer*, що представляє досвід обмеження та подальшого подолання несвободи. Асиметричною антитезою нім. *Mauer* виступає стрижневий інтертекстуальний концепт нім. *Zauber*, що забезпечує внутрішню смислову єдність тексту та маркує наратив як образно-піднесений.

Лексеми нім. *Freiheit, Demokratie, Frieden, Wohlstand* відображають систему базових цінностей політичного діяча. Разом зазначені мовні засоби формують цілісну аксіологічну модель А.Меркель і визначають високий риторичний потенціал епідейктичного мовлення.

Перспективним напрямом подальших досліджень є встановлення спільних рис і відмінностей в епідейктичному мовленні політичних діячів США і ФРН, зокрема в ретроспективному аспекті, з урахуванням історичних і соціокультурних чинників.

Бібліографічний список

- Андрущенко, І., 2025. Лінгвостилістичні характеристики першої промови прем'єр-міністрів Великої Британії. *Advanced Linguistics*, 16, с.67-74.
- Кондратенко, Н., 2022. Інавгураційна промова як мовленнєвий жанр президентської риторики в українському і словацькому політичному дискурсі. *Slavica Slovaca*, 57(1), с. 33–46.
- Aristotle, 2007. *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- Atkins, J. and Finlayson, A., 2016. 'As Shakespeare so memorably said...': Quotation, rhetoric, and the performance of politics. *Political Studies*, 64(1), pp. 164–181.
- Charteris-Black, J., 2014. *Analysing Political Speeches: Rhetoric, Discourse and Metaphor*. London:

Palgrave Macmillan,

Condit, C. M., 1985. The Functions of Epideictic: The Boston Massacre Orations as Exemplar. *Communication Quarterly*, 33(4), pp. 284–299.

Kotenko, O., Kosharna, N., Chepurna, M., Trebyk, O., Bakhov, I., 2023. Linguistic and Stylistic Features of English Public Speeches. *World Journal of English Language*, 13(4), pp. 56–60.

Merkel, A., 2019. Rede von Bundeskanzlerin Merkel bei der 368. Graduationsfeier der Harvard University am 30. Mai 2019 in Cambridge/USA. [online] Available at: <<https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/archiv-bundesregierung/rede-von-bundeskanzlerin-merkel-bei-der-368-graduationsfeier-der-harvard-university-am-30-mai-2019-in-cambridge-usa-1633384>>

Pernot, L., 2015. *Epideictic Rhetoric: Questioning the Stakes of Ancient Praise*. Austin: University of Texas Press.

References

Andrushchenko, I., 2025. Linhvostylistychni kharakterystyky pershoi promovy prem'ier-ministriv Velykoi Brytanii [Linguistic and stylistic characteristics of the first speeches of UK Prime Ministers]. *Advanced Linguistics*, 16, 67–74. (in Ukrainian).

Aristotle, 2007. *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*. Oxford: Oxford University Press.

Atkins, J. and Finlayson, A., 2016. 'As Shakespeare so memorably said...': Quotation, rhetoric, and the performance of politics. *Political Studies*, 64(1), pp. 164–181.

Charteris-Black, J., 2014. *Analysing Political Speeches: Rhetoric, Discourse and Metaphor*. London: Palgrave Macmillan.

Condit, C. M., 1985. The Functions of Epideictic: The Boston Massacre Orations as Exemplar. *Communication Quarterly*, 33(4), pp. 284–299.

Kondratenko, N., 2022. Inavhuratsiina promova yak movlennievyyi zhanr prezydentskoi rytoryky v ukrainskomu i slovatskomu politychnomu dyskursi [Inaugural speech as a speech genre of presidential rhetoric in Ukrainian and Slovak political discourse]. *Slavica Slovaca*, 57(1), 33–46. (in Ukrainian).

Kotenko, O., Kosharna, N., Chepurna, M., Trebyk, O., Bakhov, I., 2023. Linguistic and Stylistic Features of English Public Speeches. *World Journal of English Language*, 13(4), pp. 56–60.

Merkel, A., 2019. Rede von Bundeskanzlerin Merkel bei der 368. Graduationsfeier der Harvard University am 30. Mai 2019 in Cambridge/USA. [online] Available at: <<https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/archiv-bundesregierung/rede-von-bundeskanzlerin-merkel-bei-der-368-graduationsfeier-der-harvard-university-am-30-mai-2019-in-cambridge-usa-1633384>>

Pernot, L., 2015. *Epideictic Rhetoric: Questioning the Stakes of Ancient Praise*. Austin: University of Texas Press.

Стаття надійшла до редколегії 14.03.2026.

Natalia Pyrlík

FEATURES OF EPIDEICTIC SPEECH OF A POLITICAL FIGURE (A CASE STUDY OF ANGELA MERKEL'S SPEECH)

The present study explores the specific features of epideictic speech as a distinct type of political discourse, with particular attention to its functioning in communicative contexts where direct political influence is not the dominant goal. The relevance of the research is determined by the need to identify the linguistic mechanisms underlying the adaptation of political speech to such contexts, in which the communicative focus shifts from persuasion in the narrow political sense to the formation of shared values and collective meanings. The material of the study is the commencement speech delivered by Angela Merkel, Federal Chancellor of Germany, to the graduates of Harvard University. This type of speech, traditionally associated with ceremonial academic events in the United States, functions as a form of public discourse that actualizes socially significant cultural and value-oriented meanings. In this regard, it provides a productive basis for examining the epideictic dimension of political speech in a non-political communicative setting. The aim of the study is to identify the compositional and

rhetorical features of epideictic speech and to determine their role in shaping its persuasive and value-oriented potential. The methodological framework of the research is based on the principles of discourse analysis and rhetorical theory. The study employs a set of methods, including discourse analysis, contextual-interpretative analysis, stylistic analysis, and elements of rhetorical analysis, which together make it possible to examine both the structural organization of the speech and its semantic and pragmatic characteristics. The analysis shows that the speech delivered by Angela Merkel is characterized by a clear compositional organization and a high degree of rhetorical structuring. The speech, typical of ceremonial addresses, is organized as a system of six consecutively developed guidelines, each of which is realized through appropriate lexical-semantic and syntactic means, in particular through the use of expressive syntax. This structural arrangement contributes to the coherence of the text and enhances its impact on the audience. One of the defining features of the speech is its explicit personal dimension, manifested through the representation of the speaker's own life experience. The narrative of personal success includes not only factual but also emotional components, which increases the degree of audience engagement and strengthens the persuasive effect. This personal dimension is closely connected with references to historical events that influenced the speaker's life. These events are symbolically embodied in the artifact Berliner Mauer, which represents the experience of restriction and the subsequent overcoming of unfreedom. An important role in the semantic organization of the speech is played by the key intertextual concept Zauber, which functions as an asymmetrical antithesis to Mauer. While Mauer symbolizes limitation, Zauber represents the transformative potential of beginnings and change. The interaction of these concepts ensures the internal semantic unity of the text and contributes to the construction of an elevated and figuratively marked narrative. The axiological dimension of the speech is realized through a system of value-laden lexemes, including Freiheit, Demokratie, Frieden, and Wohlstand, which reflect the fundamental values articulated by the speaker. These lexical units, together with the compositional and rhetorical features of the speech, form a coherent axiological model and determine the high rhetorical potential of epideictic discourse. The results of the study demonstrate that epideictic speech in such communicative contexts functions as a powerful means of shaping collective values and influencing the audience through indirect communicative strategies. The findings contribute to a deeper understanding of the mechanisms of value-oriented political communication and highlight the role of epideictic discourse in contemporary public speaking practices.

Key words: *epideictic speech, political figure, axiological model, political discourse, rhetorical strategy, Angela Merkel.*

УДК 81'42:070+81'373.612.2:355.01

Кароліна Боровикова

ORCID: 0009-0002-2046-215X

МЕТАФОРИКА РУЙНУВАННЯ В ІТАЛІЙСЬКОМУ МЕДІАДИСКУРСІ: РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБЛОГИ, ОБОРОНИ ТА ОКУПАЦІЇ МАРІУПОЛЯ

У статті досліджено метафоричні моделі, за допомогою яких італійські онлайн-медіа репрезентували облогу, оборону, руйнування та окупацію Маріуполя в контексті російсько-української війни. Особливу увагу зосереджено на мовному описі знищення міста, масштабів гуманітарної катастрофи, образу цивільних жертв і героїзації українських захисників. Матеріалом дослідження став корпус із 60 публікацій провідних італійських видань (*La Repubblica*, *Corriere della Sera*, *La Stampa*, *Il Messaggero*, *Il Fatto Quotidiano*, *Il Manifesto*, *InsideOver*, *Analisi Difesa* та ін.), опублікованих у 2022–2025 роках і відібраних за ключовими словами *Mariupol*, *assedio* (облога), *Azovstal*, *città martire* (місто-мученик), *inferno* (пекло), *apocalisse* (апокаліпсис), *fortino* (укріплення), *bastione* (бастіон). Методологічну основу становлять концептуальна теорія метафори Дж. Лакоффа і М. Джонсона, критичний дискурс-аналіз Н. Фейрклофа, критичний аналіз метафори Дж. Чартеріса-Блека та процедура ідентифікації метафоричних одиниць MIPVU. Це дозволяє розглядати метафору не лише як стилістичний засіб, а як інструмент оцінювання, ідеологічного фреймування та моральної інтерпретації воєнної реальності.

Установлено, що у досліджуваному корпусі італійських медіа формується образ Маріуполя як «міста-мученика» та символу героїчного спротиву. Для репрезентації руйнувань і людських страждань активно використовуються біблійно-апокаліптичні метафори («пекло», «апокаліпсис», «Армагеддон»), тоді як оборона «Азовсталі» осмислюється через оборонні й героїко-міфологічні образи («фортеця», «бастіон», «нові Тернопілі», «спартанці»). З'ясовано, що метафорика руйнування виконує не лише описову, а й інтерпретаційну, оцінну та ідеологічну функції. Наукова новизна дослідження полягає у виявленні домінантних концептуальних моделей, за допомогою яких італійські медіа конструюють образ Маріуполя як простору жертви, катастрофи і водночас героїчного спротиву.

Ключові слова: метафора, медіадискурс, Маріуполь, облога, російсько-українська війна, концептуальна метафора, образ жертви, образ героя, італійські медіа.

DOI 10.34079/2415-3168-2026-19-34-24-31

Постановка проблеми. Облога Маріуполя в перші місяці повномасштабного російського вторгнення стала однією з найтрагічніших і водночас найбільш символічно навантажених подій сучасної російсько-української війни. Масштабне руйнування міської інфраструктури, гуманітарна катастрофа, масова загибель цивільного населення та тривалий опір українських захисників перетворили місто на потужний міжнародний символ спротиву, жертвості та морального свідчення про війну.

У європейському медійному просторі Маріуполь дуже швидко набув статусу міста-символу, а його образ став частиною публічного нарративу про російсько-українську війну. В італійській пресі ця тема отримала особливий резонанс, поєднавши гуманітарний, політичний та морально-оцінний виміри (Papale and Solaroli, 2025; Gozzo and Fragarane, 2025). Саме метафора стала одним із ключових механізмів такої репрезентації, оскільки вона дозволяє не лише описувати воєнну реальність, а й інтерпретувати її через культурно зрозумілі образи. Через метафоричні моделі журналісти передають складні події війни у формах, доступних для широкої аудиторії: місто постає як жертва, оборона – як героїчний подвиг, а руйнування – як

апокаліптична катастрофа. У такому дискурсивному полі Маріуполь репрезентується одночасно як простір трагедії та незламного спротиву. Саме тому аналіз метафоричних моделей дозволяє глибше зрозуміти механізми формування міжнародного сприйняття війни та роль медіа у створенні морально-оцінних рамок її інтерпретації.

Актуальність теми. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю глибшого осмислення того, яким чином війна в Україні репрезентується в зарубіжному медійному просторі, зокрема через мовні механізми формування образу спротиву. Облога Маріуполя стала одним із найтрагічніших і водночас найбільш символічних епізодів російсько-української війни, тому аналіз її медійного відображення дає змогу простежити, як міжнародна преса інтерпретує воєнні події та формує ставлення до них.

Особливого значення набуває дослідження саме італійського медіадискурсу, оскільки в Італії війна в Україні супроводжується значним суспільним резонансом і активним публічним обговоренням як у політичному, так і в гуманітарному вимірі. Італійські медіа поєднують різні інтерпретаційні рамки – від геополітичної та військової до морально-оцінної, гуманітарної та героїко-патріотичної, що робить їх особливо показовим матеріалом для лінгвістичного аналізу.

Попри значний інтерес дослідників до воєнної метафорики, образ Маріуполя як окремого символічного феномена в італійському медіапросторі досі не став предметом системного лінгвістичного вивчення. Більшість праць зосереджена на загальних питаннях воєнного дискурсу, політичного фреймування війни або концептуальних метафорах у міжнародній комунікації, тоді як специфіка мовної репрезентації саме облоги, оборони та окупації Маріуполя потребує окремого аналізу. Дослідження метафорики руйнування дає змогу виявити, які смислові акценти домінують у цих наративах, якими мовними засобами конструється образ міста та як через метафору формується міжнародне сприйняття війни. Саме тому звернення до цієї теми має не лише лінгвістичну, а й важливу культурну та суспільну значущість.

Мета дослідження. Метою статті є виявлення та інтерпретація основних метафоричних моделей, за допомогою яких італійські онлайн-медіа репрезентують облогу, оборону, руйнування та окупацію Маріуполя, а також з'ясування їхніх семантичних, прагматичних та ідеологічних функцій у формуванні образу цієї події в міжнародному інформаційному просторі.

Завдання дослідження. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі завдання:

1. окреслити теоретичні засади дослідження метафори у воєнному медіадискурсі та визначити основні підходи до аналізу концептуальних метафор;
2. сформувати корпус італійськомовних медіатекстів, присвячених облозі, обороні та окупації Маріуполя, та визначити принципи відбору матеріалу;
3. виявити метафоричні одиниці в досліджуваних текстах і класифікувати їх за найбільш репрезентативними образними моделями;
4. проаналізувати семантичні, стилістичні та прагматичні функції виявлених метафоричних моделей;
5. визначити роль метафорики руйнування у формуванні образу Маріуполя в італійському медіадискурсі та з'ясувати її ідеологічне навантаження.

Об'єктом дослідження є італійський медіадискурс про облогу, оборону та окупацію Маріуполя в контексті російсько-української війни. **Предметом** дослідження виступають метафоричні моделі та мовні засоби, за допомогою яких італійські онлайн-медіа репрезентують руйнування міста, гуманітарну катастрофу, образ жертви та героїчний спротив українських захисників.

Матеріал і методи дослідження. Матеріалом дослідження став корпус із 60 публікацій провідних італійських онлайн-видань *La Repubblica*, *Corriere della Sera*, *La Stampa*, *Il Messaggero*, *Il Fatto Quotidiano*, *Il Manifesto*, *InsideOver*, *Analisi Difesa* та інших медіаресурсів. До корпусу увійшли новинні повідомлення, аналітичні статті, репортажі, інтерв'ю та авторські колонки, опубліковані впродовж 2022–2025 років.

Відбір матеріалу здійснювався за ключовими словами *Mariupol*, *assedio*, *Azovstal*, *città martire*, *inferno*, *apocalisse*, *fortino*, *bastione*, що дало змогу охопити як прямі описи бойових дій, так і тексти з виразною метафоричною репрезентацією подій. До аналізу включалися лише ті матеріали, в яких образ Маріуполя виступав центральним або одним із ключових смислових елементів. Особлива увага приділялася заголовкам, авторським оцінним фрагментам і прямій мові очевидців, оскільки саме ці структурні елементи найчастіше концентрують метафоричне фреймування подій.

Ідентифікація метафоричних одиниць здійснювалася з опорою на процедуру MIPVU (Steen et al., 2010), яка передбачає зіставлення контекстуального та базового значення лексеми з метою виявлення семантичного перенесення. Показовим прикладом є вислів *Mariupol è un inferno a cielo aperto* («Маріуполь – це пекло просто неба»). Лексема *inferno* у своєму базовому значенні позначає релігійно-культурний концепт місця посмертних мук і вічного страждання, тоді як у конкретному медійному контексті вона використовується для опису реального міського простору, зруйнованого війною. Семантична несумісність між базовим і контекстуальним значенням, а також можливість їхнього зіставлення через аналогію дозволяють кваліфікувати цю одиницю як метафоричну. Подібний механізм спостерігається у висловах *città martire* (місто-мученик), *ultimo fortino* (останнє укріплення), *nuove Termopili* (нові Термопіли), де переносне значення активує додаткові культурні й оцінні смисли.

Подальша класифікація метафор здійснювалася в межах концептуальної теорії метафори (Lakoff and Johnson, 2003) та критичного аналізу метафори (Charteris-Black, 2004), що дало змогу розглядати метафору не лише як стилістичний засіб, а як механізм оцінювання та ідеологічного фреймування воєнної реальності. Метафоричні одиниці було згруповано за найбільш репрезентативними образними моделями, що відображають образ мучеництва, апокаліптичного руйнування, смерті й страждання, фортеці та оборони, героїчного спротиву, а також історичних паралелей із містами-символами воєнного знищення. Для інтерпретації комунікативно-прагматичних функцій метафор використовувалися елементи критичного дискурс-аналізу, що дозволило простежити взаємозв'язок між мовною репрезентацією війни та формуванням морально-оцінних рамок сприйняття подій.

Таблиця 1. Основні метафоричні моделі репрезентації Маріуполя в італійських медіа

Метафорична модель	Приклади італійською	Український переклад	Комунікативна функція
Маріуполь – місто-мученик	<i>città martire, torturata a morte, ferita lacerante</i>	місто-мученик, закатований на смерть, болюча рана	гуманізація міста, сакралізація жертви
Маріуполь – пекло / апокаліпсис	<i>inferno a cielo aperto, apocalisse Mariupol, Armageddon</i>	пекло просто неба, апокаліпсис Маріуполя, Армагеддон	драматизація руйнування, моральне маркування катастрофи
Мешканці – поховані живцем / привиди	<i>sepolti vivi, fantasmi, viviamo sottoterra</i>	поховані живцем, привиди, живемо під землею	передання цивільного страждання
Азовсталь – фортеця / бастіон	<i>ultimo fortino, bastione inespugnabile, fortezza</i>	останній форт, неприступний бастіон, фортеця	героїзація оборони
Оборонці – спартанці / герої	<i>nuove Termopili, eroi di Mariupol, gladiatori</i>	нові Термопіли, герої Маріуполя, гладіатори	міфологізація спротиву

Маріуполь – новий Сталінград / Алеппо / Грозний	<i>come Stalingrado, come Aleppo e Grozny</i>	як Сталінград, як Алеппо і Грозний	історична аналогізація катастрофи
---	---	---------------------------------------	--------------------------------------

Представлена класифікація дозволяє систематизувати найбільш репрезентативні образні моделі та простежити їхню роль у формуванні морально-оцінної рамки сприйняття подій у Маріуполі.

Аналіз попередніх досліджень. Теоретичну основу дослідження становить концептуальна теорія метафори Джорджа Лакоффа та Марка Джонсона, відповідно до якої метафора розглядається не лише як стилістичний прийом, а як когнітивний механізм осмислення дійсності та структурування людського досвіду (Lakoff and Johnson, 2003). У межах цього підходу воєнні події інтерпретуються через образні моделі, що дозволяють переводити складні політичні та гуманітарні явища у зрозумілі для аудиторії культурні схеми.

Важливим методологічним інструментом є критичний дискурс-аналіз Нормана Фейрклофа, який розглядає мову як форму соціальної практики, пов'язану з владою, ідеологією та оцінюванням (Fairclough, 2015). У поєднанні з критичним аналізом метафори Джонатана Чартеріса-Блека (Charteris-Black, 2004) та підходами Крістофера Гарта (Hart, 2008) це дає можливість досліджувати метафору як інструмент морального маркування та формування ідеологічних рамок сприйняття війни.

Для ідентифікації метафоричних одиниць використано процедуру MIPVU, запропоновану Герардом Стіном та співавторами (Steen et al., 2010), яка передбачає зіставлення базового й контекстуального значення лексеми з метою виявлення метафоричного перенесення. Такий підхід дозволяє уникнути суто інтуїтивного тлумачення метафори та забезпечує більшу аналітичну точність.

У сучасних дослідженнях воєнного дискурсу метафора розглядається як один із ключових механізмів формування публічних наративів. Зокрема, S. J. Flusberg, T. Matlock і P. H. Thibodeau (2018) доводять, що воєнні метафори активують страх, моральну поляризацію та образи боротьби, посилюючи емоційний вплив публічного дискурсу. Л. В. Мосієвич (2024) акцентує увагу на функціонуванні метафори в україномовному воєнному дискурсі та труднощах її перекладу англійською мовою.

Для інтерпретації саме італійського медійного контексту особливу цінність мають праці S. Papale та M. Solaroli (2025), а також S. Gozzo і S. Fragarane (2025), присвячені фреймуванню російсько-української війни в італійській пресі та соціальних медіа. Водночас питання метафоричного конструювання образу Маріуполя в італійському медіадискурсі залишається малодослідженим, що й визначає наукову новизну цієї роботи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Маріуполь як «місто-мученик» та образ жертви. Однією з центральних метафоричних моделей в італійському медіадискурсі стало представлення Маріуполя як *città martire* – «міста-мученика». У публіцистичній та історико-культурній традиції Італії вислів *città martire* використовується для позначення міста, зруйнованого війною, простору колективного страждання та символічної жертви історичного насильства. Таке означення традиційно застосовується до міст, що зазнали масштабного воєнного знищення та стали частиною національної пам'яті про трагедію війни, як-от Кассіно, яке в офіційному муніципальному дискурсі позначається як *Città martire per la pace* («місто-мученик в ім'я миру»). У цьому контексті Маріуполь постає не лише як об'єкт воєнного руйнування, а і як моральний символ колективної жертви та спротиву.

У репортажі *La Repubblica* від 19 березня 2022 року Маріуполь названо «*la città martire in mani russe*» – «місто-мученик у російських руках». Подібна номінація не лише фіксує масштаб руйнування, а й надає місту морального статусу жертви, яка страждає не випадково, а внаслідок цілеспрямованого насильства. У матеріалі *Il Manifesto* від 26 квітня 2022 року йдеться про людей, що залишалися «*in trappola in quella che sarebbe diventata la città martire d'Ucraina, Mariupol*» – «у пастці в тому, що мало стати містом-мучеником України, Маріуполем». Тут образ мучеництва

поєднується з мотивом неминучості трагедії.

Особливо показовою є метафора повного зникнення міста як простору життя: «*Mariupol non c'è più*» – «Маріуполя більше немає». Це висловлювання функціонує не лише як констатація масштабних руйнувань, а як символічне стирання міста з карти світу. Подібний ефект посилюється метафорою, процитованою італійськими медіа зі звернення Президента України Володимира Зеленського до лондонського аналітичного центру Chatham House: «*Mariupol, torturata a morte*» – «Маріуполь, закатований на смерть». Місто постає як живе тіло, що зазнало тортур і було доведено до фізичного знищення. Така персоніфікація переводить військову подію з площини геополітики у сферу морального співпереживання.

Важливу роль у формуванні образу жертви відіграють свідчення самих мешканців. У заголовку *La Stampa* з'являється фраза «*Fame e paura, noi sepolti vivi*» – «Голод і страх, ми поховані живцем», де життя в облозі метафорично ототожнюється з передчасним похованням. Інший мешканець описує повсякденне існування словами: «*Viviamo sottoterra come fantasmi*» – «Ми живемо під землею, мов привиди». Образи похованих живцем, привидів і підземного існування створюють семантику дегуманізації, коли люди позбавляються звичного соціального життя й існують у стані між життям і смертю. Такі метафори посилюють гуманітарний вимір воєнного дискурсу, переводячи статистику жертв і руйнувань у площину емоційно зрозумілих образів. Через них Маріуполь постає не просто як зруйноване місто, а як простір колективного болю, морального свідчення та історичної травми.

Отже, в межах цієї метафоричної моделі Маріуполь концептуалізується не як нейтральний географічний простір, а як колективне тіло, що зазнає насильства та набуває статусу морального свідка воєнного злочину. Метафора «міста-мученика» виконує функцію гуманізації воєнної події, переводячи статистичні дані про руйнування й жертви у площину емоційно зрозумілого образу, здатного викликати співпереживання. Таким чином, персоніфікація міста стає важливим механізмом етичного фреймування війни в італійському медіадискурсі.

Метафори пекла та апокаліпсиса: опис руйнування і страждань. Для репрезентації масштабів руйнування Маріуполя та страждань його мешканців італійські медіа широко використовували біблійно-апокаліптичну метафорику, що дозволяла осмислювати воєнну катастрофу через образи кінця світу, пекла та цивілізаційного краху.

Одним із найчастотніших образів стало представлення Маріуполя як пекла на землі. У репортажі *La Repubblica* від 26 березня 2022 року зазначалося: «*Mariupol è un inferno a cielo aperto*» – «Маріуполь – це пекло просто неба». Метафора *inferno* створює образ простору абсолютного страждання, де руйнується не лише матеріальна інфраструктура, а й самі умови людського існування. Подальший опис конкретизує цей образ: «*Un inferno fatto di palazzi completamente sventrati, di macerie ovunque, di file di cadaveri abbandonati per le strade, di tombe di gruppo improvvisate*» – «Пекло, що складається з ущент зруйнованих будинків, повсюдних руїн, рядів покинутих на вулицях тіл, імпровізованих братських могил». Така деталізація формує в читача візуально сильний образ тотального знищення.

Ще більш експліцитною є метафора апокаліпсису. У заголовку одного з матеріалів *La Repubblica* вжито словосполучення «*Apocalisse Mariupol*» – «Апокаліпсис Маріуполя». Саме винесення цього образу в заголовок свідчить про його сильне символічне навантаження: місто репрезентується не просто як зона бойових дій, а як простір фінальної катастрофи, де руйнується звичний порядок світу. Подібний ефект створює й метафора Армагеддону. Мер Маріуполя Вадим Бойченко описував найінтенсивніші бомбардування як «*due giorni da Armageddon*» – «два дні справжнього Армагеддону», що активно цитувалося італійськими виданнями.

Окрему групу становлять історичні аналогії, за допомогою яких Маріуполь включається до ряду міст-символів тотального знищення. Найчастіше італійські журналісти порівнювали його зі Сталінградом. У *Corriere della Sera* наводяться слова мешканця: «*È come Stalingrado, solo rovine*» – «Це як Сталінград – самі руїни». Таке порівняння актуалізує колективну історичну пам'ять про одну з найстрашніших битв XX століття й переносить її символічний масштаб на сучасну українську реальність.

Особливо показовою є паралель між заводом «Азовсталь» та промисловими зонами Сталінграда. У матеріалі *InsideOver* зазначалося: «*L'acciaieria Azovstal di Mariupol del 2022 come*

la fabbrica di trattori Ottobre Rosso di Stalingrado del 1942» – «Маріупольський металургійний комбінат «Азовсталь» у 2022 році – як тракторний завод «Червоний Жовтень» у Сталінграді 1942 року». Через таку аналогію оборона Маріуполя включається в історичний наратив великих битв на виснаження.

Крім Сталінграда, у медіа з'являлися порівняння з Алеппо, Грозним і Гернікою – містами, що стали міжнародними символами воєнного спустошення. Грецький консул у Маріуполі заявив: «*Città distrutta come Guernica, Aleppo e Grozny*» – «Місто, зруйноване, як Герніка, Алеппо та Грозний». Такі історичні паралелі вписують Маріуполь у глобальну пам'ять про міста-катастрофи.

Отже, апокаліптична метафорика в італійському медіадискурсі виконує функцію максимальної інтенсифікації воєнної реальності. Вона не лише фіксує масштаб фізичного руйнування, а й переводить події в категорію моральної катастрофи. У термінах когнітивної лінгвістики активується сфера-джерело «кінець світу» для осмислення сфери-цілі «воєнна катастрофа», тоді як у межах критичного дискурс-аналізу такі метафори виступають потужним інструментом оцінного маркування агресії та формування етичної позиції аудиторії (Lakoff and Johnson, 2003; Fairclough, 2015).

Образ героїчної оборони: «фортеця», «бастіон» і «спартанці». Інший важливий аспект маріупольської історії – безпрецедентна стійкість українських захисників, зокрема бійців полку Національної гвардії України «Азов», підрозділів берегової охорони ДПСУ, патрульної поліції та місцевої тероборони, які 86 днів протистояли наступу на місто у круговій обороні. Особливу увагу журналісти приділяли боям на території заводу «Азовсталь», який у публічному дискурсі перетворився на символ останнього рубежу оборони, стійкості та жертвового спротиву. Для опису цієї ситуації активно використовувалися героїко-міфологічні та історичні метафори.

Однією з найпоширеніших стала метафора фортеці. Металургійний комбінат «Азовсталь» у багатьох публікаціях називався «*l'ultimo fortino ucraino a Mariupol*» – «останнім українським фортом у Маріуполі». Лексема *fortino* актуалізує образ ізольованого, але міцного укріплення, де захисники продовжують опір попри повне оточення. Подібне значення має і вислів «*bastione inespugnabile*» – «непреступний бастіон», ужитий у матеріалі *Il Fatto Quotidiano* для характеристики оборони «Азовсталі». У тексті зазначалося, що завод «*può essere un bastione inespugnabile o la loro tomba*» – «може стати непреступним бастіоном або їхньою могилою». Поєднання метафор фортеці та могили створює драматичний ефект: оборона постає водночас як символ незламності та як простір можливої жертвової смерті. У такому контексті «Азовсталь» перестає бути лише промисловим об'єктом і перетворюється на символічну територію боротьби, де вирішується не лише військовий, а й моральний результат протистояння.

Окреме місце посідає антична аналогія з Термопілами. У травні 2022 року *Il Messaggero* опублікував матеріал під заголовком «*Azovstal, che significa la resa? Il valore simbolico delle nuove Termopili*» – «Азовсталь: що означає капітуляція? Символічне значення нових Термопіл». Метафора *nuove Termopili* прямо співвідносить українських захисників із легендарними спартанцями царя Леоніда, які стримували значно переважаючі сили противника. Така аналогія не лише героїзує оборону, а й переносить її у площину історичного міфу, де поразка не заперечує моральної перемоги.

Поряд із цим у медіа активно використовувалися прямі героїзуючі номінації: «*eroi di Mariupol*» – «герої Маріуполя», «*gladiatori*» – «гладіатори», «*assedio epico*» – «епічна облога». Такі образи посилюють наратив мужності та честі, формуючи уявлення про оборонців як про носіїв колективної гідності та морального авторитету.

Водночас варто зазначити, що героїчна метафорика не була абсолютно однорідною. Попри домінування проукраїнської інтерпретації, окремі публікації демонстрували критичніше ставлення до романтизації образу полку «Азов». Зокрема, в аналітичному матеріалі *Analisi Difesa* зазначалося, що частина італійського медіапростору порівнювала захисників із «300 спартанцями», водночас ігноруючи або мінімізуючи суперечливі політичні конотації, пов'язані з образом полку «Азов» у частині європейського публічного дискурсу. Це свідчить про те, що метафори героїчного спротиву можуть сприйматися неоднозначно залежно від ідеологічної позиції медіа та аудиторії. Проте загальний наратив в італійських медіа залишався переважно

героїзуючим: оборонці Маріуполя репрезентувалися як символ стійкості, честі та спротиву. Метафори фортеці, бастіону, Тернопіл і спартанців формували образ не лише військової оборони, а й морального опору, у якому українська сторона постає носієм легітимної боротьби за свободу та гідність.

Отже, героїко-міфологічні метафори переводять воєнну подію з площини військової операції у сферу культурної пам'яті, історичного символізму та морального вибору. Саме через такі образи італійський медіадискурс конструює Маріуполь не лише як простір руйнування, а і як місце героїчного спротиву, що набуває символічного значення.

Висновки. Проведений аналіз засвідчив, що італійські онлайн-медіа репрезентували облогу Маріуполя через систему метафоричних моделей із виразним емоційно-оцінним потенціалом. Метафори жертви й мучеництва сприяли гуманізації міського простору та представленню Маріуполя як колективного тіла, що страждає. Апокаліптичні образи виконували функцію драматизації руйнування й морального маркування агресії. Фортифікаційні та героїко-міфологічні метафори конструювали образ українських захисників як суб'єктів стійкого спротиву. Історичні аналогії, своєю чергою, включали Маріуполь до ряду символічних міст, пов'язаних із досвідом тотального воєнного знищення.

Обмеженням дослідження є те, що корпус охоплює переважно провідні загальнонаціональні онлайн-видання, тому результати не можуть автоматично поширюватися на весь італійський медіапростір, зокрема регіональні медіа, телебачення та соціальні мережі. Перспективним напрямом подальших студій є порівняльний аналіз метафорики Маріуполя в медіадискурсах різних європейських країн, а також дослідження динаміки зміни метафоричних моделей у часовій перспективі.

Бібліографічний список

- Мосієвич, Л. В., 2024. Функціонування метафори в україномовному воєнному дискурсі та її переклад англійською мовою. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 35(74), ч. 2, № 2, с. 9–13. DOI: 10.32782/2710-4656/2024.2.2/02.
- Charteris-Black, J., 2004. *Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fairclough, N., 2015. *Language and Power*. 3rd ed. London: Routledge.
- Flusberg, S. J., Matlock, T. and Thibodeau, P. H., 2018. War metaphors in public discourse. *Metaphor and Symbol*, 33(1), pp. 1–18. DOI: 10.1080/10926488.2018.1407992.
- Gozzo, S. and Fragapane, S., 2025. Narratives of the Russian-Ukrainian conflict in the Italian press and social media. *Frontiers in Sociology*, 10, 1651055. DOI: 10.3389/fsoc.2025.1651055.
- Hart, C., 2008. Critical discourse analysis and metaphor: toward a theoretical framework. *Critical Discourse Studies*, 5(2), pp. 91–106. DOI: 10.1080/17405900801990058.
- Lakoff, G. and Johnson, M., 2003. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Papale, S. and 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*, OnlineFirst. DOI: 10.1177/17506352251324622.
- Steen, G. J., Dorst, A. G., Herrmann, J. B., Kaal, A. A., Krennmayr, T. and Pasma, T., 2010. *A Method for Linguistic Metaphor Identification: From MIP to MIPVU*. Amsterdam: John Benjamins.

References

- Charteris-Black, J., 2004. *Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fairclough, N., 2015. *Language and Power*. 3rd ed. London: Routledge.
- Flusberg, S. J., Matlock, T. and Thibodeau, P. H., 2018. War metaphors in public discourse. *Metaphor and Symbol*, 33(1), pp. 1–18. DOI: 10.1080/10926488.2018.1407992.
- Gozzo, S. and Fragapane, S., 2025. Narratives of the Russian-Ukrainian conflict in the Italian press and social media. *Frontiers in Sociology*, 10, 1651055. DOI: 10.3389/fsoc.2025.1651055.
- Hart, C., 2008. Critical discourse analysis and metaphor: toward a theoretical framework. *Critical*

- Discourse Studies*, 5(2), pp. 91–106. DOI: 10.1080/17405900801990058.
- Lakoff, G. and Johnson, M., 2003. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mosiievych, L. V., 2024. Funktsionuvannia metafori v ukrainomovnomu voiennomu dyskursi ta yii pereklad anhliiskoiu movoiu [Functioning of metaphor in the Ukrainian-language war discourse and its translation into English]. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Filolohiia. Zhurnalistyka*, 35(74), part 2, no. 2, pp. 9–13. DOI: 10.32782/2710-4656/2024.2.2/02. (in Ukrainian).
- Papale, S. and 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*, OnlineFirst. DOI: 10.1177/17506352251324622.
- Steen, G. J., Dorst, A. G., Herrmann, J. B., Kaal, A. A., Krennmayr, T. and Pasma, T., 2010. *A Method for Linguistic Metaphor Identification: From MIP to MIPVU*. Amsterdam: John Benjamins.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2026.

Karolina Borovykova

THE METAPHORICS OF DESTRUCTION IN ITALIAN MEDIA DISCOURSE: THE REPRESENTATION OF THE SIEGE, DEFENCE AND OCCUPATION OF MARIUPOL

The article examines the dominant metaphorical models used by Italian online media to represent the siege, defence, destruction and occupation of Mariupol in the context of the Russian-Ukrainian war. Particular attention is paid to the linguistic construction of the city's destruction, the humanitarian catastrophe, the image of civilian victims and the heroic resistance of Ukrainian defenders. The empirical material consists of a corpus of 60 publications from leading Italian media sources, including La Repubblica, Corriere della Sera, La Stampa, Il Messaggero, Il Fatto Quotidiano, Il Manifesto, InsideOver, Analisi Difesa and others, published between 2022 and 2025. The texts were selected using the keywords Mariupol, assedio, Azovstal, città martire, inferno, apocalisse, fortino and bastione. The methodological framework combines conceptual metaphor theory (Lakoff and Johnson), critical discourse analysis (Fairclough), critical metaphor analysis (Charteris-Black), and the MIPVU procedure for metaphor identification (Steen et al.). This interdisciplinary approach makes it possible to analyze metaphor not only as a stylistic device but also as a mechanism of evaluation, ideological framing, and moral interpretation of war. The study demonstrates that Italian media portrait Mariupol as a «martyr city» (città martire), a symbolic space of suffering, sacrifice, and moral injustice. Biblical and apocalyptic metaphors such as inferno (hell), apocalisse (apocalypse), and Armageddon are widely used to intensify the perception of destruction and to represent Mariupol as a space of extreme human tragedy and civilizational catastrophe.

At the same time, military and heroic metaphors such as fortress, bastion, last stronghold, and references to the «new Thermopylae» are employed to describe the defense of Azovstal. Ukrainian defenders are metaphorically represented as heroes, Spartans, and guardians of civilization, which strengthens the narrative of sacrifice, dignity, and collective resistance. The article argues that the metaphors of destruction in Italian media performs not only a descriptive but also an interpretative, evaluative, and ideological functions. It creates a morally polarized framework in which Ukrainians are represented as victims and heroes, while Russian aggression is framed as a destructive and ethically negative force. The novelty of the research lies in the interdisciplinary analysis of Italian-language media sources devoted to one of the most symbolically significant episodes of the Russian-Ukrainian war. The results contribute to a deeper understanding of how war narratives are constructed across cultures and how metaphor functions as a powerful instrument of international media representation.

Keywords: metaphor, media discourse, Mariupol, siege, Russian-Ukrainian war, conceptual metaphor, metaphors of destruction, victimhood representation, heroic representation, Italian media.

УДК 821.161.2

Надія Гаврилюк

ORCID: 0000-0001-9432-5372

ПОЕЗІЯ ВІРИ ВОВК «ГОРІВ ДРЕЗДЕН». ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЕПІЗодУ АВТОБІОГРАФІЇ

Пропонована стаття – частина умовного дослідницького диптиху, в якому розглядаємо однойменні оповідання і поезію «Горів Дрезден». У цій статті об'єктом аналізу є поезія, вміщена у збірці «Юність». Предмет аналізу – розгортання автобіографічного епізоду в контексті прози письменниці.

Засновок полягає в тому, що провідне мистецтво, на яке ворується Віра Вовк у поезії, – малярство. Завдання розвідки – проаналізувати, як показано трагедію зруйнованого Дрездена (13.02.1945) з позиції юної оповідачки (alter-ego авторки).

Доходимо висновку, що поезія базована на двох часових течіях: дорослішання як прямування з минулого в майбутнє (життя до бомбардування) і пригадування як прямування з теперішнього в минуле (ретроспекція з моменту після бомбардування і до моменту свого дев'ятнадцятиріччя). Імпресіоністична манера першої частини вірша (плернерні сцени, мінливе світло, швидкі «мазки») відмежована від експресіоністичної другої частини (яскраві контрастні кольори, відображення емоційного стану).

Ключові слова: Віра Вовк, війна, автобіографізм, поезія, візуальність.

DOI 10.34079/2415-3168-2026-19-34-32-41

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Віра Вовк пережила Другу світову війну в Німеччині, куди родина емігрувала з окупованої більшовиками України, коли Остапа Селянського, батька поетеси, попередили, що його зазначено в розстрільних списках, а його родину чекає виселення в Сибір. Бомбардування Дрездена в останній рік війни, 13 лютого 1945, назавжди стало поворотним епізодом у біографії Віри Вовк, оскільки тоді загинув Остап Селянський й було повністю зруйновано уклад її звичного емігрантського життя.

Нині, коли Україна переживає чергову хвилю російсько-української війни, простежити способи фіксації травматичного досвіду у різних жанрах художнього слова видається особливо актуальним. У цьому ракурсі на пильну увагу заслуговує поезія «Горів Дрезден», уміщена в збірці «Юність» (Вовк, 1954, с. 20-21), що, вочевидь, є першою фіксацією авіанальоту. Вірш датовано подвійно і перша дата під ним – 3. 1945 (тобто ідеться про березень). Кінцева дата – 1953 рік – вказує, що первісний текст поезії редагувався. Ймовірно, це було в період написання повісті «Духи і дєрвіші», в якій уміщено не тільки однойменне оповідання «Горів Дрезден» (Вовк, 1956, с. 80-88), а і «Під гінго-деревами» (Вовк, 1956, с. 34-44), мотиви яких наявні в віршованому тексті, хоча розробляються вони в прозі докорінно по-іншому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українське сучасне літературознавство розглядає автобіографію в аспекті зіставлення з іншими жанрами, скажімо з мемуарами (Маслюченко, 2004), сповіддю чи щоденниками (Соболь, 2005), або компаративно аналізуючи український і німецькомовний досвід автобіографічних текстів (Цяпа, 2006). Натомість іще мало вивчено питання, як автор розкриває елементи власної біографії у творах різних літературних родів (поезії й прозі) і жанрів (оповідання, повість, роман, лірика).

У руслі даної студії вагомі праці, що досліджують автобіографію, як жанр, який претендує на відмежування від художності, постулюючи фактажність, але водночас виявляє чітку сконструйованість, вибірковість, як у художніх текстах автобіографічного спектру. Зокрема, М. Бамберг розглядає автобіографію як дилему ідентичності між однаковістю, унікальністю і

впливом (Bamberg, 2011, p. 6–8). Соціологічні теоретики автобіографії наголошують, що автобіографічне письмо не зводиться до саморефлексії (Kohli, 1981, s. 505–516), навіть, коли не утверджує місце біографа серед інших (як мемуари), а спирається на його пам'ять про зв'язки з іншими («світ наратора»). Спираючись на пам'ять, автор обирає елементи досвіду, що значущі з погляду всього життя, вибудовуючи (трактуючи його) як змістовну цілість і цінність (Dilthey, 2002, p. 221–222). Автобіографія – це не просто реконструкція минулого, а його інтерпретація.

Актуальність дослідження. Вивчити засоби фіксування травматичного досвіду війни в поезії Віри Вовк є важливо з таких міркувань: по-перше, щоб краще усвідомити, як поетеса передає емоції і враження від пережитого в ліричному тексті автобіографічного типу; по-друге, в перспективі – це дає вихід на проблему форми і змісту, коли один і той самий фактаж інакше трактовано в поезії та в оповіданні.

Мета дослідження Розглянути поезію Віри Вовк «Горів Дрезден» (Вовк, 1954, с. 20-21) як літературний твір автобіографічного плану, що розбудовує віршовану оповідь як серію візуальних картин із літературно-художнім контекстом.

Завдання дослідження Показати, що вкраплення про Цвінгер, дерева гінго і пожежу Рима в епоху Нерона є способом не тільки локалізувати подію, описану в поезії, а і вибудувати в уяві читачів різноманітні культурні асоціації (з полотнами Р. Юбера й К. Т. фон Пілоті, поезією Й.В. Гете, музикою Р. Шумана й Й.С. Баха).

Виклад основного матеріалу. Віра Вовк (02.01.1926– 16.07.2022) у тринадцятирічному віці разом із мамою і Зоєю Лісовською, названою сестрою та найближчою подругою, емігрували до Дрездена. Пізніше до них приєднався Остап Селянський. У 1941–1945 рр. дівчата – Віра і Зоя – навчаються в дівочій середній школі ім. Клари Шуман у Дрездені. Цей період Віра Вовк неодноразово згадує в прозі та поезії, бо він був визначальний у становленні юних мисткинь – поетеси і художниці. У поезії «Горів Дрезден» письменниця також згадує шкільні роки і опосередковано відкликається до різних мистецьких контекстів. Одночасно авторка зображує в творі кульмінаційний момент власної біографії – бомбардування Дрездена. За даними істориків, «загалом увечері 13 та вночі 14 лютого на місто було скинуто 2659 тонн фугасних та запалювальних бомб» (Козицький, 2015).

У доробку Віри Вовк є два однойменні твори – оповідання «Горів Дрезден» (розділ із повісті «Духи і дервіші») і поезія з такою ж назвою, вміщена в збірці «Юність». Обидва тексти мають підґрунтя в історичному факті, що став елементом автобіографії письменниці. Проте Віра Вовк обирає різні стратегії переосмислення: в оповіданні – музику, в поезії – малярство.

Поезія «Горів Дрезден» складається з восьми катренів. Після четвертого Віра Вовк уживає графічної павзи, відділяючи довгою рисою другу частину вірша. Лінія, що ділить текст навпіл, є аналогом поділу на «до» (життя в родині) і «після» (авіаналіт на Дрезден, який його руйнує).

Зачин твору – сплав зорових вражень і від рукотворної краси барокового замку Августа Сильного, і від нерукотворної (троянд). Є тут і відголосок музики – згадка про серенади:

Ще чую ввечері цвінгерських серенад
І пахощі соток троянд розквітлих;
Мости, як дуги, поклонились вряд,
Сплелися вежі в філіграни світлі (Вовк, 1954, с. 20).

Синестезія почуттів (звук серенад, пахощі троянд, зорові враження від мостів і веж) виказує в авторці імпресіоністичну натуру. В оповіданні «Троянди і пориви» (розділ із повісті «Духи і дервіші») Віра Вовк порівнює себе з *імпресіоністичним* Черемошем: «Зоя – степ, я Черемош. Степ хвилює спокійно і рівно довгими травами, барвиться цілим багатством своїх квіток, а Черемош підстрибує на всіх своїх кремінцях, виблискує імпресіоністично своєю чар-водою. Так і осталося: Зоя «барвиться», я «насвітлюю» (Вовк, 1956, с. 49). Імпресіонізм, яким письменниця характеризує власну творчість, опукло виявляє себе і в цитованій поезії. Віра Вовк вихоплює окремі сегменти дійсності, що вкарбовані в її емоційну пам'ять і потенційно мають вразити уяву читача.

Найперше, згадано цвінгерські серенади. Цвінгер – замок часів Бароко, що складається з чотирьох палаців і початково розташовувався між зовнішньою та внутрішньою фортечними стінами (Kolossos, 2008). Звучання серенад чує не тільки оповідачка, а і читач, адже початковий рядок «видовжений», шестистопний на тлі подальших п'ятистопних у цьому фрагменті вірша. Наступний елемент поетичної картини – квітучі троянди, що символізують усі переживання авторки, як підказано в оповіданні «Троянди і пориви»: *«Я викинула з мого життя троянди і пориви. Важче не те, що я переживу, а те, що я з пережитого перетворюю»* (Вовк, 1956, с. 53). Наприкінці строфи авторка фіксує вже зорові враження від замку: мости-дуги, вежі. Ритмічно ці рядки тотожні (що тільки посилює образ архітектурного плетива).

Другий катрен укорінено не так у архітектуру міста, як у дитячі спогади названих сестер (ліричного «ми»), але і тут галузки дерев формують нерукотворну арку:

Попід галуззям тих дерев струнких,
Із листям, мов китайські вахлярі,
По вулиці, де дощові струмки,
Ми бігли в школу, біг щічки нам грів (Вовк, 1954, с. 20).

Стрункі дерева є авторським паралелізмом зі стрункими дівчатками, що поспішають у школу. Ритмічно крайні рядки катрена однакові (повнонаголошені) і формують іще один міст, єднаючи віддалене і повертаючи минуле. Однак є в строфі й цілком конкретні дерева – гінго білоба.

У повісті Віри Вовк «Духи і дервіші» розміщено окреме оповідання – «Під гінго деревами», що його можна вважати контекстом до поезії В. Вовк «Горів Дрезден». Варто звернути увагу на пісню Матіюса Клявдіуса (1740–1815), що її співала юна Віра, акомпануючи собі на роялі:

Але ви будете стояти, ви дерева,
Коли вже давно дзвінкий крок
Ітиме моєю могилою.
Може колись попливе крізь ваше галуззя
Моя пісня, яку співатимуть молоді душі.
Тоді я вас привітаю... (Вовк, 1956, с. 44).

Коли врахувати контекст, висвітяться дві інтерпретаційні лінії. По-перше, дерева – юні дівчатка (Віра і Зоя), а пісня, що лине крізь їх галуззя, – життя Остапа Селянського, батька Віри. Так вимальовується тяглість поколінь. По-друге, Віра в часі написання повісті (у неповні тридцять), уже втративши батька, могла гостріше відчувати потребу саме творчої спадкоємності (як пісню, що колись попливе крізь гілля, підхоплена молоддю). Цієї свідомо сформованої програми В. Вовк у край послідовно дотримувалася, бо письменниця спілкувалася і листувалася з молоддю і бачила в ній свою надію на квітуче майбутнє рідної України. У цьому, другому, прочитанні образ самої Віри Вовк, що біжить під галузками, перетворюється на пісню, що пливе крізь галуззя. Пісенний ритм приховано звучить у другій строфі поезії Віри Вовк «Горів Дрезден» як *мелодія дощових струмків*, яка приходить на зміну серенадам із першого катрена.

У третій строфі імпресіоністичний малюнок окреслюється поетесою як квітчастий, аналогом чого стають платтячка юних школярок. А розмірений плин щоденності передано через срібно-сивий мох (алегорію мудрої зрілості) і дієслово «слало», що є синонімом до розгортання і рівномірної протяжності, на тлі якої звивиста стьожка річки прочитується як метафора юнацьких поривів і мрій про майбуття:

Так бігли ми в квітистих сукенках,
Як літо слало срібно-сивий мох,
Здалека, наче стьожечка тонка,
Сріблилась Ельба й кликала нас двох (Вовк, 1954, с. 20).

Заклучний катрен у фрагменті, що описує згадки ліричної героїні до бомбардування Дрездена, збирає образи фрагменту в цілість: із одного боку, квітисті сукні відсилають до квітів, згаданих і раніше (троянди) і пізніше (жасмин). Із іншого – кущі жасмину зіставлено з гаєм, отже – опосередковано – з деревами-дівчатами. Метафоричне (дівчата і їхні пориви, жасмин і троянди) накладається на реалістичні барви жасмину, троянди і бузку, фокусуючи образ як двовекторний – зелене місто (Дрезден) і юні («зелені», наївні) дівчата, захищені під крівлею родинного дому:

У саді ріс густий, мов гай, жасмин,
Бузок турецький зацвітав тоді,
Як сонце свій лило зцілющий плин
В зелене місто, у привітний дім... (Вовк, 1954, с. 20).

Тут спостерігаємо ритмічну тотожність парних рядків (своєрідну «арку»), що акцентує на квітучій і щасливій порі життя. Війна в тексті іще зовсім не фігурує і тільки цілющий плин сонця натякає на якусь рану, що потребує оздоровлення. Плин поєднує третій рядок цього катрену з завершенням попередньої строфи – стьожкою Ельби, що кликала юнок, і з передостаннім рядком другої – плином дощових краплин. Звукова тяглість (серенади, мелодія дощових струмків, ритміка річкових вод, плинність сонячного світла) має свою динаміку: від високого стилю (середньовічні серенади) через зниження (краплі, що течуть згори вниз), і заземлення (плин Ельби) до образної відповідності з другим катреном (плин сонця згори вниз). З іншого боку, крім образної паралелі у другій і четвертій строфах, є тут і інша образна суголосність: плин цілющого сонця у фіналі уривку нагадує веж «*філітрани світлі*» наприкінці першої строфи, а ритмічно рядок про сонячний плин однаковий із рядком про пахощі розквітлих троянд. І це дає підстави припустити, що для ліричного «ми» вірша цілющим є аромат мрій і поривів, який скрашає юність і час війни, а небесні дари – і дощ, і сонце – є рівновеликі й пробуджують уяву та творчість.

Якщо в першій половині вірша «Горів Дрезден» фігурує природне освітлення, то в другій воно не просто штучне (свічі), а і неприродне (світло від пожежі, яка спалахнула в Дрездені 13 лютого 1945 року внаслідок авіанальоту британців):

Курилися церкви свічами в челюсть ночі,
(Нерон сказав би “Золотом старим”);
Усмішку ти дитинну, чорна ноче,
Взяла собі за спопелілий Рим (Вовк, 1954, с. 20).

Перший рядок цієї частини «подовжений», шестистопний, що формує паралель із зачином вірша і дає змогу прочитувати вежі цвінгера як згаслі церковні свічі. Момент оповіді – після трагедії – коли вцілілий свідок бачить як догорає звичний світ, поглинаючись *челюстю ночі*, наче живою ненаситною істотою. Віра Вовк вибудовує тут історичну паралель зі спаленням Нероном Рима. За її скупю згадкою, поданою в дужках (як ремарка) стоїть і мистецький контекст. Гадаю, в уяві письменниці могла постати картина Роберта Юбера (Hubert, 1785) або Карла Теодора фон Пілоті (Piloty, 1861), що зображувала велику пожежу Риму в ніч на 19 липня 64 р. н.е., яка спустошила 10 із 14 кварталів міста. На таке припущення дає підставу однойменне оповідання «Горів Дрезден», у якому Віра Вовк описує апокаліптичну пожежу мистецького міста (паралель до картини Р. Юбера, де домінує барва і стихія вогню), а також загибель багатьох жертв, здебільшого – жінок (відповідником чого може бути картина Карла Теодора фон Пілоті).

Дитинна усмішка в щойноцитованій строфі вірша «Горів Дрезден» контрастує з чорною ніччю, як барвистий день, а розмірений біг названих сестер у школу протиставлено втечі від смерті в вогненній печі бомбардованого Дрездена. Цього хаотичного бігу читач не бачить (на відміну від однойменного оповідання авторки), але відчуває як ритм мистецького міста. Показово, що авторка локалізує цей маркер у впізнаваний топос – Дрезденську мистецьку галерею, яку не раз відвідувала. Її «святі картини, скорчені в вогні» – передовсім, художні полотна. Лише потім тлумачить ці картини метафорично, як юначі спогади – святі, але понівечені

війною, що або відібрала найдорожчих (батька), або розділила з ними на довший час (як-от із Зоєю, на довгих тринадцять років):

О городе з ритмічного каміння!
Чергує доля непонятні дні.
І смерть з демоном топчуть без сумління
Святі картини, скорчені в вогні (Вовк, 1954, с. 21).

Кожне речення має в цій строфі окремий ритмічний узор, два завершальні рядки звучать у одній ритмічній тональності. У першій частині поезії Віри Вовк читач бачив ліричне «ми» – дівчат, що бігли чи то до школи, чи то на поклик річки. В обох випадках ішлося про біг за життям і мріями про майбутнє. Натомість тут нерозривною парою є смерть із демоном. Біг був плинним розміреним ритмом, тоді як тупіт, що втоптує – нерівномірний із павзами (що відповідає пропуску наголосу в ритмічній схемі) і сильнішими натисками (відповідники якого – наголошені склади).

У першій частині поезії Віри Вовк «Горів Дрезден» час іде з теперішнього в майбутнє (як життя), тоді як у другій – з майбутнього в минуле (як спогад). Відповідно перша строфа другої частини – фінал катастрофи (спопеліле місто), тоді як друга – зображення пожежі, що передуює фінальній точці трагедії Дрездена.

За логікою поетичної композиції третій строфі другої частини відповідна друга строфа з першої. Підтвердженням цьому – спільні образи: вахлярі («Із листям, мов китайські вахлярі»; «Розвіяв юність вахлярами з віт») і дощ («По вулиці, де дощові струмки»; «Розпалось, гейби мжичкою дрібною»).

Дощові струмки з першої частини акцентують не тільки плинність, а і цілісність, формуючи паралель до течії Ельби і символічно означаючи плин життя. Натомість мжичка – образ, що посилює відчуття подрібнення і окремішності кожної події зокрема і життя загалом. Поетеса увиразнює фрагментарність дієсловом «розпалось», а масштаб руйнування окреслює прикметником «дрібною». Світ, знаний Вірі та Зої до лютого 1945 р., – відносно мирний і в родинному теплі – розлітається на друзки. Збережений пам'яттю, «наш барвистий світ» одномоментно позбавляється барв і стає для ліричної героїні, за якою впізнаємо юну авторку вірша, її самотнім сльозистим днем:

Розпалось, гейби мжичкою дрібною,
Усе, що звалось: наш барвистий світ;
Хилився день сльозисто надо мною,
Розвіяв юність вахлярами з віт (Вовк, 1954, с. 21).

«Листя, мов китайські вахлярі» із другої строфи поезії «Горів Дрезден» відсилає до цілком конкретного дерева – гінго білоба. Воно фігурує і в однойменному оповіданні Віри Вовк, де пов'язується авторкою з поезією Й.В. Гете «Гінго білоба» (Гете, 2021). У поезії німецького класика листя дерева символізує нерозривну єдність закоханих, кожен із яких – окрема особистість. У оповіданні Віри Вовк листя символізує єдність матері і доньки; у її вірші – єдність названих сестер, Віри і Зої. Зближує однойменні твори письменниці сприйняття бомбардування Дрездена як події, що одномоментно змінила її, позбавивши дитинності («Усмішку ти дитинну, чорна ноче, / Взяла собі...») й зробивши не по роках дорослою. Юність, яка розвіюється, наче опале листя, асоціативно відкликається не тільки до пори зрілості, а і до культурного контексту – Гомера, П. Верлена та інших, хто роздумував про минулість і тяглість, про життєві плоди.

Фінал вірша Віри Вовк «Горів Дрезден» із зачином поезії сполучено менше – хіба що ідею світла («філіграні світлі», «шукати зір»). Проте потужно відкликається до однойменного оповідання письменниці, де, по-перше, фігурує деревце камелії, всипане бутонами: «то було таке неймовірне, як на мої дев'ятнадцяті народини батько приніс ввечорі, цілий засніжений, щось велике, загорнене в рушники і лікарський плащ перед морозом. Ми порозивляли і аж ахнули: перед нами стояло розкішне деревце камелії, обсіпане чудом рожевих пуп'янків» (Вовк, 1956,

с. 80), а по-друге, залишені в палаючій оселі деревце і музичні інструменти: *«А потім ми бігли, шалені, з палаючого дому в парк і закривалися від іскристих головень, що падали через вулицю, мокрим рантухами. Горіли дерева по обох боках вулиці, ті прекрасні гінго-дерева, які оспівав старіючий Гете. В нашій домі осталася моя скрипка-чародійка, мій рояль, моє деревце камелії...»* (Вовк, 1956, с. 82).

Камелію і скрипку в поезії співвіднесено з юністю і згадано безпосередньо в перших двох рядках останньої строфи поезії, яку написано однією ритмічною формою п'ятистопного ямба:

Вона минула з розцвітом камелій,
Струна ввірвалась скрипці золотій.
– А ми пішли так тихо – мов в новелі –
Шукати зір в книжках і полотні (Вовк, 1954, с. 21).

Рояль, як може видатися на перший погляд, в поезії не фігурує. Проте та графічна лінія, що ділить текст поезії «Горів Дрезден» навпіл, насправді є візуальним відповідником конкретного моменту музичного твору Й.С. Баха, що його згадано письменницею в однойменному оповіданні: *«В Пасії за святим евангелистом Матвієм Йогана Себастьяна Баха, в хоровій частині «Sind Blitze, sind Donner, sind Wolken verschwunden», є один продовжений ферматою такт: павза через цілу партитуру»* (Вовк, 1956, с. 84; Bach, 2020a).

Якщо в оповіданні ця павза означає заціпеніння юної нараторки на звістку про смерть її батька, в поезії факт його трагічної загибелі під час бомбардування Дрездена перенесено в підтекст: читач бачить наслідки цієї трагедії, тоді як її саму передано крупними мазками мистецьких полотен.

Звернення до візуального начала виправдано кількома факторами. По-перше, персонажами поезії є не тільки Віра Вовк (письменниця, що шукає зірок у книжках), а і Зоя Лісовська (художниця, що шукає зірок у полотні). По-друге, навіть у пізній збірці «Легенда», де поетеса переосмислює власне життя й вибудовує символічну поетичну біографію, вона у вірші «Дрезден» осмислює красу міста як природну (сади) і мистецьку – архітектурну («різьблене каміння») та малярську («галерії»). При тім юність укотре поєднує з листям гінгобілоби, наділяючи статусом святощів («Тулю до серця, як моці, / Вахлярик гінго-білоби – / Ранню юність»):

Твоя давня краса
Болить у безсонні ночі,
Твоє різьблене каміння,
Твої сади й галерії –
В бездоннім морі...
Тулю до серця, як моці,
Вахлярик гінго-білоби –
Ранню юність,
Що відійшла передчасно
За семі гори... (Вовк, 2019а, с. 22).

Біль за втраченою красою – страждання за тим світом, що спопелів у часі бомбардування Дрездена і за безтурботністю юності, втраченою тоді. Втім цей біль має мистецькі паралелі і в художніх полотнах і в музичних творах, найперше, у Й.С. Баха у «St. Matthew Passion» (Bach, 2020b).

Висновки і перспективи подальших досліджень.

Доходимо висновку, що поезія «Горів Дрезден» базована на двох часових течіях: дорослішання як прямування з минулого в майбутнє (життя до бомбардування) і пригадування як прямування з теперішнього в минуле (ретроспекція з моменту після бомбардування і до

дев'ятнадцятиріччя Віри Вовк). Імпресіоністична манера першої частини вірша (плерерні сцени, мінливе світло, швидкі «мазки») відмежована від експресіоністичної другої частини (яскраві контрастні кольори, відображення емоційного стану).

Межа двох частин має візуальний графічний еквівалент – лінію на всю сторінку. Її можна трактувати як підсумкову риску одного етапу життя (до бомбардування Дрездена), а також як початок іншого життєвого періоду з сильного потрясіння: бомбардування Дрездена. В оповіданні «Горів Дрезден» паралель цієї rischi музична – фрагмент із твору Й.С. Баха «St. Matthew Passion» (павза через всю партитуру, що позначає потрясіння юної Віри від звістки про смерть батька).

Відгукуючись листовно на наукову монографію Надії Гаврилук «Під плахтою неба: поезія Віри Вовк», пані Віра писала: «Це – Твоя візія творчості ВВ, що переливається з одного струмка в наступний. Як по щирості сказати, я воліла б, щоб мене там не було, тільки якась невідома особа зі своєю долею. Однак я сама винна, що так багато розказую про себе...» (Вовк, 20196).

Автобіографічність у поезії Віри Вовк, потверджена самою письменницею, однак є чимось більшим, ніж вимогою лірики як роду/жанру літератури з укоріненням в емоційний світ ліричного персонажа. Це спроба Віри Вовк вибудувати *символічну автобіографію*, акцентувавши в текстах різних жанрів інші моменти становлення власної особистості як духовної індивідуальності, що витворює власні мистецькі скарби, черпаючи з малярських, музичних і літературних надбань світу.

Понад те: із творчістю музикантів Віра Вовк асоціює власну вдачу і натуру своєї пожиттєвої найближчої подружки й названої сестри Зої Лісовської, згадуючи в оповіданні «Під гінго-деревками», що на питання доктора Ерика (батькового колеги) про свою улюблену музику відказала: «Назагал: Бах, Бетховен і Цезар Франк, якого я давніше вважала нудним містиком <...>. Але зате Зоя – зовсім шуманівсько-дебюссівська натура, – докинула я весело.» (Вовк, 1956, с. 38). Подібно асоціює себе і творчу посестру з географічним простором, барвами і ритмами землі, що всоталася в їхню пам'ять і вихлюпнулася на малярські полотна Зої і поетичні картини Віри.

З цього погляду перспективне не лише *інтертекстуальне прочитання творчості Віри Вовк* (відсилки на чужі літературні тексти й автопокликання на поезію та прозу різного періоду написання), а і *інтермедіальне тлумачення* (погляд на поезію і прозу Віри Вовк через суголосне їй малярство й музику).

Студії з міжмистецьким ухилом, у яких розглядають творчу співпрацю В. Вовк і З. Лісовської, розцінюють малярство З. Лісовської як близьке експресіонізму, а поетику Віри Вовк як ту, що «тяжіє до імажиністської естетики» (Мочернюк, 2021, с. 387) Видається, що за всієї слушності сказаного, слід брати до уваги і неоднорідність людського характеру та мистецького почерку, про що свідчить «виокруглення кантів» (Вовк, 1956, с. 34): згладжування експресивної і непростой натури юної Віри (що їй відповідна музика Й.С. Баха) до споглядальної (імпресіоністичної), що більше відповідає музиці К. Дебюссі (з яким Віра Вовк зіставляла вдачу юної Зої Лісовської). З іншого боку, навіть у межах одного твору стильова манера письменниці може варіюватися, бо вона впливає з мистецьких завдань і творчого бачення авторки. Виразним прикладом зазначеної стильової динаміки є поезія «Горів Дрезден», де перша частина – імпресіоністична, тоді як друга – виразно експресіоністична.

Пані Зоя Лісовська в телефонній розмові від 09.02.2026 з авторкою цієї статті на запитання, з яким стилем живопису вона зіставляла б творчість Віри Вовк відповіла так: «Не можна її приложити до тільки одної категорії художників, вона була занадто універсальна, щоби зосередитися тільки на імпресіонізмі. Вона комунікувала і мала вподобання багатьох художників, між іншим – з-поміж модерних, і це входило в світогляд її творчості. Віра Вовк була занадто універсальна і широка в своїх поглядах. Очевидно, імпресіонізм, був одним із її зацікавлень і її співтворчості, вона була відкрита на всі роди творчості і це йшло в парі з її творчістю поетичною, вона багата своєю персональністю, щоб ігнорувати різні твори і жанри».

Інтермедіальне тлумачення творів Віри Вовк сприятиме повноті бачення творчості поетеси як відкритої системи; глибшому розумінню історичного контексту й фактів біографії письменниці; усвідомленню підвалин архітектоніки поетичних і прозових текстів авторки (форма і жанр як те, що нюансує і «насвітлює» різні грані змістового фактажу) і привідкріє не

тільки творчу лабораторію мисткині, а і її психотип. Уперше дослідницьку стратегію, що сполучала філософію, психологію і поетику запропонувала Марія Моклиця (Моклиця, 2002), досліджуючи епоху модернізму. Як видається, залучення її до досліджень такої неординарної творчої постаті, як Віра Вовк, було б виправданим і науково результативним.

Бібліографічний список

- Вовк, В., 1956. *Духи і дєрвіші*. Мюнхен: Українське Видавництво. 157 с.
- Вовк, В., 2019а. *Легенда*. Ріо-де-Жанейро: Contraste. 56 с.
- Вовк, В., 2019б. Лист до Надії Гаврилюк від 18.10.2019.
- Вовк, В., 1954. *Юність*. Мюнхен: Молоде життя. 62 с.
- Гете, Й. В., 2021. *Гінго білоба*. Пер. з німецької Ванди Савранської. *Поетичні майстерні* [онлайн] Доступно: <<https://maysterni.com/publication.php?id=154005>> (Дата звернення 09.01.2026)
- Kolossos, 2008. Dresden-Zwinger-pano. *Wikimedia* [online] Available at: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden-Zwinger-pano.jpg>>
- Козицький, А., 2015. За лаштунками “Бійні № 5”. Дрезден, гріхи союзників та удар грому над Ельбою. *Історична правда* [онлайн] Доступно: <<https://www.istpravda.com.ua/articles/54dde6b74b9db/>>
- Маслюченко, Г., 2004. *Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років*. Кандидат наук. Автореферат. Дніпро.
- Моклиця, М. В., 2002. *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика*. Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки.
- Мочернюк, Н., 2021. Союз Віри Вовк і Зої Лісовської: творчий діалог мисткинь. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, 34, с. 382–393.
- Соболь, В., 2005. Новочасна сповідь чи традиційний щоденник. *Слово і час*, 10, с. 31–38.
- Цяпа, А. Г., 2005. *Автобіографія як проєкція творця та національної літературно-культурної традиції (У. Самчук, Е. Канетті)*. Кандидат наук. Дисертація. Тернопіль.
- Bach, J. S., 2020a. «Sind Blitze, sind Donner, sind Wolken verschwunden» («St. Matthew Passion»). [Video] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=_uLpp6cW7sA>
- Bach, J. S., 2020б. *St. Matthew Passion*. [Video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwVW1ttVhuQ>>
- Bamberg, M., 2011. Who am I? Narration and its contribution to self and identity. *Theory & Psychology*, 21.1, p. 3–24.
- Dilthey, W., 2002. The Formation of the Historical World in the Human Sciences. In: R. A. Makreel & F. Rodi (eds.). *Selected Works*, Vol. III. Princeton: Princeton UP, p. 101–75.
- Hubert, R., 1785. *L'incendie de Rome*. [Painting]. Musée d'art moderne André Malraux, Havr.
- Kohli, M., 1981. *Zur Theorie der biographischen Selbst- und Fremdtthematisierung*. J. Matthes (ed.). *Lebenswelt und soziale Probleme*. Soziologentag Bremen 1980. Frankfurt a. M.: Campus, s. 502–520.
- Piloty, K. Th, 1861. *Nero Róma égését szemléli* [Painting]. Ungarische Nationalgalerie, Budapest.

References

- Bach, J. S., 2020a. «Sind Blitze, sind Donner, sind Wolken verschwunden» («St. Matthew Passion»). [Video] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=_uLpp6cW7sA>
- Bach, J. S., 2020б. *St. Matthew Passion*. [Video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwVW1ttVhuQ>>
- Bamberg, M., 2011. Who am I? Narration and its contribution to self and identity. *Theory & Psychology*, 21.1, p. 3–24.
- Dilthey, W., 2002. The Formation of the Historical World in the Human Sciences. In: R. A. Makreel & F. Rodi (eds.). *Selected Works*, Vol. III. Princeton: Princeton UP, p. 101–75.
- Hete, Y. V., 2021. *Gingo biloba* [Ginkgo biloba]. Pereklad z nimetskoi Vandy Savranskoi. [online] Available at: <<https://maysterni.com/publication.php?id=154005>> (Accessed 09.01.2026) (in Ukrainian).

- Hubert, R., 1785. *L'incendie de Rome*. [Painting]. Musée d'art moderne André Malraux, Havr. (In France).
- Kohli, M., 1981. *Zur Theorie der biographischen Selbst- und Fremdthematization*. J. Matthes (ed.). Lebenswelt und soziale Probleme. Soziologentag Bremen 1980. Frankfurt a. M.: Campus, 502–520. (In German).
- Kolosos, 2008. Dresden-Zwinger-pano. *Wikimedia* [online] Available at: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden-Zwinger-pano.jpg>> (Accessed 09.01.2026)
- Kozytskyi, A., 2015. Za lashtunkamy “Biini № 5”. Drezden, hrikhy soiuzykiv ta udar hromu nad Elboiu [Behind the scenes of “Slaughterhouse No. 5.” Dresden, the sins of the Allies, and the thunderbolt over the Elbe]. *Istorychna Pravda* [online] Available at: <<https://www.istpravda.com.ua/articles/54dde6b74b9db/>> (9.01.2026) (in Ukrainian)
- Masliuchenko, H., 2004. *Khudozhni memuary ta avtobiohrafichna povist v ukrainskii literaturi 90-kh rokiv* [Artistic memoirs and autobiographical stories in Ukrainian literature of the 1990s] Kandydat nauk. Avtoreferat. Dnipro. 18 s. (in Ukrainian).
- Mocherniuk, N., 2021. Soiuz Viry Vovk i Zoi Lisovskoi: tvorchyi dialoh mystkyn [The Union of Vira Vovk and Zoya Lisovska: a creative dialogue between artists]. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*, 34, s. 382–393.
- Moklytsia, M. V., 2002. *Modernizm yak struktura: Filosofiia. Psykholohiia. Poetyka* [Modernism as a structure: Philosophy. Psychology. Poetics]. Lutsk: RVV «Vezha» Volynskoho derzh. un-tu im. Lesi Ukrainky. 389 s. (in Ukrainian).
- Piloty, K. Th, 1861. *Nero Róma égését szemléli* [Painting]. Ungarische Nationalgalerie, Budapest. (In Ungarn).
- Sobol, V., 2005. Novochasna spovid chy tradytsiinyi shchodennyk [Modern confession or traditional diary]. *Slovo i chas*, 10, p. 31–38. (in Ukrainian).
- Tsiapa, A.H., 2005. *Avtobiohrafiia yak proektsiia tvortsia ta natsionalnoi literaturno-kulturnoi tradytsii* (U. Samchuk, E. Kanetti) [Autobiography as a projection of the creator and the national literary and cultural tradition (U. Samchuk, E. Canetti)]. Kandydat nauk. Dysertatsiia. Ternopil. (in Ukrainian).
- Vovk, V., 1954. *Yunist* [Youth]. Miunkhen: Molode zhyttia. 62 s. (in Ukrainian).
- Vovk, V., 1956. *Dukhy i dervishi* [Spirits and dervishes]. Miunkhen: Ukrainske Vydavnytstvo. 157 s. (in Ukrainian).
- Vovk, V., 2019b. Lyst do Nadii Havryliuk vid 18.10.2019 [Letter to Nadiya Havrylyuk dated 10/18/2019]. (in Ukrainian).
- Vovk, V., 2019a. *Legenda* [Legend]. Rio-de-Zhaneiro: Contraste. 56 s. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 10.02.2026.

Nadiia Havryliuk

POETRY BY WIRA WOWK "THE DRESDEN BURNED". REINTERPRETATION OF AN AUTOBIOGRAPHICAL EPISODE

The proposed article is part of a conditional research diptych, in which we consider the stories of the same name and the poem “Dresden Burned”. In this article, the object of analysis is poetry included in the collection “Youth”. The subject of analysis is the development of an autobiographical episode in the context of the writer’s prose. The premise is that the leading art that Wira Wowk looks to in poetry is painting. The task of the investigation is to analyze as shown the tragedy of the destroyed Dresden (February 13, 1945) from the position of the young narrator (the author’s alter-ego).

The poetry “Dresden Burned” is based on two temporal currents: growing up as a movement from the past to the future (life before the bombing) and remembering as a movement from the present to the past (retrospection from the moment after the bombing to the moment of nineteenth birthday of Wira Wowk). The impressionistic manner of the first part of the poem (plein-air scenes, changing light, rapid “brushstrokes”) is distinguished from the expressionistic second part (bright contrasting colors, reflection of the emotional state). The border between the two parts has a visual graphic equivalent – a line across the entire page. It can be interpreted as a concluding line of one stage of life (before the

bombing of Dresden), as well as the beginning of another life period with a strong shock: the bombing of Dresden. In the story "Dresden Burned", the parallel of this line is musical – a fragment from J.S. Bach's "St. Matthew Passion" (a pause through the entire score, which denotes the shock of young Wira from the news of her father's death).

The autobiographical nature of Wira Wowk's poetry, confirmed by the writer herself, is, however, something more than a requirement of lyrics as a type/genre of literature rooted in the emotional world of the lyrical character. This is an attempt by Wira Wowk to build a symbolic autobiography, emphasizing in texts of different genres other moments of the formation of one's own personality as a spiritual individuality that creates one's own artistic treasures, drawing from the world's artistic, musical and literary heritage. Moreover: Wira Wowk associates the character and nature of her lifelong closest friend and named sister Zoya Lisovska with the work of musicians, recalling them in the story "Under the Ginkgo Trees". Similarly, she associates herself and her creative sister with the geographical space, colors and rhythms of the land, which has absorbed their memory and spilled out onto Zoya's canvases and Wira's poetic paintings.

Keywords: *Wira Wowk, war, autobiography, poetry, visuality.*

УДК 82-1Волош.:7

Леся Генералюк

ORCID: 0000 0002 5095 5943

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ У ВОЛОШИНСЬКІЙ РЕТРО-ДЕКОНСТРУКЦІЇ ІМПЕРІЇ ЗЛА

Автор статті оприявнює і коментує низку інтермедіальних конотацій у текстах Максиміліана Волошина 1917-1920-х років, які розкривають глибинну суть «страшної», «безумної» російської історії. Історіософська ретро-деконструкція імперії поетом і художником спирається на інтерференцію зображальності та слова, на поєднання стратегій образотворчого мистецтва й історії із залученням документальних свідчень, хронік, літописів. У віршах і поемі «Росія» (1924) Волошин транскрибує феномен імперського зла через низку портретів, у яких візуалізує психологію історичних діячів з їхнім антигуманним стилем правління, деспотизмом та мілітарною психологією; тим самим розвінчує і канон російської історіографії, і низку наративів про т. зв. «велич Росії». Інтермедіальні прийоми посилюють символізм та герменевтику волошинського письма, сприяють його масштабній деміфологізації імперських ідеологем, увиразнюють створений ним цілісний позачасовий «портрет» імперії зла.

Ключові слова: ретро-деконструкція, історіософія, інтермедіальність, візуалізація, портрет-екфразис, деміфологізація, імперія зла.

DOI 10.34079/2415-3168-2026-19-34-42-52

Постановка проблеми. Творчість Максиміліана Волошина – поета, митця, публіциста, культуролога – є зразком не лише першого системного розкладання неоімперського більшовицького міфу, а й масштабної деконструкції Росії як імперії зла. Саме він уперше в ХХ ст. створив художній образ тотожний сучасному поняттю «імперія зла», поєднавши концепт імперії в образі її творця Петра I та концепт вселенського Зла в образі Змія (вірш «Петербург», 1915). Залишаючись усередині катастроф початку ХХ ст., поет говорив про майбутнє торжество імперії зла (Змій обіцяє «Resurgam!», з лат.: «Повстану!»), намагався відвернути це своїми текстами, в яких «на живо» фіксував прояви терору й зародження тоталітарного СРСР. У поезії та публіцистичних статтях оприявнював приховане за пафосом варварство, досліджував його історичне підґрунтя та одним із перших вивів формулу Росії як держави-агресора, спадкоємиці Орди. Висновки поета, віддавна ретушовані російськими волошинознавцями, є сумірними з теперішніми поглядами на РФ, а його персональний досвід мислителя й очевидця трагедій має сьогодні особливу цінність.

Актуальність дослідження. Безпрецедентна у ХХІ ст. російсько-українська війна є черговою демонстрацією тієї траєкторії, якою завжди рухалася російська історія: В. Ключевський означив її як «рух по колу». Волошин, повторивши формулу історика, здійснив у 1920-х роках розгорнутий аналіз характеру країни: долю її вважав «страшною», «безумною», стверджував, що в майбутньому вона продовжить терор та ініціюватиме нові катастрофи. «Не Захід, а Росія розпалить собою світовий пожар», – писав у поемі «Росія» (1924) про подальші кола більшовицького розгулу, свідком якого став у 1917-1924 роках. Своїми текстами він не лише оголив суть кривавого хаосу квазі-революції, а й показав, як усі історичні періоди вели країну до тоталітаризму, до колапсу гуманістичних цінностей, який спостерігаємо нині, під час повномасштабної війни з Україною.

Мета статті – виявити зразки інтермедіального почерку Волошина, які завдяки інтерференції сенсорних каналів і активації взаємодії між образотворчим та словесним мистецтвом, історією, філософією формують особливий масштаб деконструкції імперських наративів та моделей поведінки Росії як імперії зла.

Виклад основного матеріалу. У 1917-1920-х роках Волошин писав про червоний терор,

про штучно організований більшовиками голод, про безумне кровопролиття в Криму – «Гомеровій країні», де в ці трагічні роки навіть тіні древніх греків – «тих, кого тут звав Улісс», – жажнулися, «вином і кров'ю напились». На жаль, його збірка «Вірші про терор» (Берлін: «Видавництво письменників», 1923) так і не стала застереженням щодо Росії, яка звикла породжувати хаос. Яка, пише поет, до світу «ощерилась годами / Расстрелов, голода, уособиц и вражды», яка веде абсурдні безвідповідальні війни, культивує агресію, паразитує на розвинутих країнах:

В России нет сыновнего преемства
И нет ответственности за отцов.
Мы нерадивы, мы нечистоплотны,
Невежественны и ущемлены.
На дне души мы презираем Запад,
Но мы оттуда в поисках богов
Выкрадываем Гегелей и Марксов» (Волошин, 2003, с. 378-379).

Заслуга поета-європоцентриста, шокованого російським «бунтом на колінах», «бісівським шабашем», змушеного волею обставин заглибитися в «те жахіття, яке являє собою російська історія у всі віки» (Волошин, 2008, с. 492), у тому, що він першим здійснив суголосний сучасним поглядам аналіз історичних витоків російського ресентименту-шовінізму, нині – рашизму. Значно пізніше з'явилися близькі його концепціям праці літературознавця Деніела Ранкур-Лаферр'єра (*Рабська душа Росії: проблеми морального мазохізму та культ страждання* / «*The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering*»; Ранкур-Лаферр'єр, 1996), історика Олега Будницького (*Історія тероризму в Росії у документах, біографіях, дослідженнях*; Будницький, 1996), письменника Євгена Гуцала (*Ментальність орди*; Гуцало, 2021), які вивели формулу російського менталітету. У цьому ж річці були опубліковані після 2014 р. студії Лариси Якубової («*Русский мир*» в Україні: на краю прірви; Якубова, 2018), Миколи Еппле (*Незручне минуле. Пам'ять про державні злочини в Росії та інших країнах*; Еппле, 2020) та ін. Після 2022 року кількість подібних розвідок експоненційно зростає.

Важливо, що старт розробкам такого роду дав саме Волошин, який говорив не тільки про чекістські злочини, про «вірус більшовизму», а й обґрунтував його походження. Спираючись на праці французьких учених Ж. Мішле, А. Ламартіна, Г. Лебона, А. де Кюстіна, А. Мартена (Генералюк, 2018), а також М. Костомарова, П. Пірлінга, В. Ключевського, він вивів формулу циклічних катастроф (духовна криза, авторитарне правління вождів, одержимість мас агресією) і політичної поведінки Росії (терор як державна ідея та інструмент влади). Тобто, уперше здійснив художню ретро-деконструкцію імперії, яких би форм вона не набирала. Задовго до Аркадія Белінкова (користуючись з 1961 р. терміном «радянський фашизм», дисидент підвів до висновку, що «Росія та її народ приречені на деспотичне самодержавство, яке протягом всієї історії змінює тільки форми правління і назву»), Волошин писав: «червоні у перспективі приймуть лозунг «За єдину Росію» та поведуть її до єдинодержавія» (Волошин, 2013б, с. 499). Причому поведуть тими ж методами державного управління – доноси, загрози життю через тортури і страти, тюремна ізоляція, заслання, – які присутні тут в усі епохи:

Что менялось? Знаки и возглавья?..
Ныне ль, даве ль? – все одно и то же:
Волчьи морды, машкеры и рожи,
Спертый дух и одичалый мозг,
Сыск и кухня Тайных Канцелярий,
Пьяный гик осатанелых тварей,
Жгучий свист шпицрутенев и розг (Волошин, 2003, с. 336).

Поет заявляє: узаконене, вкорінене протягом століть насильство є нормою існування російського суспільства. У всі часи росіяни витримують «гнёт веков свинцовых», сприймають як належне мілітаристську репресивну машину – «дикий сон военных поселений, / Фаланстер, парадов и равнений, / Павлов, Аракчеевых, Петров, / Жутких Гатчин, страшных Петербургов, / Замыслы неистовых хирургов / И размах заплечных мастеров» (Волошин, 2003, с. 336).

Переконаний, що «В мире нет истории страшней, безумней, чем история России»

(Волошин, 2003, с. 379), поет розгорнув масштабну історичну інтроспекцію, включно з портретами й характеристиками правителів, показав шлях країни з її незмінним та домінуючим вектором смерті, руйнації, хаосу. Заглибившись у російську ментальність та російську історію, котру розділив на два етапи – період Московського царства (поезії 1918-1922 рр.) і т. зв. постпетровський або «Петербурзький» період (поема «Росія», 1924), зафіксував коловорот насильства, безпрецедентне примноження зла й тим здійснив ретро-деконструкцію гібридного утвору, що виріс у матричному середовищі Орди. Такий крок був необхідною основою для поточної деконструкції радянського міфу про «революційне визволення» народів. Однак на протигагу сьогоднішнім постмодерним експлікаціям терміна, деконструкція імперії у творчості Волошина не має нічого спільного з пізнішими теоретичними практиками текстуального самозаперечення чи гри значень, що їх пропонують Жак Дерріда, Поль де Ман, Мішель Фуко та ін. Йдеться не про підважування тексту або авторської позиції, а про інтелектуальний демонтаж історичного утворення, що саме по собі є симулякром цивілізації. Прийом ретроспекції або ж ретро-деконструкції формує «доказову базу» такого демонтажу. І хоча самозаперечення в пошуках істини іноді притаманне Волошину, йдеться про його роботу з реальністю російської імперії як антигуманного механізму, ординсько-азійського за своєю логікою існування.

Побудоване на інтермедіальності, на залученні широкого історичного матеріалу й політичних епізодів волошинське розвінчання імперії зла вражає переконливістю. Прикметно, що у всьому масиві текстів поет-художник здійснює ретро-деконструкцію через достовірну картинку: тим візуалізує самий факт, що імперський наратив цивілізованості, історичної місії чи сакральної державності тримається на витісненому варварстві. Зорові образи – а вони своїми інтегральними / інтермедіальними характеристиками сильніші за інтерпретації чи розмисли – жорстко оголюють абсурд насильства. Водночас надмірну ідейну критику, розлогий аналіз не можна закинути Волошину – він не історик, тим паче, не політик. Митець оперує іншим – кадрами з реальності існування імперського покруча, зафіксованими у вигляді конкретних сцен, епізодів, облич і личин, окремих постатей. Ці «картинки» не потребують коментувань: факт, доведений до межі наглядності, сам виконує деконструктивну роботу.

Розглянемо, для прикладу, прийом візуалізації, який блискуче зарекомендував себе у поетовій ретро-деконструкції – формі деконструктивного аналізу, спрямованої на історичні факти, в яких концентрується російська державна жорстокість і в яких, на переконання автора, слід шукати джерела подальших катастроф. Одним із епізодів періоду Московського царства було правління Івана Грозного. Портрет його у вірші «Писання про царів московських» (1919), є символічним:

Царь Иван был ликом некрасив,
Очи имея серы, пронзительны и беспокойны.
Нос протягновенен и поклоп.
Ростом велик, а телом сух.
Грудь широка и туги мышцы.
...А на рабы от Бога данные жестокосерд.
В пролиты крови
Неумолим.
Жен и девиц сквернил он блудом много.
И множество народа
Немилостивой смертью погубил (Волошин, 2003, с. 269).

Через гіпотипозис, зовнішні риси, поет стисло подає саму суть натури Грозного, який правив за допомогою насильства, отримуючи патологічну насолоду від кровопролиття. Ознайомлений у 1839 р. з його правлінням А. де Кюстін писав, що «брутальна жорстокість Івана IV примусила збліднути Тиберіїв, Неронів, Каракал, Людовіка, Річарда III, Генріха VIII і всіх старовинних та сучасних тиранів» (Кюстін, 2009, с. 58).

Саме тоді через залякування підданих відбувся старт централізованої самодержавної матриці влади. Цар міг керувати тільки завдяки масовим побиттям, стратам, у атмосфері загального страху й доносів. Але парадокс, дивується Кюстін, «це потворне царювання так

одушевило москалів, що вони знаходять у безмежній владі князів, які над ними панують, предмет захоплення; політична слухняність стала для москалів релігією-культу. Лише в цьому народі, принаймні я так гадаю, були мученики, що обожнювали своїх катів! Чи ж Рим клякав на коліна перед Тиберієм чи Нероном, щоби благодіяти їм не зрікатися самодержавної влади та далі його палити, грабувати, спокійно купатися в його крові, безчестити його дітей? Але саме це вчинили москвини за найбільшої тиранії царювання Івана IV» (Кюстін, 2009, с. 58-59). Не дивно, що за усі сорок років його правління історики не зафіксували жодного протесту, більше – «навіть найменшого сліду якоїсь змови чи заколоту проти царя не помічено» (Степняк-Кравчинский, 1964, с. 60).

Широкі розмисли поета про Івана Грозного, суголосні з викладками де Кюстіна, тут обмежую лише інтермедіальним портретом, виконаним автором на основі іконографії та «Літописної книги», написаної на поч. 1640-х. близьким до трону І. Катиревим-Ростовським. Цей боярин описує і сина царя; плюгавий Федір, психічно нестійкий і хворобливий (отримав трон, позаяк Грозний убив його брата Івана), словами поета, абсолютно не піклувався ні підданими, ні країною: «Был ростом мал, / А образ имея постника, / Смирением обложен, / О мире попеченья не имея, / А только о спасении душевном» (Волошин, 2003, с. 269). Подібна зовнішність і у Василя Шуйського, який прийшов до влади завдяки інтригам:

Царь Василий был ростом мал,
А образом нелеп.
Очи подслеповаты. Скуп и неподатлив.
Но книжен и хитер.
Любил наушников,
Был к волхованиям склонен (Волошин, 2003, с. 272).

Цю портретну галерею можна продовжити, меседж її один: дрібні ростом і душею правителі перекривали свою ненаситну жадобу панування і свої комплекси найжорстокішою тиранією. Лише силою, страхом, насильницькими методами вони втримували владу в Московії, не раз підкреслює Волошин.

Подальша поетова візуалізація постатей періоду Смути та епізодів з Димитрієм-Самозванцем (самозванців, каталізаторів Смути, було декілька завдяки легенді, що син Івана Грозного, вбитий ножом у горло, залишився живим) значною мірою перегукується з працею М. Костомарова «Герої Смутного часу». Волошин запозичив у ній прийом цілісного бачення: історик дає широку панораму тодішнього життя, звичаїв та побуту й екстраполює характеристику Івана Грозного на характеристику ментальності всього народу. Населення, вважає Костомаров, копіює риси свого володаря. Лють царя, «вузьке себелюбство та надзвичайна брехливість пронизували всю його істоту, відбивалися в усіх його вчинках. Властивість така стала знаменною рисою тодішніх московських людей. Зерна цього пороку існували здавна, але у величезних розмірах вони виховані й розвинуті епохою царювання Грозного, який сам – утілена брехня» (Костомаров, 1922, с. 7).

Життя індивіда було тотально знеціненим, тому, підсумовує учений, «росіянин жив як попало, піддаючи себе риску бути пограбованим, обманутим, підло страченим – і так само обманював, грабував де міг, наживався за рахунок ближнього заради засобів свого хисткого існування» (Костомаров, 1922, с. 7). Окрім того, «невпевненість у безпеці, постійний страх таємних ворогів, страх кари згори подавляли в нього прагнення до покращання свого життя, до вишуканого побуту, до правильної праці та розумової роботи» – тому-то росіянин «відрізнявся в домашньому житті неохайністю, в труді лінивством, в контактах з людьми брехливістю, підступністю, безсердечністю» (Костомаров, 1922, с. 8). Поет повторив ці думки, показавши хисткість тривання росіян, котрі живуть у злиднях, не знаючи турбот праці: «нерадивы / И нищи средь богатств земли, / Мы чрез столетья пронесли, / Сохою ковыряя нивы, / К земле нежадную любовь» (Волошин, 2003, с. 287). Цей народ-перекотиполе, народ-мазохіст згодом знищуватиме власний простір життя: у вірші «Свята Русь» (1917) поет змалював країну в образі п'яної гулящої дівки, яка руйнує усе довкола в безумному чаду. Віками повторюване зло, жорстокість і самодурство владоможців, підсумовує він, плекали в підданих ген рабства, який відповідно

вимагав правителя-деспота. Цей люд вибудовує свої кайдани у зрозумілих йому координатах, пише автор – «царёву радуюсь бичу». І свободу через бунт чи «революцію» розуміє як нагоду вести себе згідно з поведінковою моделлю володарів.

Інший варіант ретро-деконструкції, посилений інтермедіальними зв'язками, – аракчєєвська військова диктатура, яку Жозеф де Местр (дипломат, автор книги «Санкт-Петербурзькі вечори, або Бесіди про тимчасовий уряд Провидіння» / «Les soirées de Saint-Petersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence», 1821), назвав «революційним капральством». Мілітаризм, «величезна армія», «гіпертрофія військової верстви, яка поступово витісняла світське життя в країні» (Новак, 2025, с. 201-202), були серед основних факторів, що зумовили в 1917 р. квазі-революцію, завершивши «Петербурзький період, як віджитий історичний епізод» (Волошин, 2008, с. 459). Створених за одним лекалом тиранів, від Павла I до Миколи II, які услід за московськими царями дали старт механізмам розпаду, поет зображує як довгий ряд

Упрощенных державных автоматов,
Расписанных по прусским образцам:
Три Александра, пара Николаев,
Отточенных, как бритвенный прибор (Волошин, 2003, с. 424).

Шерегу «ряджених в мундири автоматів, штампованих за пруськими зразками», на кожному з яких «Знак: "Made in Germany", клеймо: Романов» (Волошин, 2003, с. 371), відмінних від плюгавих правителів Московії, яскраво характеризує фаворит Павла I Олексій Аракчєєв. Він, за механіцизму фігури «богобраного» («Царь козыряет, делает развод, / Глаза пред фронтом пялит растопыркой И пишет на полях: "Быть по сему"» (Волошин, 2003, с. 371), одержимий діяльністю. Сучасні російські історики говорять про фаворита як про знаменитого реформатора, одного з найбільш ефективних адміністраторів за всю історію країни, вважають його ідеальним виконавцем, який втілював грандіозні проекти (керуючи військовим відомством, контролюючи тилове постачання, той забезпечив перемоги армії у 1812-1813 рр.). Але волошинська ретро-деконструкція цього міфу більш ніж промовиста. Поет оцінює временщика, який увів у країні режим найлютішої політичної реакції, поліцейської сваволі та вояччини, придушував антикріпосницькі виступи селян і солдатів, цілковито з іншого боку.

Центром його характеристики є ефектний портрет-екфразис, що вирізняється не тільки пластичною символікою, а й докладним психологічним трактуванням постаті. Цей екфразис, який приваблює чіткістю авторської позиції та вичерпністю, створено на основі портрета Герарда Доу (1823), де військового міністра художник зобразив у парадному мундирі на тлі пустельного плацу й казарм на дальньому плані. Та хоча дещо ідеалізований французом Аракчєєв, начебто мало відповідає військовому механізму, «відштампованому за пруським зразком», Волошин розвиває ненав'язливі візуальні натяки портретиста; водночас і спирається на записи свідків епохи. Згідно з мемуарами підлеглих, міністр «був схожий на велику мавпу в мундирі», високим на зріст, сутулим, з довгою тонкою шиєю; очевидці підкреслювали жорстокі й беземоційні риси обличчя. «У нього були, – згадує Д. Саблуков, – великі м'ясисті вуха, товста потворна голова, завжди схилена вбік; колір обличчя нечистий, щоки впалі, ніс широкий і вузлуватий, ніздрі роздуті, рот великий, лоб навислий... весь вираз його лиця являв дивну суміш розуму й люті». І хоча традиційно жанр парадного портрету грішить улесливістю, проте Волошин озвучив усі підказки Доу й потрактував персонажа як абсолютного виразника мілітаризованої імперської системи. Відтак міністр-солдафон, вирощений Павлом I «в смраде гатчинских казарм» для того, щоб перетворити в казарму всю країну, цей «комуніст» і продовжувач справи Петра, виглядає не настільки зловісним на портреті Доу, як у поетовій транскрипції. У тексті поеми «Росія» екфразистичне зображення Аракчєєва символізує російську державну машину з її нівеляцією особистості, уніфікацією, тиском:

...мрачная фигура
Встает над Русью: форменный мундир,
Бескровные щетинистые губы,
Мясистый нос, солдатский узкий лоб.

И взгляд неизреченного бесстыдства
Пустых очей из-под припухших век.
У ног ее до самых бурых далей
Нагих равнин – казарменный фасад
И каланча: ни зверя, ни растенья...
Всяк холм понизился и стал, как плац.
А над землей солдатскою шинелью
Повис до крыш разбухший небосвод.
Таким он был написан кистью Доу –
Земли российской первый коммунист –
Граф Алексей Андреич Аракчеев (Волошин, 2003, с. 370).

Помітно, що Волошин вдається до специфічної конотації, яка має ще один, третій, рівень синтезу – інтертекстуальні ремінісценції на градоначальника Угрюм-Бурчєєва з «Історії одного міста» М. Салтикова-Щєдріна (1869-1870): порожні очі, порожнеча в просторі, зупинка всього ходу історії. Прийом блискучий – такою конотацією досягається значно сильніше враження, власне ефект, задля якого і подається розгорнутий віршовий портрет. Його можна назвати ілюстрацією відомої тези, що «Росія – лише величезна казарма» (Ланьї, 2020, с. 125), а російська армія – «продукт рабства, що, як дивитись з позицій індивіда, становить лише величезну масу ходячих військових машин, а як дивитися з позицій колективу – єдину силу, з допомогою якої підтримують рабство» (Ланьї, 2020, с. 18-19). Візуалізація обличчя армії (манекен-генерал) і трансформованої нею реальності й природи (глом для фігури міністра є мертва, уподібнена плацу земля з навислим небом, казарма й крихтіна каланча) підпорядковані в поемі загальній волошинській концепції імперії-убивці. Не він один бачить Росію такою: А. де Кюстін висловився абсолютно недвозначно: «Росія є воюючим суспільством, її сила не полягає в ідеях, вона є у війні, отже, в хитрощах і жорстокостях» (Кюстін, 2009, с. 141).

Аракчєєвський армійський проект «розбухає», розростається для впокорення народів імперії та для нових завоювань: «Я бачив, як шістдесят шість мільйонів душ, або, якщо хочете, бидла, сліпо коряться, гнуть спину і стеляться під ноги царя, ладні миттю підвестися на його першу команду, якщо йому заманеться спробувати розчавити Старий Світ лавинами своїх армій» (Ланьї, 2020, с. 24-25). Тільки в Україні Аракчєєв придушив повстання бузьких козаків у 1817 р., жорстоко розправився з військовими поселенцями під час Чугуївського повстання у 1819 р., знущався з позамежною люттю над повсталими селянами на Дону і в Катеринославській губернії в 1820 р. Тиран «прославився» режимом суворой політичної реакції, поліцейського диктату в суспільстві та жорстокими розправами з бунтівниками. Викоханий слабким боягузливим Павлом І цей душоубець користувався необмеженими преференціями від царя приблизно на тих самих підставах, як і Басманов у Івана Грозного, як і Меншиков у Петра І; тему гомосексуалізму Волошин тут не зміг обійти. Відзначивши «взгляд неизреченного бесстыдства», у символістському ключі здійснює стислу ретро-деконструкцію біографії тиранів:

Он вырос в смраде гатчинских казарм,
Его познал, вознес и всхолил Павел.
«Дружку любезному» вставлял клистир
Державный мистик тою же рукою,
Что иступила посох Кузьмича
И сокрушила силу Бонапарта (Волошин, 2003, с. 371).

Лапідарний вислів, що Аракчєєва «познал, вознес и всхолил Павел» має вагоме підґрунтя. Карколомна кар'єра полковника (Павло І за три дні – 7, 8, 9 листопада 1796 р. зробив «дружка» Аракчєєва петербурзьким комендантом, генерал-майором та майором Преображенського полку; 13 листопада нагородив орденом св. Анни; ще через декілька місяців – орденом Олександра Невського і титулом барона; згодом подарував кілька тисяч кріпаків та село в Новгородській

губернії; дещо згодом фаворит царя отримав з його рук графський титул, орден Св. Йоанна Єрусалимського і звання генерала-квартирмейстера). У конфіденційних листах називав Аракчєєва «дружком любезним» і гомосексуальний Олександр І – той самий «державний містик», який, за легендою, не помер у 1825 р., а дивом трансформувався в загадкового, з «посохом», відлюдника Фьодора Кузьміча. Волошин у цитованих рядках, можливо, натякає на версію Мережковського в романі «Олександр І» (1913): цар власними руками готовий ставити клістир дружку-генералові, який від переляку отримав пронос. Тож не дивно, що алогічний коментар цих рядків російськими волошинознавцями (Волошин, 2003, с. 559) не враховує натяків і евфемізмів таких символістів як Мережковський чи Волошин.

Поет назагал розглядає шлях Росії за царювання Павла І, Олександра І, Миколи І як суцільні утиски всього прогресивного, як антирозвиток та нищення культури. Показує імперську давальну механіку, зокрема, страту декабристів, ешафот Достоевського, убивство Грибоєдова, Пушкіна й Лермонтова. Зауважує, що список жертв значно щільніший, однак акцентує на загальновідомих фактах, зарисовує їх у форматі начерків:

Пять виселиц на Кронверкской куртине
Рифмуют на Семеновском плацу;
Волы в Тифлис волочат «Грибоеда»,
Отправленного на смерть в Тегеран;
Гроб Пушкина ссылают под конвоем
На розвальнях в опальный монастырь;
Над трупом Лермонтова царь: «Собаке –
Собачья смерть» – придворным говорит;
Промозглым утром бледный Достоевский
Горит свечой, всходя на эшафот...

И всё тесней, всё гуще этот список... (Волошин, 2003, с. 371-372).

Таким був урожай «засіву», здійсненого тріумфіратом Павла-Аракчєєва-Олександра І. Інтелігенти, діячі культури падали, мов підкошені, коли подібно Медузі Горгоні, імперія звертала на них свій погляд. Особливо відзначився механізм під іменем Микола І – той, хто продовжив традицію аракчєєвщини та військову муштру Павла: «Его посев взлелеял Николай, / Десятки лет удавыми глазами / Медузивший засеченную Русь» (Волошин, 2003, с. 371).

Візуальна метафора-алюзія Волошина винятково вдала. Ще у статті «На терезах поезії» (1919) він так змалював Миколу І у його реакції на гімн імперії: «коронований фельдфебель з головою Юпітера Статора й водянистим поглядом удава, що заморозив Росію на тридцять років» (Волошин, 2008, с. 423). Ця формула розгортає складну метафоричну конструкцію, позаяк в екстраполяції на царя іпостасі Юпітера – Stator (з лат.: «той, хто зупиняє», «утримувач», «стабілізатор») придворна іконографія підкреслювала мотив утримання влади й сакралізацію державності. Малярі портретували царя виключно у військовому мундирі: підтягнутий, жорсткий, холодний головнокомандувач. У поета образ зазнає різкої десакралізації: правителя він зображує репресивним механізмом, який воєнними діями, мілітаризацією суспільства утримує імперію, а найменший рух у бік розвитку перетворює на стагнацію (Stator). Цар-фельдфебель, інспектор порядку, що контролює стрій і карає за відхилення, своїм холодним поглядом удава сковує, паралізує все живе, зупиняє саму можливість прогресу. По суті, аспекти портретного живопису: жорстка постава, суворий кам'яний вираз обличчя царя і зумовили волошинське перекодування в поемі «Росія» з алюзіями на античну міфологію: Микола І «медузить» катовану країну, несе загибель.

Знову ж таки, ця поетична метафора суголосна оцінкам А. де Кюстіна, враженого атмосферою Петербурга в 1839 р.: усе тут пригноблене, усі боязко ховаються від уваги влади, медузячий зір якої смертельний; понурі й мовчазні піддані сліпо коряться невидимій палці. Француз нотує: «російський уряд – це стан облоги, що став моральним станом суспільства»; «тупа й залізна дисципліна казарми скувала всіх і все». А характеристика Миколи І з його поглядом Медузи Горгони – це по суті, універсальна формула самодержавства: «російський спосіб правління – це абсолютна монархія, прикороочувана вбивством», уточнена

провіденційною фразою: «Я начебто бачу тінь смерті, що нависла над цією частиною світу» (Кюстін, 2009, с. 163).

Однак реформи, досягнення, благодійницька діяльність Миколи I подавалися в російському історичному наративі (й подаються дотепер) як зразкові. Продовжуючи таку «логіку», поет з неприхованим сарказмом зауважує, що згодом з'явився «ще кращий благодійник»: «всех добрей был Николай Второй», адже «Закон самодержавия таков: / Чем царь добрей, тем больше льется кровь» (Волошин, 2003, с. 372). Цікаво, що після Кривавої неділі, за 12 років до зречення царя від трону, Волошин провіденційно назвав Миколу II «останнім із Романових». Зокрема, в листі від 21 червня 1905 р. зазначив: «у слабкості, відсутності волі, розніженості та сліпоті Миколи II є щось таке, що ясно вказує на його приреченість. У Людовіка XVI було те ж саме, проте незрівнянно меншою мірою... Усвідомлення святої неминучості страти царя в мені тепер шириться без упину» (Волошин, 2013а, с. 215). Підґрунтям волошинських передбачень і реконструктивної аналітики було глибоке розуміння історичних процесів. Він пояснив, орієнтуючись на далеких нащадків, що «Великий Петр был первый большевик» (Волошин, 2003, с. 373) бо ламав азійську матрицю «сокирою», а Аракчєєв з його убогою солдафонською зрівнялівкою, девальвацією духовності – не хто інший як «Земли российской первый коммунист» (Волошин, 2003, с. 372).

Так на перетині історії, мистецтва, літератури, філософії Волошин створив структурований історіософський портрет Росії, котрий має значну цінність у світлі викликів сучасності. Вважаючи Петра I, Грозного, Аракчєєва «безпосередніми предтечами більшовизму» (Волошин, 2013б, с. 162-163), він продемонстрував, як у Росії в якості стрижневих нарощувалися антигуманні, агресивні, мілітаристські програми. У поемі «Левіафан» з циклу «Шляхами Каїна» (1923) узагальнив формат їхнього тривання, назвав злочини чудовиська, яким є російська влада. У підсумку констатував, що багатовікова практика життя під тиском репресивної державності виробила в росіянах толерування деспотичної влади й особливу форму історичної адаптації в умовах, які він назвав «бичами пламени, клещами мук» (Волошин, 2003, с. 292). Страх став суспільною нормою, а культ сили та знецінення життя індивіда зумовили глибинний «культ смерті» й моральний мазохізм (Д. Ранкур-Лаферр'єр). Так завдяки ординській моделі влади, імперській централізації та мілітаризації, а насамперед завдяки очільникам-тиранам з усіма їх вадами, які народ, виховуючись на конструкті «Бог-цар-отечество», звик сприймати позитивно, сформувалася особлива людність. Допускаючи над собою найвигадливіші знущання, вона сприймала насильство за соціально легітимовану норму, яку європеець де Кюстін абсолютно не розумів, коли вигукнув: «Мене жахає значно більше терпеливість жертв, аніж жорстокість тирана!» (Кюстін, 2009, с. 67).

Висновки. Таким чином, через систему художніх образів, історичних алюзій і портретних характеристик Волошин створює масштабну інтелектуальну модель історії, у якій імперія постає як механізм саморуйнації. У своїй творчості 1917-1920-х років він блискуче доводить тезу, що російська імперія існує завдяки постійному відтворенню культури страху, яка повсякчас прирощується в циклічному русі історії. А представлений ним паноптикум володарів Росії – зібрання моральних потвор, душевних калік, безумців, содомітів, деспотів, убивць (і убивць членів своєї родини, оскільки Іван Грозний і Петро I убили своїх синів; Катерина II спланувала й реалізувала убивство свого чоловіка Петра III; Павла I убили під час палацового перевороту заколотники за згодою його сина Олександра I) – вражає історичною правдою та візуальною достовірністю, показує повторюваність політичного насильства в країні.

Наскрізний прийом візуалізації зарекомендував себе у волошинській поезії як безпрограшний хід у варіанті ретро-деконструкції – форми деконструктивного аналізу, спрямованої на історичні джерела / історичні факти з метою демонтажу міфу про «походження», «витоки» чи «особливого шляху» «народу-богоносця». Поет, свідок і обвинувачувач, удався до ретро-деконструкції з метою показати, що насильство в Росії – не випадкове, а програмне й зумовлене усім ходом її страшною, безумною історії. Водночас інтермедіальні конотації на стику історії та образотворчого мистецтва зумовлюють у волошинській поезії ефект зум-кадру, який означає головні акценти в його ретро-деконструкції імперії зла. У ширшому сенсі інтермедіальні

структури увиразнюють авторську позицію та значною мірою посилюють антиімперське спрямування спадщини Волошина.

Бібліографічний список

- Будницький, О., 1996. *История терроризма в России в документах, биографиях, исследованиях*. Ростов-на-Дону: Феникс.
- Волошин, М., 2003. Стихотворения и поэмы 1899–1926. В: М. Волошин. *Собрание сочинений*: в 13 т. Москва: Эллис Лак 2000, Т. 1.
- Волошин, М., 2008. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы. В: М. Волошин. *Собрание сочинений*: в 13 т. Москва: Эллис Лак 2000, Т. 6, кн. 2.
- Волошин, М., 2013а. Переписка с Маргаритой Сабашниковой (1903–1905). В: М. Волошин. *Собрание сочинений*: в 13 т. Москва: Эллис Лак, Т. 11, кн. 1.
- Волошин, М., 2013б. Письма 1918–1924. В: М. Волошин. *Собрание сочинений*: в 13 т. Москва: Эллис Лак, Т. 12.
- Генералюк, Л., 2018. Вплив науково-культурної парадигми Франції на історіософію М. Волошина. *Султанівські читання*, 7, с. 100–109.
- Гуцало, Є., 2021. Ментальність орди. В: Є. Гуцало. *Голодомор. Княжа гора. Ментальність орди. Мертва зона*. Київ: Центр учбової літератури, с. 156–337.
- Костомаров, Н., 1922. *Герои Смутного времени*. Берлин.
- Кюстин, А. де, 2009. *Правда про Росію*. Пер. з франц. О. Мерчанський. Київ: Ярославів Вал.
- Ланьї, Ж. де, 2020. *Батіг і росіяни: звичаї та організація Росії*. Пер. з франц. П. Тарашук. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Новак, А., 2025. *Повернення «імперії зла». Ідеології сучасної Росії, їхні творці та критики (1913–2023)*. Пер. з пол. М. Яковини. Київ: Дух і Літера.
- Ранкур-Лаферрьер, Д., 1996. *Рабская душа России: проблемы нравственного мазохизма и культ страдания = The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering*. Пер. с англ. Москва: Арт-Бизнес-Центр.
- Степняк-Кравчинский, С., 1964. *Россия под властью царей*. Москва: Мысль.
- Эппле, Н., 2020. *Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Якубова, Л., 2018. *«Русский мир» в Україні: на краю прірви*. Київ: Видавництво «Кліо».

References

- Budnitsky, O., 1996. *Istoriya terrorizma v Rossii v dokumentakh, biografiyakh, issledovaniyakh [The history of terrorism in Russia in documents, biographies, and research]*. Rostov-on-Don: Feniks. (in Russian).
- de Custine, A., 2009. *Pravda pro Rosiiu [The truth about Russia]*. Translated by O. Merchanskyi. Kyiv: Yaroslaviv Val (in Ukrainian).
- de Lagny, G., 2020. *Batih i rosiiany: zvychai ta orhanizatsiia Rosii [Batig and Russians: this is the organization of Russia]*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. (in Ukrainian).
- Epple, N., 2020. *Neudobnoe proshloe. Pamyat o gosudarstvennykh prestupleniyakh v Rossii i drugikh stranakh [An Inconvenient Past: The Memory of State Crimes in Russia and Other Countries]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian).
- Generaliuk, L., 2018. Vplyv naukovo-kulturnoi paradyhmy Frantsii na istoriofiiu M. Voloshyna [The infusion of the scientific and cultural paradigm of France into the historical philosophy of M. Voloshin], *Sultanivski chytannia*, 7, pp. 100–109. (in Ukrainian).
- Hutsalo, Ye., 2021. Mentalnist ordy [Horde mentality]. In: Ye. Hutsalo. *Holodomor. Kniazha hora. Mentalnist ordy. Mertva zona*. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury, pp. 156–337. (in Ukrainian).
- Kostomarov, N., 1922. *Geroi Smutnogo vremeni [Heroes of the Time of Troubles]*. Berlin. (in Russian).
- Nowak, A., 2025. *Povernennia “imperii zla”. Ideolohii suchasnoi Rosii, yikhni tvortsi ta krytyky (1913–2023) [Turn of the “Evil Empire”. Ideologies of modern Russia, their creators and critics (1913–2023)]*. Kyiv: Dukh i Litera. (in Ukrainian).

- Rancour-Laferriere, D., 1996. *Rabskaya dusha Rossii: problemy npravstvennogo mazokhizma i kult stradaniya* = *The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering*. Moscow: Art-Business-Center. (in Russian).
- Stepnyak-Kravchinsky, S., 1964. *Rossiya pod vlastyu tsarey Russia under the rule of the tsars*. Moscow: Mysl. (in Russian).
- Voloshin, M., 2003. Stikhotvoreniya i poemy 1899–1926 [Poems and Narratives 1899–1926]. In: M. Voloshin. *Sobraniye sochineniy: v 13 t.* Moskva: Ellis Lak 2000, T. 1. (in Russian).
- Voloshin, M., 2008. Proza 1900–1927. Ocherki, stat'i, lektzii, retsenzii, nabroski, plany [Prose 1900–1927. Essays, Articles, Lectures, Reviews, Sketches, Plans]. In: M. Voloshin. *Sobraniye sochineniy: v 13 t.* Moskva: Ellis Lak 2000, T. 6, kn. 2 (in Russian).
- Voloshin, M., 2013a. Perepiska s Margaritoy Sabashnikovoy (1903–1905) [Correspondence with Margarita Sabashnikova (1903–1905)]. In: M. Voloshin. *Sobraniye sochineniy: v 13 t.* Moskva: Ellis Lak, T. 11, kn. 1 (in Russian).
- Voloshin, M., 2013b. Pis'ma 1918–1924 [Letters 1918–1924]. In: M. Voloshin. *Sobraniye sochineniy: v 13 t.* Moskva: Ellis Lak, T. 12. (in Russian).
- Yakubova, L., 2018. “Russkiy mir” v Ukraini: na kraiu prirvy [“Russian World” in Ukraine: on the edge of the river]. Kyiv: Klio. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редколегії 30.03.2026.

Lesia Generaliuk

INTERMEDIAL ELEMENTS IN VOLOSHIN'S RETRO-DECONSTRUCTION OF THE EMPIRE OF EVIL

This article examines a range of intermedial connotations in the texts of the Russian poet of Ukrainian origin, Maximilian Voloshin (1877–1932). His works from the 1917–1920s represent both an early systematic dismantling of the neo-imperial Bolshevik myth and a large-scale deconstruction of Russia as an empire of evil. He was among the first in the twentieth century to document, in real time, the manifestations of terror and the emergence of the totalitarian USSR. In his poetry and journalistic writings, he exposed the barbarism concealed behind pathos, explored its historical foundations, and was among the first to formulate the concept of Russia as an aggressor state, the heir to the Horde. The poet's conclusions resonate with contemporary views on the Russian Federation, while his personal experience as a thinker and witness to tragedies is of particular value today.

Through a system of artistic images, historical allusions, and portrait characteristics, Voloshin created a large-scale intellectual model of history in which the empire appears as a mechanism of self-destruction. Moreover, he convincingly demonstrated the thesis that an empire exists through the constant reproduction of a culture of fear, continuously reinforced within the cyclical movement of history. The pantheon of Russian rulers he presents – a collection of moral monsters, spiritual cripples, madmen, sodomites, despots, and murderers – strikes with its historical truth and visual authenticity. The author of the article identifies striking examples of Voloshin's intermedial style: as both poet and painter, he transcribes the phenomenon of imperial evil through a series of portraits. In these, the master visualizes the psychology of historical figures, marked by anti-human governance, despotism, and militaristic mentality; thus he dismantles both the canon of Russian historiography and a number of narratives about the so-called «greatness of Russia».

The persuasiveness of the poet-thinker in his critical reception of Russia is caused both his personal erudition and his virtuosity in employing the symbiotic practices of the Art Nouveau era. Taking into account the interferences of sensory channels, engaging the interaction between visual and verbal arts, and drawing on history and philosophy, Voloshin achieves a distinctive scale in the deconstruction of imperial narratives and behavioral models of Russia as an empire of evil. Furthermore, intermedial connotations at the intersection of history and visual art produce in his poetry a «zoom-frame» effect, which typically marks the key emphases in his reinterpretation of Russian history. In a broader sense, intermedial structures articulate the author's position and significantly reinforce the anti-imperial orientation of Voloshin's legacy.

The poet asserted that in the future it would be Russia that would continue terror and initiate new

catastrophes: «Not the West, but Russia will ignite the world conflagration», he wrote in the poem «Russia» (1924), referring to the subsequent cycles of the bloody Bolshevik upheaval he witnessed in 1917–1924. Through his texts, he not only exposed the essence of the bloody chaos of the quasi-revolution but also demonstrated how all historical periods led the country toward totalitarianism and the collapse of humanistic values – developments we are witnessing today during the full-scale war against Ukraine.

Keywords: *retro-deconstruction, historiosophy, intermediality, visualization, portrait-ekphrasis, demythologization, empire of evil.*

УДК 821.161.2-31(477-87).09

Ольга Шаф

ORCID: 0000 0001 5692 506X

ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР ІНТЕРТЕКСТУ КЛАСИЧНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ПОВІСТІ ЮРІЯ КОСАЧА «ЕНЕЙ І ЖИТТЯ ІНШИХ»: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА РЕЦЕПЦІЯ

У статті розглянуто специфіку перехрещення в повісті Юрія Косача «Еней і життя інших» (1947) інтертекстуальних полів європейської та класичної української літератури (передусім життєтворчості Миколи Гоголя, а також Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Лесі Українки та ін.), що оприявнює постколоніальні сенси невизначеного вибору українського майбутнього після травматичних подій Другої світової війни та серії націєвизвольних поразок, деформування української ідентичності в ситуації еміграції, ревізії національногероїчного чину. Крізь призму постмодерністської реінтерпретації повісті спостережено низку (перед)постмодерністських аспектів письма Юрія Косача, що змушує переглянути хронологічні віхи українського літературного процесу. Окрім ігрового, ревізійного функціонування інтертексту, «коктейлю» сюжетів, алюзій, цитат і ремінісценцій з української та європейської літературної класики, (перед)постмодерністський характер повісті визначають театралізація, «фіктивність» буття, переведеного в суб'єктивний план уяви автора, зведення функцій останнього до скриптора, «нульовий ступінь» письма без чітко оприявленої позиції автора / наратора, а також постмодерністська «чуттєвість» у її перцепції «переходовості», у посткризовій іронічності й недовірі до метанаративів.

Ключові слова: повість Юрія Косача «Еней і життя інших», МУР, еміграційна література, українська література XIX та XX століть, європейська література / культура, інтертекстуальність, анти- і постколоніалізм, (перед)постмодернізм.

DOI 10.34079/2415-3168-2026-19-34-53-64

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Українська література зарубіжжя, зокрема середини XX століття, доби МУРу й наступних десятиліть, перебуває тепер у фокусі перепрочитання, ідейно-естетичної, поетикально-стилістичної ревізії зі світоглядно-методологічних перспектив постколоніалізму, нового гуманізму, культурного й просторового «поворотів». Не всі погляди, оцінки, концепції в осмисленні цього сегмента літературного процесу здаються нині релевантними, відтак потребують уточнення, поглиблення, перегляду. Викликає чималий інтерес творчість Юрія Косача, «одіозного», вельми «суперечливого» письменника, «небожа видатної поетеси», «свого серед чужих і чужого серед своїх» (Шалагінова, 2010). На його тексти, що, однак, здобували високі оцінки професійних критиків-сучасників, передусім Юрія Шереха (Шевельова), падала «тінь» ідейно-політичних «хитань» автора, його колабораційної діяльності (як би тепер сказали) із радянськими органами. З ракурсу еміграційної критики другої половини минулого століття «дивна» поведінка Ю. Косача справді могла викликати чималий осуд і заслужити такого вердикту Ю. Шереха – «руки йому я не можу подати» (Шевельов, 2021, с. 136). Оцінка еміграційної критики не надто, однак, вплинула на сприйняття постаті Ю. Косача в материковій критиці незалежної України, яка на початку 2000-х «відкрила» його модерністську творчість і, маючи на оці значно послідовніші й системніші колабораційні стратегії радянських письменників (Шалагінова, 2010), якщо й говорила про його «хитання» та їх можливі причини, то уникала критичних оцінок (як-от: Романов, 2009). На щастя, свідомо очищена від ідеології творчість Ю. Косача тому цілком сприяла.

З перспективи XXI століття в літературному середовищі МУРу й пізнішої еміграційної спільноти творчість Ю. Косача виглядає найцікавішою в аспектах ідеологічної не-

заангажованості, переосмислення ролі письменника й призначення літератури, що випереджало його добу, а також переконаного європеїзму (не «дайош ... Європу!», як закликав авторитетний для нашого письменника Микола Хвильовий, а Україна і є Європа як аксіома, яку не потрібно доводити, як це й велося в літературно-інтелектуальній традиції Драгоманових і Косачів). Особливо цікаво стежити за стильовими пошуками Ю. Косача-митця, глибоко зануреного в європейський модерністський культуропростір. Його непересічний літературний талент, як чутливий камертон, уловлював найновіші (у тому часі) художні тенденції, сполучав їх із українською літературною традицією, від якої не відривався (Агеєва, 2003). Окремі стильові знахідки Косача, звично інтегровані українською критикою в його творчий імідж модерніста, із сучасної перспективи виглядають такими, що мають (перед)постмодерністський характер. Не менший інтерес викликають і підходи Ю. Косача до інтертекстуального діалогу з українською класикою XIX століття і передусім із життєтворчістю Миколи Гоголя, духовна спорідненість із яким, треба думати, зумовлена ситуацію «дводушся», трагічного «роздвоєння» людини, письменника «без ґрунту», віддаленого від батьківщини, яка за колоніальних реалій шукає індивідуальні, творчі шляхи антиколоніального «порятунку», які цілком укладаються в парадигму сучасного постколоніалізму.

Інтертекстуальні елементи української класики оприявлені вже в назві повісті Юрія Косача «Еней та життя інших». Утім, назва є лише запрошенням до інтертекстуального квесту. Як відомо, через сорок років потому «назад до Котляревського!» кликатиме Юрій Андрухович, найпослідовніший український постмодерніст-станіславовець, хоча причини такого «повернення» до «зачинателя» нової української літератури в обох письменників різні, зумовлені переходовими ситуаціями післявоєнної (Косач) та посттоталітаризму (Андрухович). Отже, обсервація прози Косача через постмодерністську призму дає змогу переглянути й хронологічні межі зародження постмодерного мислення в українській літературі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Юрія Косача знаходить висвітлення в студіях сучасних учених. У ґрунтовній розвідці Вадима Василенка «"Феномен роздвоєного обличчя": Юрій Косач на перехресті міфу й ідеології» (2020) розглянуто концептуальні для сучасної літературознавчої рецепції проблеми дифузної ідентичності письменника, його проєвропейської гравітації, зокрема й місце в його доробку образу Миколи Гоголя, такого самого «вигнанця» й «дводушника», як і сам Косач. Важливими є спостереження науковця про особливості, обставини творення «міфу» України в обох письменників (Василенко, 2020).

Українські дослідники намагаються окреслити стильові домінанти прози Ю. Косача в різні періоди його творчості, тож виявляють коливання від неоромантично-імпресіоністичного стилю (у прозі 1930-х (Романов, 2009)), барокових елементів (Реутова, 2015) до екзистенційно насиченого модерністського письма (Полухович, 2012; Ковалів, 2019). І хоча проза Косача, зокрема й повість «Еней і життя інших», не розглядаються крізь призму естетики постмодернізму, окремі спостереження науковців щодо стильових особливостей його текстів підтверджують гіпотезу про (перед)постмодерністські «флюїди» в них.

Повість «Еней і життя інших» була свого часу детально розглянута Юрієм Мариненком у межах солідного дослідження національної ідентичності в прозі 1940 - 1950-х (Мариненко, 2004), у якому вчений приділяє чималу увагу інтертексту української літератури, передусім Гоголя й Шевченка, акцентує на різновидах української та «малоросійської» ідентичності персонажів повісті, відзначає, між іншим, і пародіювання «мелодраматичної колізії» «Наталки Полтавки» І. Котляревського (Мариненко, 2004, с. 270). Повість Ю. Косача потрапляє у фокус уваги В. Мацька в межах дослідження еміграційної прози XX століття (Мацько, 2009), Г. Грабовича, О. Дмитрук (Дмитрук, 2019) та ін. переважно в поетикально-сміслових, структурно-семантичних аспектах.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглиблення розуміння специфіки інтертекстуального «діалогу» творчості Ю. Косача, зокрема його повісті «Еней і життя інших», з українською літературною класикою в межах анти- / постколоніальних стратегій письма, а також перепрочитання поезики його найвідомішого твору з естетичного горизонту постмодернізму, що дозволяє розглянути творчі пошуки українського автора як предтечі цього художнього напрямку в українській еміграційній літературі.

Мета статті – розгляд крізь призму постмодерністської оптики повісті Ю. Косача «Еней і життя інших», висвітлення анти(пост)колоніального фону актуалізованого в цьому творі інтертексту української класики.

Завдання дослідження – з'ясувати межі інтертекстуального поля української класичної літератури (передусім творчості М. Гоголя) у повісті «Еней і життя інших» Ю. Косача, анти / постколоніальний характер його художньої репрезентації; визначити (перед)постмодерністські маркери письма в повісті.

Виклад основного матеріалу. Транзитний характер прози Ю. Косача між «екзотикою і традицією» (В. Агеєва) сприяє широкому залученню (і сполученню) європейського й українського інтертекстуальних полів, ігрове переплетення яких якнайкраще утворює культурну реальність «європейської України» або й «української Європи».

«Еней і життя інших» – це повість передусім про любов, у сюжеті якої актуалізується архетипна «матриця» – «пробудження» в любові жіночої душі, Аніми, відтак возз'єднання всіх аспектів «Я» в цілісній особистості. Дівочка любов Галочки до Ірина, випробувана підпільною боротьбою, підозрою в його зраді, розлукою й чутками про його смерть, стає у фіналі потужним почуттям, яке спонукає героїню знову залишити дім, матір, зректися комфортного майбутнього у вигідному шлюбі й зникнути разом з обранцем «у ніщоті ще синіючої ночі», ставши з ним «одним цілим» – «два промені, два струми, дві довгі, прозористі хвилі [їхніх поглядів] зустрілись. Це було відродження таїни, їхньої таїни» (Косач, 1947, с. 88). «Тривіальність» цього архетипного у своїй суті сюжету (ще на початку твору оприявленого у згадці про Dornroschen, Сплячу красуню, яка чекає на принца, єдиного з-поміж інших претендентів) підсвічена в інтертекстуальних «дзеркалах» європейської та української класики. Серед очевидних європейських претекстів – *п'єса Вільяма Шекспіра «Буря»* (1610-ті) (Міранда (віку Галочки, як і вона – шляхетського роду) закохується в Принца, перебуває у вигнанні, фактично в ізоляції (десь так, як мешкають і Галочка з матір'ю в сербському Београді); на острів, де мешкали Міранда з батьком Просперо, силою його чар потрапляють усі фігуранти передісторії вигнання герцога; так само всі учасники історії збираються у вирішальний – буряний – вечір у Галоччиному домі в німецькому Богенгавзені), *роман «Ундіна» Фридриха де ла Мотт Фуке* (1811) («дух води» Ундіна здобуває в коханні «душу», у фіналі мститься своєму зрадливому чоловіку, але йде в небуття разом з ним; проєкцію Ундіна – Галочка увиразнюють Галоччина «зеленавість очей», «підводний чертог» її дому, «злі іскри сміху» помсти, самозречення й відхід з «мертвим»-«воскреслим» коханим).

Український романтичний архетип Русалки [див. (Шаф & Гонюк, 2023, с. 143)] за посередництвом алюзійного образу Ундіни реінкарнований в образі Галочки, актуалізує український «русальний» інтертекст – *Шевченкової «Причинної»*: у вирішальний (знов-таки буряний, хоча збуреним описано не Дніпро, а Ізар) вечір «Галочка була химерна, *причинна, сновидна* (курсив мій. – О.Ш.)» (Косач, 1947, с. 69), «блукала» в подумкових пошуках-очікуванні зниклого коханого, уже готова до самозречення, а також «*Лісової пісні*» Лесі Українки, де Мавка (і Галочка так само), ініційована коханим, покидає рідний дім, зрікається себе заради коханого, наштотується на його зраду, пробачає і возз'єднується з ним («зеленавість», асоційована з образом Галочки, і «вовкуватість» у портретуванні Ірина увиразнюють алюзію). Більш прописаною в тексті повісті Ю. Косача є ремінісценція Дон Жуана – не лише «європейського», а й Українчиного, у «Камінному господарі» (здійснена в 1912 році блискуча спроба повноправного діалогу з європейським культурним «міфотворенням»): у повтореному Косачем любовному «трикутнику» навколо Ірина, «дон жуана», «типа», якому «питоменний нахил до полігамії», або – скромніше – «двоїстості», чітко роздано «ролі»: «Якщо ви – Донна Анна, – промовляє Вадим Васильович до Галочки, – то Лариса – Дольорес. Дві інкарнації того ж самого ідеалу, міту» (Косач, 1947, с. 77), хоча об'єктивно Галочка з її готовністю віддати власне тіло, аби зарадити справі коханого (для неї підпільна боротьба й Ірин – одне), сама претендує на роль Долорес. «Перемагає» зрештою Ірин, який – уже не як Дон Жуан, а як Камінний господар – у роковий момент з'являється перед очима публіки, тоді як значно шляхетніший своєю поведінкою щодо Галочки Божок, у портретуванні якого якраз і була акцентована «камінність», застрелюється з відчаю. «Перевернуті» ролі одної з найгеніальніших п'єс Лесі Українки – як

спроба інтертекстуальної «дискусії» Юрія Косача зі своєю славетною тіткою – потребує окремої розвідки. Суто по-постмодерністськи всі окреслені вище претексти в репліках героїв повісті тут-таки профануються на кшталт «– Банально, Боже, як мелодраматично <...> Комедія, жалюгідна комедія, немужня постава й таке нікчемне, таке провінційне Дон-Жуанство...» (Косач, 1947, с. 72).

У окресленому ряді інтертекстуального обігрування в повісті Ю. Косача архетипу «сплячої красуні»-Аніми, яка чекає свого нареченого задля возз'єднання з ним, актуалізовано й «старосвітський» претекст «*Наталки Полтавки*» І. Котляревського – хоч як би неорганічно він сприймався в наведеній інтертекстуальній шерезі. Повість Косача близька до п'єси фабульно – мати мріє про влаштоване життя своєї єдиної дочки й спонукає її до шлюбу з нелюбом за обставин відсутності (смерті, зради, зникнення) коханого. Пародійний тон ремінісценцій старосвітсько-водевільної «*Наталки Полтавки*»: «і спроквола, немов вростаючи ще міцним сопраном у мелодію наталкополтавської мелодрами, [мати] переходила на розледарюючу, хвилястосонну мову Терпелишиного стилю» (Косач, 1947, с. 8), – оприявнює основний об'єкт (постмодерністської?) деконструкції в повісті, а саме – сентиментально-романтичної, народницько-українофільської літературної традиції, проти якої послідовно поставав європейст-західник Юрій Косач («Геть етнографічні лаштунки, вишневі садки, соняшники, жупани, галушки, шаравари, романтизм у всіх проявах» (Косач, 1947, с. 35), – говорить герой повісті професор Кравчук). Хоча на противагу Терпилисі, образ Ганни Олексіївни – «представниці сентиментальних шляхетських поколінь», подібної «на велику чорну, оксамитну мишу, з білим мереживом на шії й з льорнетом на довгому ланцюжку» (Косач, 1947, с. 8) – завмерлий у часі («якомусь 1913 році») між «високоносність[ю] петербурзького пансіону й надземність[ю] Зимового палацу» та «бузков[ою] перспектив[ою] Єлисейських Піль», вона належала, як і Терпилиха, як і кожна старосвітська матінка, до «статечних жінок, добросердих матерів, що прагнуть щастя для своїх дочок» (Косач, 1947, с. 88). «[О] quel style, o quel style!... кричала знов Галочка» (Косач, 1947, с. 8) у відповідь на материні «Терпилишині» інтонації, вочевидь «підіграючи» автору в його ревізії української класики як (уже) сентиментально-мелодраматичного кітчу. У відповідь на Енеєве – «...тільки вірність» (так могли б сказати одне одному Петро з Наталкою) – Галочка зневажливо кидає: «"Мелодраматично" <...>. Я не терплю яскравих кічів, солодких мелодрам і суперромантичної лірики» (Косач, 1947, с. 13).

У повісті «Еней і життя інших» Ю. Косача інтертекстуальне «ігрове» поле не одне. Окрім того, що вибудовується навколо фабульної лінії возз'єднання героїні з коханим, у творі окреслюється й інше – пов'язане з фігурою наратора, промовисто названого Енеєм в апеляції до архітексту «*Енеїди*». «Натяк на головного героя поеми “Енеїда” Вергілія, – пише Ю. Ковалів, – поглиблює розуміння ситуації української еміграції, змушеної поневірятися світами, проте, на відміну від римського героя, не здатної заснувати державу, аналогічну втраченій, або відвоювати її в загарбника» (Ковалів, 2019, с. 70). Галочка, пояснюючи, що їй краще називати свого старшого друга Енеєм, аніж Вадимом Васильовичем, бо йому це «завжди підходило», формулює суть психокomплексу емігрантів (до яких належать і герої, і сам автор): «...ми приречені бути *déracinés* – вирваними з ґрунту, чи не так? Уперте хотіння долі, й ми нічого не порадимо, ми скоряємось — у нас не може бути батьківщини й навіть, коли б вона була, ми будемо чужі їй...» (Косач, 1947, с. 12). Ю. Ковалів слушно зауважує, що «алюзія на поему “Енеїда” І. Котляревського, зумовлена підступним знищенням Запорозької Січі» як одній «з найбільших катастроф України, асоційованої з Троєю, унаслідок чого частина українців зазнали свавільної депортації, інша – змушена емігрувати» (Ковалів, 2019, с. 70-71). Катастрофа 1775 року, справді, йде в порівняння до післявоєнної ситуації, коли, за відомими словами Ю. Шереха, українці «програли не граючи».

Культурно-символічний код образу Енея, накладений на образ наратора, письменника Вадима Васильовича, за яким угадується й автор, актуалізує тип вигнанця, «затисненого» в часі між зруйнованим минулим (Троєю) та невизначеним майбутнім (ефемерним Римом). Звідси й лейтмотив «безчасся» в обрамленні «музейно-експозиційного» хронотопу, про постмодерністський «ефект» якого йтиметься далі. Еней-Вадим Васильович, як і компанія, з якою він проводить свій вечір, – емігранти-вигнанці без ґрунту й поза часом, а точніше – «між

часами», доби «переходу» (такою тепер бачиться й доба МУРу, в атмосфері якої й написано повість). По суті, Еней – і Вергілія, і Котляревського – герой «переходової» доби, між минулим і майбутнім, його теперішнє – суцільний транзит, але саме через перманентність транзитного стану створюється враження зупинки руху, знерухомлення, застигання в часі «між», у «безчассі»: «Наше призначення – терпіти в проміжній добі» (Косач, 1947, с. 13), – звиряється Еней. Можна також сказати, що це доба «пост». Міркування Енея про те, що «кожна революційна ідея – романтична й породжує покоління романтиків ... поки не перестане бути революційною», а тоді «настає маразм або золотий вік Перікла» (Косач, 1947, с. 12), стосується не лише художньої ситуації в повісті, а й ситуації доби МУРу після поразок визвольних проєктів і програних війн. Ця доба – «пост» – цілком сприяла формуванню постколоніальної ревізії бойового, «романтичного», минулого, відтак і самоіронії в переосмисленні наслідків і результатів.

Постоколоніальна оптика, уже помітна в повісті Ю. Косача (а це лише кінець 1940-х!), виявляється й у переоцінці чинника ідентичності – уже не як романтично-патріотичного «антеїзму» (хоча в дискусіях Енея з Галочкою про антеїзм ідеться), а як доволі умовного конструкту в ситуації, коли Україна уявляється «казкою, далекою, далекою, сповитою в голубині імлі, а крізь них продирається прозолоть» або як «шестикрил, драпіжний птах, гірський орел, що прилітає в сповнену загравами ніч і проквіляє, й кров сочиться, згустками падає з дзьоба» (Косач, 1947, с. 13). Якщо перша із цих Галоччиних візій України відсилає до Гоголевого досвіду, то друга – до Прометея – із Шевченкового «Кавказу», де його «орел карає», і до тої-таки Лесі Українки, «дочки Прометея». Друга візія, хоча в тексті вони йдуть переліком, без протиставлення, суперечить першій так, як і Гоголь протистояв би Шевченку та Лесі Українці, так, як колоніальність протистоїть антиколоніальності. Подібні до наведеного пасажі підважують однозначність патріотичної «гравітації», переводять її у дискурсивний план, притаманний «вирванню з ґрунту» в «проміжній добі» емігрантам, самому Юрію Косачу.

Надзвичайно актуальним для самоаналізу митця-емігранта був досвід Гоголя, добровільного вигнання, про що, зокрема, свідчить широта Гоголевого інтертексту в повісті «Еней і життя інших». Вартує згадати й розділ «Сеньйор Ніколо» (опубл. 1954 року) з утраченого роману «Гірка життя Миколи Гоголя». Концептуальні риси Гоголевого портрета в «Сеньйорі Ніколо», а саме його залюбленість в Італію, поступове ментальне віддалення від України, сплітання національної сентиментальності з великоросійським чином, меланхолії з меркантильністю, привид творчого банкрутства тощо, дещо оприявнюються вже в повісті – в іронічно-відстороненій постаті Гоголя-глумливого спостерігача «людської комедії», «невисокої, сутолої людини з золотушним обличчям, що викликала квазімод благословенної Аркадії, а тепер тихенько посміхаючись, слухала й мотала на вус» (Косач, 1947, с. 16). Складається враження, що Косач у постколоніальному пориві «самовиправдання» апелює до геніального Гоголя (який чесно, згадаймо, зізнавався в «роздвоєнні» душі – на російську й українську) як до «ідеологічн[ого] і культурн[ого] символ[у] свого часу». «Намагаючись звільнитися від традиційних уявлень про Гоголеву українськість або російськість, його належність до однієї чи двох культур, він [Косач] виписує альтернативну, третю ідентичність Гоголя, суголосну середині ХХ ст., – Гоголя-європейця, який змінює ідентичності, ролі, ідеології тощо» (Василенко, 2020, с. 104). Утім, у повісті ще має місце кумедна ситуація захисту «українського» Гоголя від београдських «малоросіян», зокрема генерала кн. Б..., який на слова Енея про «великого українця Миколу Гоголя» «багрянів», «наливався кров'ю як яблуко, як буряк»:

"Да как... да как вы смеете?" – заревів він, і біля нас колом почала збиратись юрба. "Гаспада – звернувся він до голів пташачих, птеродактильних, іхтіозаврячих, кнурячих, гусячих – "Гаспада, етот маладой челаовек, етот... етот ... пасмел заявить, что величайший русский писатель бил ... но, вы подумайте..."

"Женоненавистником, ваше прѣвосходѣтельство?" – услужливо прошепотів галянтний адъютант; "нет, гаспада, гаразда хуже, украинцем! Да, вы подумайте ... украинцем!..." (Косач, 1947, с. 15; збережено правопис оригіналу).

Використовуючи Гоголеві техніки іронії й бурлескної карикатуризації, Косач витворює збірний портрет колишньої проімперської, вірогідно підданської, а тепер еміграційної малоросійської еліти: «Я попав у другий круг з'яв – це вже була цілковита реальність – машкари з Гоголівської

костюмерної – свинячі рила, воли, Бесаврюки, Вії, Солопії – я попав до београдських малоросіян» (Косач, 1947, с. 15), які також «спинились у часі», у березні 1917-го, досі живучи в останні дні імперії, чіпляючись за уламки того свого життя, яке було для них єдиною реальністю: «...ці люди не лічили часу. Вони ... носили генеральські лямпаси й довгі інститутські сукні, вони величали себе "Ваше високопревосходительство", "Ваше сиятельство" й святкували дні відзначені в "Царському вестнику", що виходив тут, як дні народження, смерті, одруження й миропомазання членів царського дому. Я попав у прецікаве товариство іхтіозаврів і птеродактилів, ... Ми говорили про мастки на Чернігівщині й Полтавщині, так ніби вони існували й досі, а ми з'їхались лиш на зібрання повітового дворянства, ми пили горілку, закусували, грали в вінта й танцювали...» (Косач, 1947, с. 15). Постмодерністською технікою із бароковим (Гоголевим!) «корінням» тут є театралізація реальності – усю цю публіку Еней бачить крізь призму маскараду «Гоголевої костюмерної», інтертекстуально апелюючи до Іванів Никифоровичів, Іванів Івановичів та інших «мертвих душ» «мертвої» імперії. У пориві національного ресентименту, у ті довоєнні часі Вадим Васильович ще кидається захищати честь «великого українця»: «Я викликав тінь геніяльного Миколи Васильовича, я цитував уступи з Тараса Бульби з Шенрока, Розанова й Белого, я з захопленням громив добу Миколи І, я доказував, що Гоголь думав по-українськи, я твердив, що він глушився над імперією й Росією, я впевняв, що він ненавидів Москву і врешті-врешті – у Ганни Олексіївни заблесли перлинки сліз. *Le pauvre Gogol, quelle honte, o mon Dieu, mon Dieu...*» (Косач, 1947, с. 16). Романтичний порив був винагороджений вдячністю Галочки: «"Дякую вам, mon cousin, за Гоголя й за..." Вона не показала. Над рахманною гоголівською Оксаною блиснула заграва шабель. І я був гордий» (Косач, 1947, с. 16). Недоказане «за...» в обрамленні «заграви шабель» і алюзії на вдячну Вакулину Оксану нагадує Гоголеву фігуру «умовчування» щодо козацької звияжної історії, зведеної у «Вечорах...» до завоювання жіночих сердець. Отже, вагомість постаті й творчої долі М. Гоголя для Ю. Косача, що зумовлює не лише розгортання Гоголевого інтертексту, а й творчої апропріації його технік письма, зокрема барокової театральності й бурлескної карикатуризації, свідчить про постколоніальну проблематизацію ідентичності в еміграційних умовах життя молодшого письменника за обставин нових національних втрат і поразок. Іроніко-скептичний пафос Гоголя, його колоніальна «маскарадна» трансгресивна ідентичність, утеча в гетерогенну європейську культуру від депресивної дихотомії російського й українського виявилися придатними для реконструювання в прозі Ю. Косача постколоніальної (пост)національної ідентичності, корелятивної з постмодерністськими культурними стратегіями.

Водночас «національне питання» в повісті «Еней і життя інших», як і в житті Ю. Косача, не мало однозначного вирішення. У ретроспективних довоєнних београдських епізодах нерідкісні (самоіронічні) сплески «серйозної» національно-романтичної меланхолії, у зв'язку з якими нерідко актуалізується Шевченковий інтертекст, як у розмові Енея з дідом-баштанником: «– Немає другої України – це правильно батько Тарас... – Правильно, Демиде Гарасимовичу...» (Косач, 1947, с. 19) чи в подумковому протиставленні Енеєм Гоголевого «чудного Дніпра при тихой погоді» Шевченковому «ревучому Дніпру», що «сердитий, як шквиря, як гроза в горобину ніч, що стряслася над нами Anno Domini 1917-го...» (Косач, 1947, с. 19), у ситуації підслуханої розмови емігранток-полтавчанок: «– Не всьо лі равно, Машенька...», що стосувалася, напевне, національних питань. Антиколоніальне обурення Енея браком спротиву українців денацифікації («Чорні й волошкові очі статних – енківен подивилися б на мене зосереджено, спробували б бути поважними, а потім пирскнули б: – Чудак какой то...» (Косач, 1947, с. 19)), як і «високоставленим» малоросійським «болотом» ретроспективно віднесене в повісті в напереддень подій Другої світової. Після її завершення, після поразки всіх визвольних проєктів – Карпатської України, боротьби ОУН, УПА, тобто коли «революційна ідея перестала бути революційною», деактуалізується й Шевченків антиколоніальний інтертекст.

Окремим інтертекстуальним полем у повісті «Еней і життя інших» є Розстріляні 1920-ті, представлені на рівні ремінісценцій з віршів (скажімо, «коłos вій» з Тичининого «Арфами, арфами...»), цитованої поезії Є. Плужника «Ніч, а човен – як срібний птах...», а також стилізації інтелектуальної прози, зокрема в диспутах щодо мистецтва, що не виглядають доречно вписаними в сюжет – у його як актуальний, так і ретроспективний плани («– Мистецтво,

повторив професор; хто говорить тепер про мистецтво, тепер, коли довкруги стріляють, вішають, спекулюють, брешуть...» (Косач, 1947, с. 36)). Участь в інтелектуальних дискусіях беруть лише двоє – Вадим Васильович, він же Еней, та професор Кравчук. Останній персонаж нагадує дещо героїв Домонтовича, передусім Серафікуса-Комаху, незграбного, з товстими скельцями окулярів. Актуальний сюжет не виходить за межі одного вечора й стін одної кімнати, що властиво сконцентрований на ідейному змісті інтелектуальній прозі. Водночас інтелектуальний «діалог» Енея з Кравчуком, а точніше монолог-лекція останнього дозволяє припустити застосування прийому «розщеплення» особистості, як у «Я (Романтиці)» М. Хвильового: тут образ Кравчука може прочитуватися як аспект особистості наратора, Вадима Васильовича, подібно як Тагабат, дегенерат, Альоша інтегруються в особистість «і чекіста, і людини» в новелі М. Хвильового. Інший кумедний атрибут Кравчука – сливе стороженківські вуса: «– Чому ви не зголили вусів? Це ідіотична імпровізація, тарасобульбівська імітація!...», – скрикує при появі професора Галочка, іншим разом сіпає його за вус – раптом він бутафорський. Колоніальна симптоматика вусів, яку свого часу блискуче схарактеризувала С. Павличко в однойменній новелі О. Стороженка, у купі з натяком на «тарасобульбівський» типаж з довгими вусами, «які ми всі солідарно оцінювали як традиціоналістичні, козацькі», увиразнюють штучність, літературність образу Кравчука. З іншого погляду, «автономність» вусів професора, які «жили своїм життям», «мали тенденцію, інколи звестись угору, в стилі еспанських королів бурбонського роду, дістаючи щіточками своїх кінців до ніздрів, потім вирівнювались зовсім горизонтально – це нагадувало павука або жука-різана, врешті звисали кволо або статечно, як причандалля опереткової бутафорії» (Косач, 1947, с. 36), викликає асоціації з вусами С. Далі.

Мозаїчні інтертекстуальні поля в доволі невеликій за обсягом повісті (тема окремої студії – специфіка античного, біблійного інтертексту, музичного коду тощо) функціонують саме в постмодерністський спосіб – чи то для ревізії дискурсу української класики як романтично-старосвітської, сентиментальної й мелодраматичної (тут очевидне продовження модерністських тенденцій 1920-х – і Розстріляного відродження, і вісниківства), чи то для ігрового «урівноправлення» європейських та українських літературних варіацій матричного архетипального сюжету Сплячої красуні (варто додати, що в контексті актуалізованого національного дискурсу він прочитується як пошук можливих шляхів майбутнього України, яка «спить» і «чекає» на обраного). Цитатність, гра з претекстами, як відомо, питома постмодерністська риса, що найпевніше проглядає в повісті Ю. Косача. У творі наявні й інші постмодерністські стратегії, чітко оприявлені в карнавалістському українському постмодернізмі другої половини 1980-1990-х, наприклад, західництво. Хоча важко заперечити слова В. Василенка про те, що «[в] ідейно-політичному аспекті історія пошуку та віднайдення Європи як “континенту горіння, священного краю, фортеці духу” розумілася Ю. Косачем передусім як повернення до джерел, власної самості, відновлення національної ідентичності, закоріненої в європейських історії та культурі, і проговорювалася ним у дусі антиколоніальної, антитоталітарної риторики» (Василенко, 2020, с. 107), «жонглювання» європейськими архісюжетами (Дон Жуана, Dornröschen, Ундіни) упереміш із сюжетами Гоголя, Котляревського, Лесі Українки, як і пересипання тексту німецькими, французькими, англійськими репліками, як і в карнавалістському постмодернізмі кінця ХХ століття, відбиває постколоніальну гібридизацію ідентичності.

Інтертекстуальний надмір у повісті «Еней і життя інших» актуалізує теоретично окреслену через три десятки років потому, у постструктуралізмі останньої третини ХХ століття, *панлітературність* як примат літератури, дискурсу, письма над реальністю, поставленою під сумнів. Показовий у цьому плані ретроспективний епізод перегляду Енеєм із Галочкою її родового архіву, куфра «із старовинними, поруділими актами», «[п]о обгорілих, витлілих краях, по в'язаннях барокового письма, по розчерках хитролобих крючків, сотенних писарчуків, дебелих полковників, бистроумних гетьманів, сочилась просинь наддунайського літа», «[п]олковники брязкотіли шаблями, хвилювалась голота, не опереткова, не стилізована, оселедцювато-жупанна проміжної, етнографічної доби, а мужня, сонценосна, як грім літавр, як рокотання слави» (Косач, 1947, с. 18). Реальність історії, роду, країни чи нації оприявнюється лише й виключно через «витлілий» текст, через літературу, яка єдина й може цю реальність

утримати, зафіксувати.

Відтак набуває деміургійності й постать письменника. У повісті Вадим Васильович, Еней посідає в диспозиції героїв цілком особнє місце (що відбито вже в назві): він серед них і над ними водночас, як незримий «ляльковод» («Я хотів бачити ефект зустрічі Галочки з Іриним – нехай подарують мені цю витівку» (Косач, 1947, с. 1)) і як малопомітна маска серед інших («я був знов тільки проміжним персонажем – діяли інші»). Потребують уточнення твердженням О. Полюхович про «чітко визначену позицію (настанову на споглядання за життям інших)» автора-наратора як «третю інстанцію», його «чітко визначену програму (мандрівника-спостерігача за життям інших)» (Полюхович, 2012, с. 65). Легше погодитися з О. Дмитрук, що позиція письменника Енея «видається досить невиписаною», позаяк він як митець сам себе погано розуміє (Дмитрук, 2019, с. 44). Визнання наратором своє ролі стороннього спостерігача за життям інших може бути фікцією, бо спростовується його звирянням у тому, що «людей, власне, не було, що я їх вимріяв і виснив і що мій сон доведений до такої чіткої реальності, що я вже зовсім затратив межі реального й іреального. <...>. Ці люди давно жили в моїй ілюзії» (Косач, 1947, с. 84). Підміна реальності ілюзією, сном, деміургійне створення у власній уяві ситуацій і героїв – це вже начерк нової, постмодерної, концепції письменника, який – «потойбіч зневіри», який «з відкритими очима на гнилизну, й цвітіння, на нікчемність і вищість, на погорду й гордість», вільний від ідеалів і ілюзій, зокрема і щодо власної творчості.

«Повість Ю. Косача, – зазначає О. Полюхович, – ...символізує ... утвердження нового типу ставлення до дійсності, повоєнного, споглядального-філософського. Еней є скептиком у тому сенсі, що його не приваблює жодна ідеологія: він критично спостерігає за долями людей, які наново мають віднайти втрачені сенси у повоєнному стані світу» (Полюхович, 2012, с. 67). Еней із сумнівом ревізує ідеології і не прагне віднайти втрачені сенси, тож «коли інші персонажі повісті “Еней і життя інших” безупинно рефлексують з приводу свого становища у світі, головний герой спостерігає за цим, і великою мірою виконує роль скриптора, збираючи уламки голосів, спогадів, думок, долі українців за кордоном» (Полюхович, 2012, с. 67). Скриптор-компілятор у постструктуралістській теорії Р. Барта є функцію письма, призвою, яка інтегрує культурні дискурси в текст, «фігурою, що виткана на килимі посеред інших, він більше не отримує тут ніяких батьківських прав чи переваг, а тільки свою роль у грі» (Барт, 1996, с. 382). Чи не варто розглянути повість «Еней і життя інших» крізь призму концепції «нульового рівня» письма Р. Барта, адже її текст увільняється, вислизає з тенет авторової «ідеології», перестає бути «знаком», нарощує конотаційну самодостатність, перетворюється на відкрите поле для гри культурними знаками й кодами. Позиція автора як «безбарвного» спостерігача, гротескмейстера і водночас пішака на шахівниці цього тексту підкреслює стратегію самоусунення, десуб'єктивізації, що спокушає розглянути її крізь призму бартівської концепції «смерті автора» (показове тут «відпливання» наратора в сон, у цілковиту відсутність у вирішальний, кульмінаційний момент історії).

«Театралізований» Гоголевий інтертекст увиразнює театральність картин передусім в актуальному, але також і в ретроспективному сюжеті повісті. Актуальний сюжет – кілька (перед)вечірніх годин у помешканні Галочки в присутності завсідних гостей та кульмінаційним приходом Ірина, з яким вона, зрештою, зникає, – цілком укладається в статичний простір театального майданчика, де герої («які нагадують дійових осіб драматичного твору» (Ковалів, 2019, с. 71)) переміщуються від фотеля до рояля чи вікна, розмовляють, п'ють чай, виходять / заходять до кімнати (читач не знає, що діється за її стінами, навіть спробу суїциду Божка на кухні не показано, бо вона – «за лаштунками», поза «сценічним простором»). «Нервом» тексту водночас є напружене чекання й вибір Галочкою єдиного – Ірина, відтак її відходу («зі сцени» твору, можливо, із життя також). «Вище» «сцени» і над усім, що нібито відбувається, триває «діалог» Вадима Васильовича з Кравчуком (чи розмова із самим собою) про мистецтво, літературу, майбутнє України й т.д. Як зазначає О. Дмитрук, «[і]снюючи поза сюжетною історією, обговорення проблеми гетерономності мистецтва й життя, тотожності мистецтва та життя ... слугує чинником сюжетного впорядкування повісті» (Дмитрук, 2019, с. 47). З вислідом наведеного міркування складно погодитися, позаяк виникає ефект не «впорядкування», а навпаки – розмивання, розщеплення ідейного стрижня, відтак і сюжетної «магістралі», крім того,

і ефект штучності зображуваного, дискурсивності замість життєвості. У повісті «світ ... постає як суцільний універсальний “текст”» (Мацько, 2009, с. 81), хоча ознак «цілісності» якраз і не помітно. В актуальний сюжет, до того ж, повсякчас «уриваються» ретроспективні картини београдських часів та підпільної боротьби часів Другої світової, що збалансовує сценічну статичність основного сюжету хронотопічною турбулентністю та неромантично-імпресіоністичною динамікою. Дефрагментація часової лінії сюжету створює, крім того, ефект симультанності (В. Вельш) від накладання рознесених у часі картин, довільному, невмотивованому переходу між ними.

Прикметно, що герої повісті нерідко в розмовах оперують постмодерністськими за суттю поняттями, як-от «*фрагментаричність*» («...втім – ми всі – фрагментаричність ... – Мистецтво – це фрагментаричність ...», «леліймо фрагменти. Може це зеренця вічного» (Косач, 1947, с. 25), «...єсть деяка фрагментаричність нашого історичного процесу, й це утруднює гіпотези. Вся наша історія – це боротьба фрагментів з цілістю. Романтизму зі скепсисом. Еросу з етосом» (Косач, 1947, с. 32)), «*релятивність*» («Це є релятивне, як усе на світі. Смерть врешті не є смерть, як... – ... і життя не життя? ...» (Косач, 1947, с. 62), «І професор, з його вусами, з його абсолютною зрівноваженістю й релятивізмом діяв, як прохолода» (Косач, 1947, с. 89), «І ця його честь – релятивність» (Косач, 1947, с. 46) і под.). Обидва поняття, як відомо, формують поле постмодерністської «чуттєвості», від якої герої Косача та й він сам вочевидь не так і далеко. Завважмо, що переважно зміст цих висловлених міркувань залишається на високому рівні абстракції, іншими словами, його складно вловити, він прихований за а la філософічною риторичністю фраз.

Якщо рушієм постмодерністських зрушень вважають кризу й наступну ревізію дискредитованих наративів (Ж.-Ф. Ліотар), то в повісті Ю. Косача «Еней і життя інших» і криза, і життя «після», і ревізія – на поверхні. «Косачеве розуміння кризи зовсім не однозначне: він висловлює переконання про необхідність і навіть плідність криз. До того ж його теоретизування щодо кризи, попри всі умовності цього поняття, вписувалися у значно ширший, європейський контекст, у якому ідея кризи (як одна з основних) проговорювалася ще з міжвоєнного часу, а в післявоєнний набула значення першорядної й асоціювалася із крахом ідеалів просвітницького гуманізму, завершенням прогресу тощо» (Василенко, 2020, с. 110-111), відтак знаменувала початок постмодерністської доби.

Постмодерністська «чуттєвість» «зациклена» на минулому як полі ревізії та (ігрової) деконструкції. Відчуття посткризової оберненості в минуле прочитується, зокрема, у рядках повісті: «Ми живемо більше в минулому, ніж у сучасному, не правда ж... Якою нікчемністю видається час, коли кров'ю писані слова й сьогодні свіжі, не зважаючи на мотлох політь, навалених на них!.. Минаються люди, минаються тіні, а сонце стоїть, як і колись, і люди не в силі не лиш перебороти, але й збагнути глузду позачасовості, що плеще, як ріка, без упину гонить свої хвилі, здається, такі проминальні, а такі однакові, врешті усе ті ж самі....» (Косач, 1947, с. 17). Ніби відчуваючи дискомфорт «пост-існування», Галочка й інші герої «не дозволяють» собі говорити про минуле: «Будь ласка, тільки без минулого; ... у нас не говориться про минуле. Ми спрямовуємось виключно в майбутнє. – Цікаво, загорівся професор, це мабуть *signum temporis*, ненависть до історії. Зовсім зрозуміло, розгрань епох, деяка переоцінка вже довершується й, найголовніше, віднаходимо глузд існування» (Косач, 1947, с. 29). Чим це не ревізійно-іронічна постмодерністська ремарка про «[р]озгрань епох» і «переоцінку» з позиції «пост» метанаративів шляхетного чину, націоналістської боротьби, української ідеї зрештою? У ретроспективних епізодах Другої світової актуалізовано мотив кінецьсвіття, апокаліпсису, який передчувають герої повісті. Професор Кравчук зауважує: «В році 1944, в апокаліптичному році, почнеться нова, а то зовсім нова епоха, завершення тієї, що триває вже пів тисячоліття... – Ви маєте на думці розколення атома? ...» (Косач, 1947, с. 62), – запитує в нього Ірин і одержує позитивну відповідь. Ці слова звучать вельми пророче як на середину 1940-х, позаяк, відомо, що епоху постмодернізму хронологізуватимуть із поствоєнною кризою, загрозою ядерної війни, гонкою озброєнь, що поставить під серйозне питання здобутки раціоналізму, позитивізму, гуманізму доби Просвітництва. Але в повісті Ю. Косача вже озвучено цей «діагноз: «...Вік раціоналізму агонізує на наших очах. Я тисну вашу руку за активність в напрямі його остаточної ліквідації»

(Косач, 1947, с. 62). Для Ю. Косача, утім, це було не так передвіщення постмодерністського нігілізму, як розрахунок з раціоналізмом вісниківства, «прощання з учора» (Ю. Шерех) (Агеєва, 2003, с. 11).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Крізь постмодерністську оптику стає помітним випередження Ю. Косачем-автором повісті «Еней і життя інших» свого часу й закладання ним підмурівку українського постмодернізму, витoki якого, отже, варто шукати значно раніше виступу «нью-йоркців» чи андеграунду 1970-х. (Пост)кризове світовідчуття, постколоніальна за суттю ревізія української ідентичності в еміграційних реаліях, доповнені ігровими стратегіями в тексті повісті, а саме: релятивізацією уяви й реальності, «усуненням» автора, театралізацією, хронотопічною «симультанністю», «розсіюванням» сюжету, мозаїкою культурних кодів і розгалуженою інтертекстуальністю, умотивовують розгляд твору в контексті постмодерністської естетики. Потужну роль у її оприявненні відіграє саме інтертекст, постколоніальний характер якого виявляється, з одного боку, в деконструкції романтично-сентиментального, «мелодраматичного» коду української класики (передусім цю функцію виконує пародіювання фабули «Наталки Полтавки» І. Котляревського), а з іншого – в утвердженні «рівноправності», «однополярності» українських і європейських літературних сюжетів, уже давніше сконтамінованих в образах Дон Жуана, Ундіни-Русалки та ін. Узятий за архетипну основу сюжет *Dornroschen*, Сплячої Красуні (а зовсім не Попелюшки, як твердить Ю. Ковалів (Ковалів, 2019)), навколо якого вибудовано химерне плетиво європейського, зокрема й шекспірівського, та українського інтертексту, оприявнює магістральну «мету» тексту – «пробудження» «сплячої» України до «поновлення» на черговому витку її історії і в уже нових історичних обставинах, її «пошук»-«зустріч» із також уже новим національним героєм-«обранцем». У художньому накресленні його фігури оприявнюється як важливий інтертекст Гоголя, Котляревського, а також Шекспіра, який актуалізує тип блукальця, який прямує до «своїї землі».

Повість «Еней і життя інших» Ю. Косача, як і інші його твори, ще потребують поглибленого вивчення, зокрема й крізь призму новітньої, зокрема постколоніальної, постструктуралістської методології. На часі детальніше дослідження біблійного, античного інтертекстуальних полів, «діалогу» з МУРівською ідеологією та творчістю Розстріляного відродження, а також висвітлення інтермедіального плану цієї повісті.

Бібліографічний список

- Агеєва, В. 2003. Між екзотизмом і традицією. В: В. Агеєва (упор.) *Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі*. Київ, с. 7-15.
- Барт, Р. 1996. Від твору до тексту / перекл. Ю. Гудзя. В: М. Зубрицька (ред.) *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, с. 380-384.
- Василенко, В. 2020. «Феномен роздвоєного обличчя»: Юрій Косач на перехресті міфу й ідеології. *Слово і Час*, 5(713), 96—113. DOI: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.05.96-113>
- Дмитрук, О., 2019. Тотожність мистецтва і життя в повісті Ю. Косача «Еней і життя інших». *Слово і Час*, 9, с. 42-48.
- Ковалів, Ю., 2019. Юрій Косач. *Слово і час*, 12, с. 70-74.
- Косач, Ю., 1947. *Еней і життя інших*. Повість. Прометей (сер. Бібліотека новітньої літератури).
- Мариненко, Ю., 2004. *Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40-50-х років ХХ століття*. Кіровоград.
- Мацько, В., 2009. *Українська еміграційна проза ХХ століття*. Хмельницький: ПП Дереза І. Ж.
- Реутова, М., 2015. Поетика бароко в історичному романі Юрія Косача «Рубікон Хмельницького». *Studia methodologica*, 40, с. 163-167.
- Романов, С., 2009. *Юрій Косач між минулим і сучасним. Історична проза письменника 1930-х років*. Луцьк, Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки.
- Полюхович, О., 2012. Апологія споглядання в текстах еміграційної літератури (Володимир Набоков, Юрій Косач). *Мандрівець*, 5, с. 65-68.
- Шалагінова, О., 2010. Свій серед чужих, чужий серед своїх»: Юрій Косач у спогадах Юрія Шевельова (Шереха). *Леся Українка і сучасність*, 6, 466-483.

- Шаф, О. & Гонюк, О., 2023. (Анти)колоніальні стратегії художнього мислення Євгена Гребінки в поемі «Богдан». *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 2(26/1), с. 134-147.
- Шевельов (Шерех), Ю. 2001. *Я – мене – мені... (і довкруги): спогади: в 2 т. Х.*; Нью-Йорк: Вид. часопису *Березиль*; вид-во М. П. Коць. Т.ІІ.

References

- Aheieva, V. 2003. Mizh ekzotyzmom i tradytsiieiu [Between Exoticism and Tradition]. In: V. Aheieva (red.) *Proza pro zhyttia inshykh: Yurii Kosach: teksty, interpretatsii, komentari* [The Prose about the Other's being: Yurii Kosach: the Texts, Interpretations, Comments]. Kyiv, pp. 7-15 (in Ukrainian)
- Bart, R. 1996. Vid tvorcu do tekstu / perekl. Yu. Gudzia. In: M. Zubrytska (red.) *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* [The Antology of XXth World Literature-and-Critic Thinking]. Lviv: Litopys, pp. 380-384. (in Ukrainian)
- Dmytruk, O. 2019. Totozhnist mystetstva i zhyttia v povisti Yu. Kosacha «Enei i zhyttia inshykh» [The sameness of art and life in Yury Kosach's narrative "Aeneas and the Life of the Others"]. *Slovo i Chas*, 9, pp.42-48. (in Ukrainian)
- Kosach, Yu., 1947. *Enei i zhyttia inshykh* [Aeneas and the Life of the Others]. Povist. Prometei
- Kovaliv, Yu., 2019. Yurii Kosach. *Slovo i Chas*, 12, pp.70-74. (in Ukrainian)
- Marynenko, Yu., 2004. *Problemy natsionalnoi identychnosti v ukrainskii prozi 40-50-kh rokiv XX stolittia* [National Identity Issues in 1940-1950th Ukrainian Fiction]. Kirovohrad. (in Ukrainian)
- Matsko, V., 2009. *Ukrainska emihratsiina proza XX stolittia* [XXth Ukrainian Emigration Prose]. Khmelnytskyi. (in Ukrainian)
- Poliukhovych, O., 2012. Apolohiia spohliadannia v tekstakh emigratsiinoi literatury (Volodymyr Nabokov, Yurii Kosach) [Apology of Contemplation in the texts of Emigration literature (Volodymyr Nabokov, Yurii Kosach)]. *Mandrivets*, 5, pp.65-68. (in Ukrainian)
- Reutova, M., 2015. Poetyka baroko v istorychnomu romani Yurii Kosacha «Rubikon Khmelnytskoho» [Poetics of baroque in historical novel Yuriy Kosach's «The Khmelnytsky's Rubicon»]. *Studia methodologica*, 40, pp. 163-167 (in Ukrainian)
- Romanov, S., 2009. *Yurii Kosach mizh mynulym i suchasnym. Istorychna proza pysmennyka 1930-kh rokiv* [Yurii Kosach between the Past and Contemporary. 1930th Writer's Historical Prose]. Lutsk, Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky. (in Ukrainian)
- Shaf, O. & Honiuk, O., 2023. (Anty)kolonialni stratehii khudozhnoho myslennia Yevhena Hrebinky v poemi «Bohdan» [Poetics of Yevhen Hrebinka's Poem "Bohdan": (Anti)Colonial Strategies of the Art Consciousness]. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 2(26/1), pp.134-147. (in Ukrainian)
- Shalahinova, O., 2010. Svii sered chuzhykh, chuzhyi sered svoikh»: Yurii Kosach u spohadakh Yurii Shevelova (Sherekha) ["Native to Stangers, a Foreigner Amongst Friends": Yurii Kosach in Reminiscence by Yurii Sheveliov (Sherekh)]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*, 6, pp. 466-483. (in Ukrainian)
- Shevelov (Sherekh), Yu., 2001. *Ya – mene – menі... (і довкруги): spohady: 2 t. [I – me – me... (and all around): memoirs: in 2 volumes]* Kh.; Niu-York: Vyd. chasopysu "Berezil"; vyd-vo M. P. Kots. Vol.II. (in Ukrainian)
- Vasylenko, V. 2020. «Fenomen rozdvoienoho oblychchia»: Yurii Kosach na perekhrestі mifu y ideolohii ["The split face Phenomenon": Yurii Kosach between myth and Ideology]. *Slovo i Chas*, 5 (713), pp. 96-113. (in Ukrainian)

Стаття надійшла до редколегії 28.03.2026.

Olga Shaf

**THE POSTCOLONIAL FEATURES OF THE INTERTEXT OF CLASSICAL
UKRAINIAN LITERATURE IN YURIY KOSACH'S STORY «AENEAS AND THE LIFE OF
OTHERS»: POSTMODERN RECEPTION**

The article examines the specificity of the intersection of intertextual fields of European and classical Ukrainian literature in Yurii Kosach's story "Aeneas and the Lives of Others" (1947). Particular attention is paid to the intertextual dialogue with the works of Mykola Hohol, as well as Ivan Kotliarevskiy, Taras Shevchenko, Lesia Ukrainka, and other representatives of the Ukrainian literary canon. This interaction reveals postcolonial meanings related to the uncertainty of Ukraine's historical future after the traumatic experience of the Second World War and a series of failed national liberation struggles, the deformation of national identity in exile, and the revision of the national heroic paradigm.

The relevance of the study is determined by the need to deepen the literary-critical understanding of Kosach's intertextual poetics and to reinterpret his story within the aesthetic framework of postmodernism. Such an approach makes it possible to consider the author's creative work as anticipating postmodernist strategies in Ukrainian emigration literature.

The aim of the article is to analyze the Yurii Kosach's work "Aeneas and the Lives of Others" through the prism of postmodernist optics, with a focus on the anti- and postcolonial dimensions of the intertext of Ukrainian classical literature represented in the text. The objectives include defining the boundaries of the intertextual field (primarily related to Hohol's works), clarifying its anti-/postcolonial mode of artistic representation, and identifying (pre-)postmodernist features of Kosach's writing.

The methodology is based on the principles of postcolonial studies, intertextual analysis, the structural-semiotic method, and close reading.

The results of the study demonstrate a number of (pre-)postmodernist features in Kosach's work, which call for a reconsideration of the chronological boundaries of the Ukrainian literary process. The (pre-)postmodernist character of the text is manifested in the playful and revisionist functioning of intertextuality (including allusions, quotations, and reminiscences from Ukrainian and European classics), as well as in theatricalization, the fictionalization of reality, the subjectivization of narrative, the reduction of the author's role to that of a scriptor, the "zero degree" of writing without a clearly defined authorial position, and a postmodern sensibility marked by transitionality, post-crisis irony, and skepticism toward metanarratives.

Keywords: *Yurii Kosach's "Aeneas and the Lives of Others", Artistic Ukrainian Movement, emigration literature, Ukrainian literature of the XIXth and XXth centuries, European literature and culture, intertextuality, anti-colonialism, post-colonialism, (pre-)postmodernism.*

УДК 821.112.2-31:376]"19/20"

Вікторія Зарва
ORCID:0000-0001-9100-7440

Ганна Александрова
ORCID:0000-0001-7687-2188

Ганна Табакова
ORCID:0000-0001-9687- 6290

АНДРЕАС ШТАЙНГЬОФЕЛЬ ЯК ПРЕДСТАВНИК ІНКЛЮЗИВНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті досліджується проблематика інклюзії та стратегії репрезентації «інішості» у творчості відомого німецького письменника Андреаса Штайнгьофеля. На прикладі аналізу циклу романів про Ріко та Оскара розкрито авторський підхід до деконструкції поняття соціальної та інтелектуальної норми. Особливу увагу приділено введенню неологізму «глибока обдарованість» (Tiefbegabung) як інструменту формування нової інклюзивної ідентичності. Доведено, що використання детективного жанру та специфічних наративних технік дозволяє автору наділити героїв з особливими потребами активною соціальною суб'єктністю. Розкрито функціональне навантаження інтертекстуального матеріалу в тексті роману. Визначено роль міського середовища та мовної картини світу персонажів у процесі подолання стигматизації аутсайдерів у сучасній дитячій літературі.

Ключові слова: інклюзія, Андреас Штайнгьофель, глибока обдарованість, інішність, сучасна німецька дитяча література, деконструкція норми.

DOI 10.34079/2415-3168-2026-19-34-65-73

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. У сучасній європейській літературі для дітей та юнацтва проблема інклюзії поступово зміщується з периферійних сюжетів у центр наративу, перетворюючи героїв з особливими освітніми потребами на активних суб'єктів дії. Однією з найбільш знакових постатей у цьому контексті є німецький письменник Андреас Штайнгьофель (Andreas Steinhöfel) (нар. 14 січня 1962 року), чия творчість, зокрема цикл про Ріко та Оскара, стала об'єктом пильної уваги як літературознавців, так і представників соціальної педагогіки.

Андреас Штайнгьофель – один із найвідоміших сучасних авторів німецької дитячої та підліткової літератури, який послідовно розробляє теми інклюзії, інакшості, нейрорізноманіття, соціальної участі. Він художньо створює персонажів з особливими освітніми потребами, нетиповими когнітивними здібностями, соціальною вразливістю, причому показує їх не як об'єкт жалю, а як повноцінних, сильних і цінних.

Його творчість послідовно репрезентує інклюзивні підходи, спрямовані на розширення уявлень про норму, інакшість та соціальну інтеграцію. Його романи вирізняються високим художнім рівнем, психологічною достовірністю та акцентом на подоланні бар'єрів, що перешкоджають участі різних соціальних груп у суспільному житті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До аналізу цієї серії книг Андреаса Штайнгьофеля зверталися такі дослідники, як Петра Андерс, Карстен Ганзель Габріеле фон Глазенапп, Клаус Майвальд, Яна Мікота, Карін Ріхтер, Емер О'Салліван, Маркус Шваль, Ян Штандке та ін. Ян Штандке і Дітер Врубел (редактор) у книзі статей різних авторів, присвяченій аналізу творчості Андреаса Штайнгьофеля, пропонують розвідку, де розглядають літературні, поетологічні, медійні та дидактичні аспекти творчості німецького митця. Вони зазначають: «So erfindet Steinhöfel zwar Figuren und Schauplätze, vielfach findet er sie aber auch und transformiert sie, ohne sie dabei zu deformieren» («Хоча Штайнгьофель і вигадує персонажів та місця дії, він часто

знаходить їх і трансформує, не деформуючи» – переклад наш. В. З.) (Standke & Wrobel, 2021, s. 7). Петра Андерс пише в 2014 році про інклюзивну оптику нарації, акцентуючи на тому, що інший спосіб сприйняття стає рівноправним. У монографії вона проаналізувала репрезентацію інвалідності та інакшості в сучасному німецькому кіно, що тематично тісно пов'язано з інклюзивними наративними перспективами (Anders, 2014). Клаус Майвальд стверджує: «Mit diesem Roman vollzieht der Autor eine Wende von einem sozialen zu einem magischen Realismus» («У цьому романі автор переходить від соціального до магічного реалізму» – переклад В. З.) (Maiwald, 2016, s. 2). Карстен Ганзель зазначає, що Штайнгофель трансформує жанрові канони, роблячи інтелектуальні особливості героїв не перешкодою, а специфічним інструментом пізнання світу (Carsten, 2010). Дослідниця Габріеле фон Глазенапп працює з темами репрезентації інклюзії в літературі. Вона аналізує, як у дитячих і молодіжних творах відображається інклюзія, тобто, як літературні можливості та простори можуть представляти включення інших, різних і «інших» голосів у нарацію (von Glasenapp, 2020). Жанрову своєрідність твору «Ріко, Оскар та глибокі тіні» визначають такі дослідники, як Клаус Майвальд, Мар'я Раух, Ганзель Карстен так: «...eine Genremischung aus Detektivroman, Schelmenroman, problemorientiertem und komischem Kinderroman» («...жанрова суміш детективного роману, шахрайського роману, проблемного та комічного дитячого роману» – переклад В. З.) (Rauch, 2012, s. 128). Дослідниця Яна Мікота пише про специфіку інклюзії в серії «Rico und Oskar», що автор Андреас Штайнгофель не драматизує інакшість, а робить її природною частиною дитячого досвіду: «Es geht ihm nicht darum, seine Figuren an die Gesellschaft anzupassen. Vielmehr muss sich die Gesellschaft der Heterogenität der Menschen anpassen...» («Його мета не в тому, щоб адаптувати своїх персонажів до суспільства. Швидше, суспільство має адаптуватися до неоднорідності своїх людей» – переклад В. З.) (Mikota & Oehme, 2014, s. 11).

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю аналізу нових стратегій репрезентації «іншості» (otherness), які пропонує Штайнгофель у серії творів про Ріко і Оскара. Автор відмовляється від традиційної для дитячої літератури минулого «педагогіки жалю», вводячи натомість концепт «глибокої обдарованості» (Tiefbegabung), який стає ключовим для деконструкції медичного розуміння норми, про що у своїх працях згадує дослідниця Габріеле фон Глазенапп, аналізуючи урбаністичне середовище як простір інклюзії (von Glasenapp, 2020).

Метою статті є вивчення проблематики інклюзії та стратегії репрезентації «іншості» у творчості відомого німецького письменника Андреаса Штайнгофеля, зокрема першого роману циклу про Ріко та Оскара, і засобів (наративних, лінгвістичних, інтертекстуальних та ін.), за допомогою яких Штайнгофель формує інклюзивний простір.

Завдання дослідження. Дослідити, як автор використовує детективний жанр для соціальної реабілітації героїв-аутсайдерів і створення інклюзивного простору, інклюзивної ідентичності, виділити ключові аспекти інклюзивної моделі автора.

Методологічну базу дослідження складають принципи порівняльного літературознавства та концепція естетики «іншості», розроблена професором Люнебургського університету Леуфаною Емер О'Салліван, яка розкрила змістове наповнення таких понять, як «національні» та «етнічні» стереотипи в літературі (O'Sullivan, 1989).

Виклад основного матеріалу. Центральним текстом, який засвідчує інклюзивну поетику автора, є популярна серія, яку відкриває дитячий кримінальний роман «Rico, Oskar und die Tieferschatten (Rico und Oskar 1)» («Ріко, Оскар та глибокі тіні») (2008), що став знаковим для німецької літератури початку XXI століття. Відомі продовження («Rico, Oskar und das Herzgebrehche» (Т. 2), «Rico, Oskar und der Diebstahlstein» (Т. 3), «Rico, Oskar und das Vomhimmelhoch» (Т. 4), «Rico, Oskar und das Mistverständnis (Rico und Oskar 5)»), зокрема, книжки цього циклу отримали німецьку дитячу літературну премію, а також екранізовані в Німеччині у 2014, 2015, 2016 роках (див. про екранізації роману працю Хайди Лексе «Rico, Oskar und der Kinderfilm. Zur Adaption eines Kinderromans mit Kultcharakter» (Lex, 2016)).

Один із головних героїв серії Андреаса Штайнгофеля – життєрадісний і впевнений у собі хлопець на ім'я Ріко (повне ім'я – Фредеріко Доретті). Наратив роману вибудований від першої особи – голосом Ріко, внутрішній монолог якого слугує засобом емпатичного залучення читача до досвіду дитини з когнітивними особливостями. Це суттєво посилює інклюзивний потенціал

твору, оскільки дозволяє читачеві сприйняти світ крізь призму такого персонажа.

У формуванні інклюзивної ідентичності у творі важлива роль належить мові: використання «словника Ріко» у текстах є інструментом емпатії. Читач змушений приймати логіку героя, бачити світ його очима (через плутанину сторін світу чи специфічне тлумачення складних слів), що знімає бар'єр між «нормою» читача та «патологією» персонажа. Розповідь Ріко сповнена логічних перебоїв, непослідовностей і водночас щирих спостережень – у цьому художньому прийомі закладено принцип «досвіду зсередини», що відповідає сучасним підходам до репрезентації інвалідності та нейрорізноманіття в літературі.

Автор використовує в тексті реальний локус, тобто історичний, який справді спостерігається в дійсності, – це локус вулиць, каналів, мостів: Діффенбахштрассе, Ландверканал, Адміральський міст та ін. Цей літературний прийом виходить за рамки простої адреси, створюючи глибину і багатозначність художнього світу твору. Дія творів часто розгортається в обмеженому, але детально освоєному просторі, коли точно зазначається реальне місце дії (наприклад, будинок на вулиці Діффенбахштрассе, 93, яка називається в тексті скорочено «Діффе», у Берліні, точніше в Берліні-Кройцберзі, який виступає як модель інклюзивного суспільства). Герой Ріко з матір'ю-одиначкою живе у багатоквартирному будинку, де переважно проживають ексцентричні персонажі з найнижчих верств суспільства, створюючи, як зазначає Маркус Шваль, «вражаючий спектр соціальних середовищ» великого німецького міста на початку XXI століття (Schwahl, 2010, s. 81): зубний технік-гей, самотні літні люди, традиційна сім'я, неповна сім'я та ін. Різні способи життя, погляди, звички, але все це нормально сприймається суспільством: у романі, висновує Маркус Шваль, «різноманітність та інакшість проголошуються універсально людськими» (Schwahl, 2010, s. 83): множинність є нормою. Роль оточення, міського середовища та міська топографія важливі у творі як інклюзивний простір. Штайнгофель описує мікросоціум, де сусіди з різними дивацтвами і своїми вадами та соціальним статусом створюють природне інклюзивне середовище, де «іншість» кожного є запорукою цілісності громади. У такому середовищі «дивакуватість» Ріко розмивається серед загальної різноманітності, що є кінцевою метою справжньої інклюзії, коли особливість стає непомітною на тлі загальної поваги до особистості.

Простір міста Берліна («місто як топос») представлений автором як складна система, де вулиці грають важливу роль насамперед у характеристиці героїв, теми, мотивів, атмосфери твору, формуючи художній простір міста. У творі це насамперед «вулиця як шлях героя», де кожний топос (наприклад, Ландверканал, Адміральський міст, Темпельхоф та ін.) несе свій унікальний смисл, пов'язуючи реальність і вимисел. До основних аспектів топоса вулиць відносимо символічне навантаження, коли вулиця символізує долю, суспільство, самотність, шлях та ін., зв'язок з конкретними персонажами та героєм «шляху», а також мотив надії, зустрічі, очікування для героя. Назви вулиць відтворюють епоху, історію, ідеологію, створюючи історико-культурний контекст твору.

Головний герой Ріко має певну інвалідність, а саме: інтелектуальні обмеження, тобто йому потрібно більше часу для певних когнітивних завдань, а також він легко плутається, тобто він має особливості розвитку (низька швидкість мислення). У Ріко виникають труднощі з просторовою орієнтацією (може загубитися перед власним будинком) та концентрацією уваги, йому важко зосередитися, коли він про щось розповідає, втрачає основну думку оповіді, як він сам зізнається в тексті, а речі мають тенденцію «вислизати з його голови», яку він сприймає як лотерейний барабан. Ріко описує свій мозок як лототрон, де кульки іноді розлітаються (використана метафора «кульок у голові»). Це не дефект, а інший спосіб функціонування.

Ріко також важко розрізняє лівий та правий кінець, навіть у компасі, легко бентежиться. Автор використовує для наочного уявлення стану героя влучні порівняння з навколишнього середовища. Так, свою здатність орієнтуватися у просторі Ріко порівнює з п'яним поштовим голубом «у заметіль при силі вітру дванадцять балів». Герой намагається протидіяти цим проблемам, записуючи все нове та використовуючи дошку оголошень і картотеку. Він прагне стати розумнішим, відшукуючи в словнику все, чого не знає. Ріко не вважає себе інвалідом, а навпаки – як протилежність обдарованому, тобто менш обдарований. Інклюзія тут починається з самоприйняття. Герой не прагне стати «нормальним», він вчиться жити у світі зі своєю

«глибокою обдарованістю».

Ріко мислить конкретно та візуально. Він хороший спостерігач і має талант до письма, допитливий і не стидається часто ставити запитання матері, сусідці фрау Далінг, учителеві Вемайєру. Ріко подобається відвідувати своїх сусідів, особливо місис Далінг, з якою він подружився і дивився кримінальні драми та романтичні фільми по телевізору. Ріко отримує різні протилежні характеристики від знайомих. Так, його сусід зверху Фітцке називає Ріко «дурна голова», «придурок» (Steinhöfel, 2008, s. 11), сусідка фрау Далінг – «сонечко», любляча мати називає Ріко «незвичайно обдарований». Через це однолітки не поспішають заводити стосунки з хлопцем.

У героя книги Ріко є проблеми з навчанням: він сам характеризує себе як людину з «труднощами в навчанні», тому що, хоча він може думати, йому на це потрібно більше часу, ніж іншим. Для характеристики Ріко замість діагнозу «дитина з особливими освітніми потребами» використовується термін «Tiefbegabung» (глибока обдарованість) як авторський неологізм Штайнгофеля, що протиставляється клінічному діагнозу. Термін створений самим автором для позначення дитини з незвичними когнітивними особливостями, які не вписуються в традиційні категорії шкільної успішності. Це ключове самовизначення, яке переосмислює ієрархію здібностей. За допомогою цього терміну Штайнгофель деконструє ієрархію «вищих» та «нижчих» здібностей, пропагуючи ідею багатоманітності людських способів мислення та сприйняття. Це дозволяє змістити фокус із дефіциту (чого дитина не вміє) на особливість сприйняття світу.

Ріко відправляють до навчального центру спеціальної освіти, оскільки він не вписується в державну шкільну систему. Проте проблеми у навчанні не драматизуються, герой не потребує жалості, хоча тенденція до зображення героїв з обмеженими можливостями слабкими, жалюгідними, потребуючими постійної допомоги та ін. існувала в німецькій літературі у творах Пітера Гертлінга, Макса фон дер Грюна та ін. Клаус Майвальд визначає особливості тематики роману: «Das Thema Behinderung wird unaufgeregt und differenziert dargestellt. Ricos Einschränkungen und Probleme sind deutlich, er weiß sich jedoch stets zu helfen und braucht kein Mitleid» («Тема інвалідності представлена спокійно та з нюансами. Обмеження та проблеми Ріко зрозумілі, але він завжди примудряється допомогти собі сам і не потребує жалості» – переклад В. З.) (Maiwald, 2016, s. 3). У романі Штайнгофеля спостерігаємо педагогічний оптимізм та право на помилку. Важливою тезою є право героїв на власний темп розвитку. Штайнгофель пропагує ідею, що інклюзія – це насамперед терпіння оточення та визнання того, що успіх не завжди вимірюється стандартними шкільними оцінками.

Більше за все в житті Ріко боїться води та утоплення, у чому щиро зізнається: «Vor nichts habe ich so große und so schreckliche Angst wie vor Wasser» («Немає нічого, чого б я так боявся, і так жажливо боявся, як води» – переклад наш. В. З.) (Steinhöfel, 2008, s. 184). Це пов'язане з долею його батька, який за різними версіями загинув двома різними способами, залежно від того, чи розглядається оригінальна історія книги (у якій він тоне в морі під час риболовлі, коли перекинувся човен), чи пізніша корекція (у якій його збиває вантажівка з рибою). Фільми також розповідають про смерть батька Ріко, який був італійцем, у Неаполі, де він нібито потонув під час риболовлі. Насправді його збила вантажівка з рибою в Неаполі. Версія про Неаполь є радше частиною сімейної легенди. Обставини смерті батька пов'язані саме з водою, що і призвело до великого страху Ріко перед водою. Узагалі, тема батька в книзі оповита певним сумом, оскільки Ріко знає про нього лише з розповідей матері. Саме тому він так дорожить своїм італійським прізвиськом, яке вважає частиною своєї ідентичності.

Ріко помічає наявність у багатьох людей, як він називає це, «сірого відчуття» (das «graue Gefühl»), яке пояснює так: «Eine Depression ist, wenn all deine Gefühle im Rollstuhl sitzen. Sie haben keine Arme mehr und es ist leider auch gerade niemand zum Schieben da. Womöglich sind auch noch die Reifen platt. Macht sehr müde» («Депресія – це коли всі твої почуття прикуті до інвалідного візка. У них більше немає рук, і, на жаль, немає нікого поруч, щоб їх штовхати. Шини можуть навіть спуститися. Це дуже виснажливо» – переклад В. З.) (Steinhöfel, 2008, s. 26). «Сіре відчуття» спостерігається, на думку Ріко, у самотніх людей. До фрау Далінг (має біля 50 років, працює в Карштадті продавчиною, добре вміє готувати бутерброди-лінивічки) таке сіре відчуття

приходить часто. Тоді вона на радість Ріко відмовляється дивитися фільми про кохання. Мати Ріко Таня Доретті порівнює життя з якимсь чортовим відривним календарем. Автор показує етичне ставлення дорослого до «інакшості» дитини. Створюючи образи дорослих (мама Ріко, сусіди), письменник моделює ідеальну дорослу поведінку: не опікунство, а підтримка автономії дитини, що є ключовим фактором успішної соціальної інтеграції.

Інший персонаж твору, ім'я якого також винесене в заголовок, – це Оскар, який є повною протилежністю Ріко, бо він надзвичайно обдарований («hochbegabt»). Автор одразу зазначає його зріст (нижчий за Ріко, до грудей) і деталі одягу: постійно носить на голові захисний шолом темно-синього кольору, навіть будучи пішоходом (застосовується автором порівняння – як у мотоциклістів шолом), і має яскраво-червоний літачок на футболці, який є важливою деталлю для розвитку сюжетної лінії. Одразу між героями при зустрічі виникає непорозуміння: спочатку Оскар насміхається з інтелектуально відсталого Ріко, вони починають сперечатися, але згодом Оскар вибачається за свою зарозумілість. Ріко одразу сприймає Оскара як зовсім чокнутого хлопчика.

У творі зазначаються причини, через які Оскар завжди носить шолом: це через страх перед постійними небезпеками та потенційними нещасними випадками, оскільки він як дуже обдарована дитина може уявити собі багато можливих небезпек у житті, які можуть з ним статися. Герой у своїй філософії життя глибоко переконаний, що шолом захищає його, а тому є корисним. Обдарованість Оскара призводить до надмірної обережності та стурбованості небезпеками світу. Проте це не допомогло героєві захиститися від навколишнього агресивного світу. Оскар переслідував викрадача дітей «Містер 2000», за що і відбулося його викрадення. Оскара тримали в полоні на задньому дворі будинку, де жив Ріко на другому поверсі. Там Ріко бачив уночі тасмичні тіні, які він називав глибокими тінями. У складних пошуках друга Ріко придумав небезпечну ідею, якою пишався і якій радів, – наодинці дібратися до іншої частини міста, до Темпельхофа, використовуючи сусіда Кіслінга з авто, а потім таксі, і залишитися живим. Ріко застосовує всю мужність, дотепність, щоб звільнити свого товариша Оскара. У творі простежується соціальна інклюзія та подолання стигми. Автор піднімає питання «невидимості» дітей з особливими потребами в суспільстві. Через детективний сюжет Штайнгофель робить таких дітей активними суб'єктами, які розв'язують проблеми, недоступні дорослим або поліції, тим самим руйнуючи стереотип про безпорадність «інших».

Штайнгофель пропонує модель інклюзивної дружби, у якій взаємодоповнюються дві крайності – «повільність» та надмірна раціональність. Вундеркінд Оскар, «hochbegabt», часто потребує емоційного орієнтиру, тоді як Ріко має добре розвинену інтуїцію та соціальну чутливість. Така композиційна пара демонструє відсутність однозначно «правильних» способів бути успішним або компетентним. Автор формує у читача розуміння того, що інклюзія передбачає не лише спільне перебування, а й продуктивне співіснування різних типів здібностей і соціальних ролей. Друзі розплутують злочини, які ставлять поліцію Берліна у безвихідь. Штайнгофель демонструє концепцію «доповнюваної інакшості», де дружба Ріко («глибоко обдарованого») та Оскара («високо обдарованого») розглядається як симбіоз. Автор демонструє, що інклюзія – це не просто присутність особливої дитини в колективі, а створення союзу, де недоліки одного компенсуються перевагами іншого, роблячи їх разом сильнішими за «звичайних» людей.

Клаус Майвальд стверджує: «Die Attraktivität des Romans gründet natürlich in ansprechenden Figuren und Themen: Rico und Oskar sind beide Außenseiter, und sie sind beide auf eigene Weise gehandicapped, der eine durch seine Lernbehinderung, der andere durch seine Ängstlichkeit» («Ріко та Оскар – обидва аутсайтери, і обидва вони по-своєму обмежені, один через свої труднощі з навчанням, інший – через свою тривожність» – переклад В. З.) (Maiwald, 2016, s. 3). Через взаємодію героїв Ріко та Оскара створюється модель інклюзивного тандему, де кожна форма «відхилення від норми» стає ресурсом для колективної стійкості. Маркус Шваль підкреслює, що «Schwierige Wörter erklärt er sich auf kleinen Karteikarten in einer wunderbar hintergründigen Rico-Logik und für komplizierte Probleme, wenn er den Heimweg nicht findet oder wenn schnelles Kombinieren gefragt ist, hat er Oskar» («Він пояснює собі складні слова на маленьких картках за допомогою дивовижно тонкої логіки Ріко, а для складних проблем, наприклад, коли він не може

знайти дорогу додому або коли потрібна швидкість мислення, у нього є Оскар» – переклад В. З.) (Schwahl, 2010, s. 81).

Клаус Майвальд зазначає наявність у романі «чудового комедійного шарму» (Maiwald, 2016, s. 3), який створюється контрастом персонажів і прямим поглядом на світ Ріко. Так, Штайнгюфель пише: «Wenn die Stelle, wo Erde und Himmel aufeinander treffen, Horizont heißt, dann müsste es bei Erde und Meer wohl „Merizont“ heißen» («Якщо точку, де зустрічаються земля і небо, називають горизонтом, то точку, де зустрічаються земля і море, ймовірно, слід назвати «меризоном» – переклад В. З.) (Steinhöfel, 2008, s. 70).

Отже, роман «Ріко, Оскар та глибокі тіні» (Rico, Oskar und die Tieferschatten) є програмним твором Андреаса Штайнгюфеля, де інклюзія перестає бути лише темою і стає самою структурою тексту. Аналіз твору дозволяє виділити такі ключові аспекти інклюзивної моделі автора. 1. Феномен «глибокої обдарованості» (Tiefbegabung) як ідентичність. Центральним елементом інклюзивного наративу є самовизначення Ріко. Замість клінічного терміну «синдром дефіциту уваги» або «інтелектуальна недостатність», автор вводить неологізм «Tiefbegabt». 2. ТанDEM Ріко та Оскара є прикладом симбіотичної інклюзії. Штайнгюфель моделює ідеальну мікроспільноту через дружбу двох хлопчиків, кожен з яких є аутсайдером: Ріко – емоційно стабільний, але інтелектуально повільний. Оскар – інтелектуально надшвидкий, але соціально дезадаптований і сповнений страхів (завжди носить шолом). Їхня взаємодія демонструє головний принцип інклюзії: взаємодоповнюваність. Оскар дає знання та факти, а Ріко – емпатію, сміливість та інтуїцію. Автор доводить, що «норми» не існує, є лише різні форми доповнення одна одної. 3. Детективний сюжет у творі Штайнгюфеля є інструментом соціальної суб'єктності. Вибір детективного жанру є стратегічним кроком для інклюзивної прози. У класичному детективі слідчий виступає інтелектуальною елітою. Проте Штайнгюфель робить слідчим того, хто «плутає ліво і право». Відбувається подолання стигми: успіх Ріко в розкритті справи викрадача дітей (Містера 2000) стає доказом того, що людина з особливими потребами може бути ефективним членом суспільства. Ріко, якого зазвичай ігнорують або жаліють, стає героєм, який рятує «нормальних» дітей, що радикально змінює ієрархію в очах читача.

У романі багато інтертекстуального матеріалу, посилань на інші твори і фільми, що збільшує значення твору і зацікавленість читачів. Ріко згадує класичну історію про виживання, винахідливість дітей та перемогу над злом – про Гензеля і Гретель (до речі, їхні імена є зменшувальними від німецьких імен Йоганн та Маргарете). Ріко згадує Гензеля і Гретель у Штайнгюфеля як символ страху загубитися й потреби мати орієнтири. Відомо, що розумний і сміливий Гензель і добра, але рішуча і відчайдушна Гретель – це брат і сестра, головні герої відомої німецької народної казки, записаної братами Грімм. Вони губляться, залишаючись сам на сам із небезпекою: заблукавши в лісі, потрапили до будиночка злої відьми-людоджерки, зробленого з солодошів, але завдяки своїй кмітливості врятували себе. Щоб знайти дорогу назад, діти позначили свій слід у хащі дрімучого і глухого лісу спочатку камінчиками, а потім хлібними крихтами, щоб не заблукати. Проте пташки крихти поклювали. Для Ріко ця згадка важлива тому, що він сам боїться заблукати (і буквально, і в житті), йому складно орієнтуватися у великому світі, він, як і казкові герої, потребує підказок, підтримки, «слідів», які допомагають не загубитися. Отже, образ Гензеля і Гретель у творі підкреслює вразливість Ріко, показує його дитячі страхи і водночас натякає, що, навіть загубившись, можна знайти шлях назад, якщо не бути самому.

Ріко також згадує американську комедійну драму «Форрест Гамп» (Forrest Gump) (1994) – фільм режисера Роберта Земекіса з актором Томом Хенксом у головній ролі про кохання незвичайно обдарованої людини, де критикує героя як жадливо настирливого і ненажерливого та нещасливий кінець твору. До речі, картина «Форрест Гамп» знята за мотивами однойменого роману американського письменника Вінстона Грума (1943–2020). Герой звертається до фільму як до зрозумілого для читача культурного орієнтиру, щоб пояснити самого себе. У романі Андреаса Штайнгюфеля Ріко називає себе «глибоко обдарованим» (тобто таким, кому важко швидко й логічно мислити), а образ наївного героя Форреста Гампа допомагає пояснити особливість мислення Ріко. Як і Форрест, Ріко мислить повільніше за інших, інколи плутається, але при цьому щирий, добрий і спостережливий. Допомогає викликати співчуття й розуміння

читача, бо багато читачів знають фільм, тому асоціація з Форрестом одразу налаштовує на співпереживання, а не на осуд. Допомагає підкреслити цінність «інакшості». Штайнгофель показує, що інтелектуальна «неспритність» не заважає бути гарною людиною й бачити світ по-своєму, іноді навіть глибше за «нормальних». Допомагає додати гумору й сучасності.

Згадка популярного фільму робить розповідь живою та ближчою до підліткового читача. Отже, на наш погляд, згадка про «Форреста Гампа» – це спосіб самохарактеристики Ріко й ключ до розуміння його внутрішнього світу та авторського задуму.

У романі «Ріко, Оскар і тіні темряви» Штайнгофеля ще йдеться про інтертекстуальну згадку й характеристику самого Ріко, який звертається з кількох причин до Джейн (міс) Марпл – знаменитої детективки з романів Агати Крісті. Спробуємо їх виокремити. Це детективний контекст історії: Ріко опиняється всередині справжньої загадки (викрадення дітей), тож він інстинктивно порівнює події з відомими детективними історіями. Міс Марпл для нього – символ «справжнього детектива». Це наївне й буквальне мислення Ріко – хлопчика з особливим сприйняттям світу, який часто згадує відомі речі трохи спрощено або неточно (зокрема й імена), що підкреслює його дитячу логіку й щирість. Згадка Джейн Марпл звучить трохи кумедно і «поріківськи». Це також самоідентифікація героя Ріко, який ніби приміряє на себе роль детектива: якщо існує Джейн Марпл, то й він разом з Оскаром може розплутати таємницю, що додає героєві впевненості. Це місток між «дорослим» і «дитячим» світом, коли Штайнгофель навмисно вводить алюзію на класичний детектив, щоб показати: серйозні теми (злочин, страх, відповідальність) можна осмислювати й очима дитини. Отже, згадка Джейн Марпл – це не випадковість, а художній прийом, який одночасно створює гумор, жанрову підказку і глибше розкриває характер Ріко.

Цікаву функцію у романі «Ріко, Оскар і глибокі тіні» Андреаса Штайнгофеля виконує епізодичний персонаж Свен – це німий хлопчик, який живе неподалік від Ріко. Свен майже ні з ким не спілкується, лише дивиться великими, порожніми очима. Для характеристики очей Свена використовує Ріко у романі Штайнгофеля незвичайне порівняння, яке навмисно дивне й «дитяче», бо воно подається через свідомість Ріко. Герой каже, що очі Свена схожі на «ванночки для божої корівки» (нім. *Badewannen für Marienkäfer*). Тут поєднуються два порівняння / образи: форма

очі великі, округлі, трохи опуклі – як маленькі ванночки; і сама божя корівка (сонечко) – асоціація з чимось маленьким, беззахисним; водночас «божа» – щось незбагненне, трохи святе; дитяче уявлення, а не доросла метафора.

Отже, Штайнгофель використовує таке несподіване порівняння, щоб показати особливу образну мову Ріко; передати, що Ріко не мислить абстрактно, логічними визначеннями, а конкретними, наочними картинками, асоціаціями, образами; створити легке відчуття незручності й тривоги – образ не страшний, але дивний; підкреслити інакшість Свена, не роблячи її негативною. Штайнгофель застосовує зоровий образ, який водночас і поетичний, і трохи моторошний, але ідеально відповідає способу мислення Ріко. Ріко згадує цього персонажа, щоб показати своє особливе сприйняття світу. Цей герой необхідний, на нашу думку, для підкреслення теми «інакшості»: Свен – німий, Ріко – «глибокодумний». Обоє не зовсім вписуються у «нормальний» світ, а Ріко це відчуває. Для створення відчуття тривоги й відчуження: образ Свена трохи моторошний і незрозумілий – він підсилює атмосферу страху, яку Ріко часто переживає. Для показу емпатії: Ріко, який не насміхається зі Свена, а просто фіксує його як частину світу – дивного, але реального. Отже, персонаж Свен потрібен авторові не для сюжету, а для характеристики Ріко: саме через Свена ми краще бачимо спосіб мислення, страхи та чутливість головного героя.

Саме Штайнгофель руйнує стереотипи щодо дітей з особливими потребами, уникаючи патетики, медикалізації чи редукції героя до діагнозу. Ріко постає не як об'єкт педагогічного впливу, а як самостійний суб'єкт зі своїми стратегіями адаптації, системою цінностей та етичними рішеннями. Завдяки цьому роман здобув визнання педагогів, психологів та літературознавців як взірцевий текст інклюзивної літератури.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отож творчість Андреаса

Штайнгофеля, зокрема серія творів про Ріко та Оскара, становить важливий внесок у розвиток інклюзивних практик у сучасній німецькій літературі. Дослідження творчості Андреаса Штайнгофеля, зокрема його знакової серії про Ріко та Оскара, дозволяє зробити висновки про формування принципово нової моделі інклюзивного наративу в сучасній німецькій літературі для дітей та юнацтва. Творчість Андреаса Штайнгофеля демонструє, що інклюзивна література може бути високоестетичною, динамічною та позбавленою зайвого дидактизму. Його тексти стають важливим інструментом для виховання толерантності та критичного переосмислення поняття «соціальної норми» у підростаючого покоління, критичного ставлення до соціальних упереджень та усвідомлення багатоманітності людських життєвих траєкторій.

Відбулася зміна парадигми термінології. Автор успішно здійснює перехід від медичного дискурсу «обмежених можливостей» до літературного концепту «іншості як обдарованості». Штайнгофель відмовляється від медичних термінів на користь метафоричного самоопису героя: Ріко називає себе «глибоко обдарованим» (*tiefbegabt*). Впровадження терміну «*tiefbegabt*» (глибоко обдарований) не лише знімає соціальну стигму з головного героя, а й пропонує читачеві нову етичну рамку сприйняття когнітивних особливостей. У текстах простежується діалогічність інклюзії. Так, на прикладі взаємодії Ріко та Оскара доведено, що інклюзія у Штайнгофеля є процесом двостороннім. Це не лише адаптація «особливої» дитини до світу «норми», а й трансформація самого середовища, яке вчиться розпізнавати різні типи інтелекту та емоційного реагування як рівноцінні. Відбувається жанрова трансформація, а саме: використання детективного сюжету та урбаністичного простору дозволяє автору наділити героїв-аутсайдерів соціальною суб'єктністю. Ріко та Оскар перестають бути об'єктами опіки, стаючи активними рятівниками, що руйнує стереотип про безпорадність дітей з особливими потребами. Штайнгофель демонструє емпатичний вплив: завдяки специфічній наративній стратегії (оповідь від першої особи з використанням авторських тлумачень складних слів), автор створює умови для глибокого емпатичного занурення. Читач не просто спостерігає за героєм, а починає мислити в його категоріях, що є найвищою формою соціокультурної інклюзії. Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язані з порівняльним аналізом екранізацій творів Штайнгофеля та їхнього впливу на візуальну репрезентацію інклюзії в сучасному кінематографі.

References

- Anders, P., 2014. *Behinderung und psychische Krankheit im zeitgenössischen deutschen Spielfilm. Eine vergleichende Filmanalyse*. Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Carsten, G., 2010. *Moderne Kinder- und Jugendliteratur*. 4. Aufl. Berlin: Cornelsen Scriptor.
- Glasenapp, von G., 2020. Möglichkeitsräume. Zur kinder- und jugendliterarischen Repräsentation von Inklusion avant la lettre. In: *Kinder- und Jugendmedien im inklusiven Blick. Analytische und didaktische Perspektiven*, s. 27–47. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Lex, H., 2016. Rico, Oskar und der Kinderfilm. Zur Adaption eines Kinderromans mit Kultcharakter. In: Maiwald, Klaus / Meyer, Anna-Maria / Pecher, Claudia Maria (Hrsg.): *Klassiker des Kinder- und Jugendfilms*. Baltmannsweiler: Schneider, s. 123–138.
- Maiwald, K., 2016. *Literarische Qualität und (Re-)Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeiten in der neueren deutschen Kinder- und Jugendliteratur – aufgezeigt an Romanen von A. Steinhöfel, M. Wildner und W. Herrndor*. Augsburg: Universität Augsburg. August. 19 s.
- Mikota, J. & Oehme, V., 2014. *Andreas Steinhöfel «Mein Credo: Kein Kind stirbt an einem Nebensatz»*. Siegener Werkstattgespräche mit Kinderbuchautorinnen und -autoren. Jg. 2. Schrift-Kultur, Band 1. 85 s.
- O'Sullivan, E., 1989. Das ästhetische Potential nationaler Stereotypen in literarischen Texten: auf der Grundlage einer Untersuchung des Englandbildes in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur nach 1960. *Stauffenburg Colloquium*. Stauffenburg Verlag, 8, 244 p.
- Rauch, M., 2012. *Jugendliteratur der Gegenwart. Grundlagen, Methoden, Unterrichtsvorschläge*. Seelze: Klett / Kallmeyer.
- Standke, J. & Wrobel, D. (Hrsg.), 2021. *Andreas Steinhöfel. Texte – Analysen – didaktische Potenziale*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2021 (Beiträge zur Didaktik der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur; Bd. 6)

- Steinhöfel, A., 2008. *Rico, Oskar und die Tieferschatten*. Hamburg: Carlsen.
- Schwahl, M., 2010. «Behindert. Aber nur im Kopf und nur manchmal». Alterität und Identität in Andreas Steinhöfels Rico und Oskar-Romanen. In: *Der Deutschunterricht*, H. 3, s. 80–84.

Стаття надійшла до редакції 01.02.2026.

Viktoriia Zarva, Hanna Aleksandrova, Hanna Tabakova

**ANDREAS STEINHÖFEL AS A REPRESENTATIVE OF INCLUSIVE TRENDS IN
MODERN GERMAN LITERATURE**

The article explores the issues of inclusion and strategies for representing “otherness” in the works of renowned German writer Andreas Steinhöfel, who consistently develops themes of inclusion, difference, neurodiversity, and social participation, creating characters with special educational needs, atypical cognitive abilities, and social vulnerability, and portraying them not as objects of pity, but as full-fledged, strong, and valuable individuals. Using the example of an analysis of the series of novels about Rico and Oscar, in particular the first novel in the series, the author's approach to deconstructing the concept of social and intellectual norms is revealed.

*The **purpose** of this article is to examine the issue of inclusion and the strategy of representing “otherness” in the works of the renowned German writer Andreas Steinhöfel, particularly in the first novel of the Rico and Oskar series, and the means (narrative, linguistic, intertextual, etc.) Steinhöfel uses to create an inclusive space.*

Particular attention is paid to the introduction of the neologism “deep giftedness” (Tiefbegabung) as a tool for forming a new inclusive identity, which not only removes the social stigma from the main character, but also offers the reader a new ethical framework for perceiving cognitive characteristics. There has been a paradigm shift in terminology, with the author successfully transitioning from the medical discourse of “limited abilities” to the literary concept of “otherness as giftedness.” The interaction between the characters Rico and Oscar illustrates the dialogical nature of inclusion, which in Steinhöfel's work is a two-way process. It is not only the adaptation of a “special” child to the “normal” world, but also the transformation of the environment itself, which learns to recognize different types of intelligence and emotional responses as equal. It has been demonstrated that inclusion is not simply the presence of a special child in a group, but the creation of an alliance where the shortcomings of one are compensated for by the advantages of another, making them stronger together than “ordinary” people.

The author proposes a model of inclusive friendship in which two extremes — “slowness” and excessive rationality — complement each other. It has been proven that the use of the detective genre and specific narrative techniques allows the author to endow characters with special needs, who solve problems that are inaccessible to adults or the police, with active social agency, thereby destroying the stereotype of the helplessness of “others”. The functional load of intertextual material in the text of the novel is revealed. The role of the urban environment and the linguistic picture of the characters' world in the process of overcoming the stigmatization of outsiders in contemporary children's literature is determined. In creating images of adults (Rico's mother, neighbors), the writer shows the ethical attitude of adults towards the “otherness” of children and models ideal adult behavior: not guardianship, but support for the autonomy of children, which is a key factor in successful social integration. Steinhöfel demonstrates an empathetic influence: thanks to a specific narrative strategy (first-person narration with the author's interpretations of complex words), the author creates conditions for deep empathetic immersion. The reader does not simply observe the protagonist, but begins to think in his terms, which is the highest form of sociocultural inclusion.

Keywords: inclusion, Andreas Steinhöfel, deep-giftedness (Tiefbegabung), otherness, contemporary German children's literature, deconstruction of the norm.

УДК 821.111.(73)Міл7.09

Наталія Городнюк

ORCID: 0000-0002-6344-0551

КОНЦЕПТ ПСИХОТРАВМИ У РОМАНІ М. МІЛЛЕР «ЦИРЦЕЯ»

Роман американської письменниці Медлін Міллер «Цирцея» (2018) органічно продовжує низку відомих англomовних творів перших десятиліть XXI ст., що яскраво репрезентують новий сплеск інтересу до перепрочитання давньогрецьких міфів та феміністичний погляд на події античної міфології. Сюжетна лінія міфу про Цирцею, перехресуючись із численними мотивами інших міфів (про Прометея, Дедала, Мінотавтра, Медею, Одиссея, Пенелопу та Телемаха), оригінально переосмислюється письменницею. Першочергово це стосується зображення духовної генези самої Цирцеї, подолання нею психотравм дитинства та дорослішання (самотності, комплексу меншовартості, упослідженості та відкинутості, комплексу Електри – обожнювання батька і ревності до матері, а також – травматичного досвіду звалтування та помсти чоловічому світу), змалювання етапів її зростання як жінки та як чарівниці. У романі також своєрідно інтерпретовано образи Одиссея та Пенелопи: Одиссея тут представлено як людину, глибоко травмовану війною, а Пенелопу – як символічного двійника Цирцеї.

Ключові слова: міф, антична міфологія, сучасна англomовна література, Цирцея, Одиссей, Пенелопа, Медлін Міллер.

DOI 10.34079/2415-3168-2026-19-34-74-88

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Роман американської письменниці Медлін Міллер «Цирцея» (2018) органічно вписується у низку відомих англomовних творів перших десятиліть XXI ст., що яскраво репрезентують новий сплеск інтересу до перепрочитання давньогрецьких міфів та феміністичний погляд на події античної міфології: Маргарет Етвуд «Пенелопіада» (2005), Пет Баркер «Мовчання дівчат» (2018), Наталі Гейнс «Тисяча кораблів» (2019), Дженніфер Сейнт «Аріадна» (2021) та інші.

Сюжетна лінія міфу про Цирцею у Міллер перехресується з численними мотивами інших міфів: про Прометея, Дедала, Мінотавтра, Медею, Одиссея, Пенелопу та Телемаха. Авторка оригінально переосмислює тематику та проблематику цих міфів. Першочергово це стосується зображення духовної генези самої Цирцеї, подолання нею психотравм її дитинства та дорослішання, змалювання етапів її зростання як жінки та як чарівниці, а також інтерпретації образів Одиссея та Пенелопи: Одиссея тут представлено як людину, глибоко травмовану війною, а Пенелопу – як символічного двійника Цирцеї (дружина і коханка, активне і пасивне жіноче начало, але саме Пенелопі у Міллер відведено роль нової чарівниці, що покликана змінити Цирцею на острові, освоївши магію як активне перетворююче начало). Аналізу ідейно-естетичних особливостей утілення мотивів і образів міфів про Цирцею, Одиссея, Пенелопу та Телемаха і присвячено дану статтю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Прояв художньої рецепції античної міфології закономірно викликає інтерес до різних аспектів її інтерпретації зарубіжних та вітчизняних літературознавців: зокрема до переосмислення тем, сюжетів та образів античності у літературі, театрі, кінематографі та політиці (Hardwick, 2003); рецепції Гомера, починаючи від перших коментарів до гомерівського епосу александрійських вчених III ст. до н.е. до версій сучасних митців, філософів, художників та режисерів (Graziosi and Haubold, 2013); деконструкції міфу про Одиссея та Пенелопу у романі Маргарет Етвуд «Пенелопіада» та Костаса Варналіса «Щоденник Пенелопи» (Єфремова, 2023; 2024); до трансформації міфу про Деметру, Гадеса та Персефону у циклі романів Скарлетт Сент-Клер «Гадес і Персефона» (Городнюк, 2024) та багатьох інших. Слід також згадати конференцію «Як Гомер став Сімпсоном: інтерпретація класичної

літератури в сучасному літературному та медіапросторі» (25–26 вересня 2025 р.), присвячену трансформації античної спадщини в сучасній культурі та літературі, організовану кафедрою української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету (Програма..., 2025). Усе це засвідчує **актуальність дослідження**, зумовлену також необхідністю проаналізувати концепт психотравми у романі М. Міллер «Цирцея» як прояв тенденцій сучасної масової психології в аспекті трансформації античного міфу.

Мета статті – розглянути концепт психотравми у романі М. Міллер «Цирцея» у контексті трансформації античного міфу. **Завдання дослідження**: проаналізувати специфіку трансформації античного міфу про Цирцею, Одиссея, Пенелопу та Телемаха у творі М. Міллер, дослідивши концепт психотравми у романі та етапи зростання і розвитку героїні через призму гендерної проблематики.

Виклад основного матеріалу. Роман Медлін Міллер «Цирцея» представлено як інтимна сповідь героїні від першої особи. **Образ Цирцеї** подано у розвитку: проблема жіночого і професійного самопізнання та духовного саморозвитку є домінантною у творі. Її сутнісне самовизначення невід’ємне від гендерного. Вже перші рядки твору задають мотив самовизначення героїні і водночас мотив упослідженості: «Коли я народилася, ще не існувало наймення того, чим я була. Мене називали німфою, гадаючи, що буду така сама, як мати, і тітки, і тисячі братів та сестер. Найменші з найменших богинь, ми знали про свою скромну силу й про те, що навряд чи забезпечимо нею свою вічність. Ми розмовляли з рибами й рослини квіти, випестували краплі дощу в хмарах і морську сіль у хвилях. Оце слово *німфа* було насправді мірою і знаменням нашого майбуття. У нашій мові воно означало не тільки богиню, а й *наречену*» (Міллер, 2024, с. 7). Таким чином, «скромна сила» цих «найменших з найменших богинь» – це призначення бути лише нареченою, додатком до чоловіка.

Сприйняття героїнею своєї жіночої сутності та жіночності як такої розкривається також через оцінку стосунків і шлюбу її батьків – бога Геліоса та океаніди Перси. Історія одруження батьків – це історія тріумфу жіночих чар матері героїні у патріархальному світі: Перса була гарна, розумна і дуже честолюбна: «Вона знала, котра дорога виводить до влади таких, як вона, і на тій дорозі не було ані байстрят, ані прибережних любовних ігрищ» (Міллер, 2024, с. 8). Перса одразу ж встановлює свої правила і виставляє межі їхніх майбутніх стосунків із Геліосом, не погоджуючись на просто секс: «Або заміжжя, – мовила вона до нього, – або нічого. І якщо заміжжя, то знай: у полі можеш гуляти з усіма дівчатами, з якими лише захочеш, але жодної не приведеш додому, бо тільки я пануватиму у твоїх палатах» (Міллер, 2024, с. 8-9).

Гендерна оцінка матір’ю новонародженого немовляти після пологів яскраво увиразнює загальне ставлення до дівчат у патріархальному суспільстві: «Дівчинка, – сказала йому мати, зморщивши носа» (Міллер, 2024, с. 9). Байдужість матері, яка до того ж була не в захваті від зовнішності своєї первістки, сподіваючись народити когось вродливішого, назавжди визначає занижену самооцінку і тотальне відчуття самотності дівчини, що лише посилюється хворобливою любов’ю до батька та відсутністю взаємності з його боку. Водночас батькове пророцтво-благословення при народженні Цирцеї: «Вона знайде собі гідну пару» (Міллер, 2024, с. 9) – цілком задовольняє матір, яка попри те, що постає сильною особистістю, але не виламується із патріархальної моделі стосунків, сім’ї та суспільства, навчившись майстерно маніпулювати чоловіками та використовуючи свою сексуальність заради досягнення власних цілей.

Таким чином, дитинство Цирцеї та формування її жіночності визначає **комплекс Електри** – обожнювання батька-сонця і таємні ревності до матері: дитиною вона ревниво раділа, коли батько опирався материним жіночим чарам, а саме: коли він не полишав гру у шашки і не йшов до спальні на солодкий заклик матері. Відчуття власної нікчемності й упослідженості героїні згодом посилюється гострим усвідомленням відсутності у неї батькових сил: «Цілу ніч я сиділа, утупивши очі в колоду. Я не могла [спопелити колоду – *Н.Г.*]» (Міллер, 2024, с. 12), а також булінгом від молодших брата Перса і сестри Пасифаї, які постійно зачіпали «дурненьку Цирцею». Сюди додамо нескінчені комплекси щодо невиразної зовнішності, жовтих очей, рудого волосся, яке краще ховати, писклявого голосу, який краще не подавати... «Я радо сказала

б, що весь той час чекала, доки зможу нарешті вирватися на волю, але правда була інша: я просто пливла за течією, вважаючи, що приречена тихо страждати аж до кінця днів» (Міллер, 2024, с. 17).

Першим екзистенційним поштовхом, який запускає бурхливий процес самоусвідомлення і самопізнання юної героїні, є вирок Прометееві. За сюжетом, Цирцея приносить напиться нектару прикутому після жорстокого бичування титанові: коротка розмова з ним змушує героїню вперше замислитися над питаннями добра і зла, сміливості та зухвалості, терпіння і смерті. Дівчина, яка досі не знала, що таке смерть та небуття, досліджуючи свою природу, вперше завдає собі болю, розсікши кинджалом долоню, і вперше бачить колір своєї крові. Цей досвід породжує перший висновок щодо власної сутності: «усе моє життя – сутінь і глибінь, але я не належу до водних глибин. Я створіння, яке замкнено в них» (Міллер, 2024, с. 27).

Новий досвід та новий щабель духовного зростання юної Цирцеї – це народження брата Еета та **безумовна відданість її сестринської любові**. Так, самотня і зневажена Цирцея береться доглядати материне немовля. Мати замість вдячності сприймає це зі зневагою: «Принаймні з тебе буде бодай якась користь. Ви зможете пищати одне до одного» (Міллер, 2024, с. 30). Але сама Цирцея вперше пізнає абсолютне щастя любові і взаємності: між братом і сестрою була потужна духовна єдність, дівчина самовіддано присвятила всю себе братові. Вирішивши, Еет навчив її слухати себе і пізнавати свою природу. Знаючи властивості рослин та надприродних істот, саме він відкрив їй світ магії. І саме він розповів їй про те, що Прометей мав пророчий дар і знав наперед, що буде покараний.

Наступним щаблем духовного зростання Цирцеї є весілля сестри Пасифаї, на якому й відбувається перша **зустріч героїні зі смертними**. Вічно юну і безсмертну німфу нездоланно ваблять смертні: їй цікаво, як воно – усвідомлювати, що ти не житимеш вічно... Як жити, знаючи, що на тебе чекає небуття? Це те питання, яке вона вперше поставила Прометееві і на яке шукала відповідь протягом перших тисячоліть своєї вічності.

Тяжким ударом долі постає для героїні несподіваний від'їзд Еета царювати до Колхиди: Цирцея гостро усвідомлює перспективність брата (молодий, розумний, енергійний син бога отримує від батька царство) і власну безперспективність, бо – жінка. Зверхність і відстороненість брата у сцені прощання виглядає зрадою її сестринських почуттів: він холодно і байдужо просить сестру припинити істерику, відмовляючись узяти її з собою. Ця подія, як видається, постає тригером, провокуючи за давнини дитячі психотравми – самотність і покинутість. Відтак **перше кохання героїні** постає відчайдушною спробою заповнити порожнечу від несподіваної втрати близької людини. Почуваючись затюканою в сім'ї та негідною кохання когось із рівних собі безсмертних богів, Цирцея інтуїтивно шукає спілкування з людьми. І перша ж зустріч із молодим смертним – рибалкою Главком – стає для героїні нестримним вибухом перших почуттів.

Важливий момент: на початку оповіді про знайомство з юнаком опосередковано оприявлений мотив зґвалтування – як згадка і застереження проти людей, що спливає у пам'яті героїні: «Знову пригадала історії про німф, яких гвалтували смертні. <...> Хоч там як, у небі наді мною батько, якого не дарма називають Усевидцем. Якщо я потраплю в небезпеку, він до мене прийде» (Міллер, 2024, с. 39). Як бачимо, на початку твору (в оповіді про юність Цирцеї) опосередкований мотив зґвалтування пов'язується з мотивом віри у батьківський захист: героїня впевнена, що у разі небезпеки батько не залишить її. Як відомо, мотив зґвалтування – один із основоположних у сюжетній канві міфу про Цирцею: у творі він пізніше втілиться безпосередньо – у сцені зґвалтування Цирцеї-вигнаниці капітаном заїжджих моряків. І тим більшим є потрясіння героїні, що всевладний батько не приходить до неї на допомогу – вона лишається наодинці зі своїми болем і бідой.

Знайомство героїв означено мотивами страху і поклоніння смертного перед безсмертною: саме ці два переживання переважають у ставленні Главка до Цирцеї на початку їхніх стосунків. Героїня натомість вперше відчуває душевну теплоту, якої була позбавлена і в батьківському ставленні, і в братерській любові. Особливо Цирцея любила дивитися, як він працює: лагодить сіті, розпалює багаття, пече рибу – все це видавалося їй особливою майстерністю, мистецтвом, вправністю рук, а не чарами її рідні. Але дівчині годі подолати екзистенційну прірву між ними: так, вона намагається оповісти йому про зустріч із Прометеем, але лише лякає його цим: він із

жахом сахається від неї, питаючи, скільки насправді їй років, що змушує сказати її, ніби вона вгадала все це...

Після заміжжя сестри та від'їзду братів становище дівчини у сім'ї стає особливо нестерпним – презирство і глум матері лише посилилися, вона безжально висміювала у доньці все: зовнішність, розум, голос і манери: «Мати презирливо викривляла уста, коли зустрічала мене. “Цирцея дурна, як камінь. У Цирцеї менше розуму, ніж у голої землі. Волосся Цирцеї скуйовджене, як у собаки. Я знову мушу чути той надтріснутий голос. Чому з усіх дітей залишилася вона одна? Ніхто більше не схоче її”. Батько, чуючи це, не подавав знаку...» (Міллер, 2024, с. 44). Приязні стосунки з Главком рятують її від нестерпної обстановки вдома.

Саме перше кохання стає рушійним у розвитку магічних сил Цирцеї. Так, почуття до Главка викликають у неї гостре усвідомлення його смертності і водночас прагнення врятувати його від цього: «Я не тільки перевернула б світ, а й зруйнувала і спалила б його, якби могла залишити собі Главка» (Міллер, 2024, с. 49). Саме ці почуття штовхають героїню до вивчення властивостей рослин та пошуку трав, зрослих із крові богів, про які вона вперше почула від Еета. І знову маємо приклад подвійної циклічності в оповіді М. Міллер: у фіналі твору могутня чарівниця Цирцея шукає протилежного – сама прагне чарами позбутися свого безглузлого безсмертя, щоб відчувати повноту буття і зістаритися разом з коханим.

Перше пробудження магічних властивостей героїні постає результатом потужної емоції – відчаю і люті від усвідомлення власного безсилля, що змушують її шматувати квіти у сцені перетворення сплячого Главка: «Знання прокинулося в глибинах моєї крові. Воно зашепотіло: сила тих квітів у їхньому соку, і він перетворює всяке створіння на його найправдивішу подобу» (Міллер, 2024, с. 51). Мотив прояву сили у цьому епізоді нерозривно пов'язаний із мотивом жертвності і самоприниження: Цирцея не наважується сказати Главкові, що його перетворення – це справа її рук, щоб не зруйнувати його віру у свою божественну природу. Мріючи про шлюб із ним, вона дбайливо оберігає його психіку і самооцінку, чим навпаки розбухує неймовірні гордості, честолюбство, манію обраності та величі. На очах Цирцеї добрий і працьовитий юнак, ставши безсмертним богом, перетворюється на мстивого, лихого і марнославного неробу: він топить човен свого батька і вбиває його самого, чекає на поклоніння односельців, і бездумно регоче, пиячачи з морськими богами.

Другий етап професійного саморозвитку Цирцеї і прояву її знань та сили стає одночасно і втіленням її найбільшого терзання та докорів сумління – це перетворення легковажної та зверхньої красуні Скілли на морське чудовисько: зневажені почуття, несправджені надії, глибоке розчарування та пекучі ревності до німфи Скілли, яку Главк собі обирає за наречену, змушують Цирцею вдатися до ризикованого кроку – підсипати дівчині до купелі квіти, які виявляють справжню подобу: прагнучи відкрити очі коханому на потворну внутрішню сутність красуні Скілли, Цирцея ненароком перетворює суперницю на страшного кровожерливого монстра, який віками вбиватиме моряків, живлячись їхньою плоттю. І знову – ніхто навіть не подумав на неї, не допускаючи наявності у її нікчемному тілі такої потужної сили. Із відчаю – усіма забута і зневажена, а також із гордості і прагнення уподібнитися Прометееві, Цирцея привселюдно зголошується про свої дії, виявляючи готовність прийняти кару. Спершу їй ніхто не вірить. **Батькові гнів і зневага** ображають її понад усе: «Якщо світ містив би силу, про яку ти говориш, то невже б такий, як ти, випало довідатися про це?» (Міллер, 2024, с. 66), і далі: «Ти, що не можеш запалити племінця чи наслати краплю води? Найгірша з моїх дітей, нікчемна й зіпсована, якій навіть за плату годі знайти чоловіка. Відколи ти народилася, я шкодував тебе й дозволяв тобі не одне, але тепер ти стала горда й неслухняна. Ти хочеш, щоб я зненавидів тебе ще більше?» (Міллер, 2024, с. 66). Принижена батьковою зневагою, вона змушена визнати, що безпідставно і самовпевнено повірила у свою силу, якої насправді немає. Знищена і поганьблена, обпечена батьковим вогнем, Цирцея навіть збирається застосувати зілля для себе – самопізнання для неї схоже на самогубство: «“Я з'їм ці трави. І тоді все, що є насправді в мені, нарешті виб'ється назовні”. / Я піднесла їх собі до рота. Але відваги забракло. Чим я насправді є? Це знання було мені нестерпне» (Міллер, 2024, с. 68).

У докорах брата Цирцея дізнається нове для себе визначення – фармакіда (чарівниця): «Що ти робила весь цей час? Тобі знадобилася ціла вічність. Я вже подумав, що ти не *фармакіда*

взагалі» (Міллер, 2024, с. 71). Мотив чарівництва як обдарування та наперед заданої властивості, яку треба віднайти і розвинути, пов'язано з постаттю Еета: «Чарівництва навчити не можна. Ти знайдеш його сама. Або не знайдеш» (Міллер, 2024, с. 72). Брат відверто звинувачує її у дурості та недалекоглядності, відкриваючи очі на те, що всі вони – обидва її брати і сестра займаються чарівництвом тихо, не афішуючи свої здібності. Всі скорилися або удали, що скорилися, її ж зізнання було витлумачено як бунт, а отже, заслуговувало кари – вигнання.

Зізнання Цирцеї і підтвердження її чарів викликають **страх та відчуження серед численних родичів**, посилюючи її самотність. Натомість опинившись у вигнанні, у своєму новому домі на острові, Цирцея відчувається розчарованою: «Гадаю, якась частина мене таки чекала на скелю в Кавказьких горах і на орла, який видиратиме мою печінку. Але Скілла – не Зевс, а я – не Прометей. Ми, німфи, не варті такого клопоту» (Міллер, 2024, с. 82). У свою першу ніч на острові героїня переживає усі можливі страхи: темряви, невідомості, хижих звірів, монстрів та піратів; але, подолавши страх, йде вивчати ліс, який згодом стає її місцем сили.

Її самовдосконаленням стає нескінченне вправління у травництві та заклинаннях: «чарівництво – це не що інше, як труд. Кожну траву потрібно знайти в її закапелку, вчасно зібрати, вирити із землі, перебрати, обітнути, помити й приготувати. Її належить обробити і в один, і в інший спосіб, щоб довідатися, у чому криється її сила» (Міллер, 2024, с. 86-87). Перебуваючи у повній самоті й невинно експериментуючи у приготуванні зілля, Цирцея досягнула силу рослин, навчилася перетворювати предмети та істот і приборкувати диких тварин. Самовдосконалення і невсипуща праця приносять їй не лише задоволення і порятунок у вигнанні, але й самоповагу та усвідомлення своєї сили, якою змогла б перевершити багатьох богинь. Професійна самореалізація героїні стає тим містком до відновлення самооцінки після тривалого приниження у дитинстві, тотального поганьблення, відчуження та неприйняття у юності.

Наступним етапом самопізнання Цирцеї і зростання її як жінки, як людини і як чарівниці стає її перший «дорослий» роман – **роман із Гермесом**, богом крутїства і хитрощів, а також посланцем богів та провідником душ померлих у підземне царство Аїда. Аскетична й сувора до себе, Цирцея найбільше зневажає і ненавидить свій страх, тому й прихистила Гермеса, що саме переховувався від Аполлона, викравши його золоту ліру. Стосунки з Гермесом відкривають їй нове про саму себе: зокрема, від нього вона дізнається, що насправді у неї не огидно писклявий голос, а голос смертної людини, тобто вона – богиня з голосом смертної. Приносячи новини про всіх і звідусіль, він стає її зв'язком зі світом – завдяки йому і його оповідям вона не відчувається остаточно відрізаною від світу богів та людей. Їхній роман позбавлений як палкої закоханості та еротичного шаленства, так і духовного єднання коханців: «Я не лежала, мріючи про нього, поки минали дні, і не шепотіла його імені в подушку. Він не був мені чоловіком і навряд чи другом. Він отруйна змія, така сама, як і я, і тому ми тішили одне одного» (Міллер, 2024, с. 97). На прохання народити йому дитину Цирцея категорично відмовляється. Вона завжди усвідомлювала тимчасовість їхнього зв'язку і абсолютно не переймалася тим, займаючись своїми справами і будучи наповненою тим вщерть: «Мені дозволено пільгу, тому що це розважало його, але я ніколи не знала, коли та пільга скінчиться. Можна навчити їсти з рук гадюку, але ви ніколи не будете певні, що вона вас не вжалить» (Міллер, 2024, с. 99). Як видається, схожість Цирцеї із земними жінками, її постійна зайнятість роботою, а також абсолютне вміння бути щасливою та наповненою без нього і приваблювало Гермеса як чоловіка. Саме у цей час вона перетворює своє обійстя на квітучий сад і відчувається щасливою у творчому експериментуванні з магією. Її перший «дорослий» роман закінчився без драми і розбитого серця, з часом вичерпавши себе, але саме Гермес переказує їй пророцтво про майбутнє прибуття Одисея на її острів.

Наступною сходинкою у самопізнанні героїні та її розумінні власної жіночності є швидкоплинні і нагло обірвані зовнішніми обставинами **стосунки з Дедалом** – стосунки, які зросли зі взаємної поваги, інтелектуальної близькості і суголосся душ. Дедал супроводжував Цирцею на пологи Пасифаї, був свідком першої (невдалої) спроби чарами вплинути на Скіллу, разом вони приборкали й ув'язнили новонародженого Мінотавра – і при цьому кожен з них по-своєму ув'язнений: Дедал – на Криті, Цирцея – на Еєї. Після психологічно важкої для Цирцеї

розмови з Пасифаєю, її зцілює присутність Дедала. З нею він щирий і відкритий: знайомить із сином і признається у таємному намірі втекти до Єгипту. У стосунках з Дедалом – не лише симпатія та глибока повага, але й духовна спорідненість та схожість долі, недарма героїня вбачає щось спільне у чарівництві та винахідництві – це ті творчі первні, які дають поштовх до посиленої роботи думки та рук. Так, в оповідь про Цирцею та Дедала вплетено мотив танцю: танець Аріадни символізує у романі творчість як самоствердження й увічнення: споглядаючи танець небоги, Цирцея усвідомлює, що смертні увічнюють себе через плекання своїх умінь і створення чогось досконалого, а боги – через руйнацію і розв’язування війн. «Я не тішила себе марною надією. Я богиня, а він смертний, і ми обоє в’язні. Але закарбувала в пам’яті його образ і забрала його із собою, як застиглу печатку, відбиту на воску» (Міллер, 2024, с. 153). Її від’їзд завершує цей короткочасний таємний зв’язок, але його подарунок на прощання – майстерно виготовлений ткацький верстат – залишиться назавжди в її домі (мотив ткацтва споріднює Цирцею з Пенелопою, накреслюючи у Міллер низку виразних паралелей між двома героїнями). Зауважимо також той факт, що саме з Дедалом у Цирцеї пов’язано першу опосередковану думку про материнство: так, згодом, дізнавшись від Гермеса про загибель Ікара, вона жалкує, що не зачала дитини, яка б розрадила Дедала у його горі.

Подолання травм дитинства, які зримо спливають у пам’яті героїні в епізоді нічної розмови з Пасифаєю, змушуючи Цирцею повернутися обличчям до своєї найбільшої проблеми – прагнення бути хорошою, щоб заслужити любов батька: сестра розвінчує стереотип, у якому Цирцея не наважувалася признатися сама собі: не достатньо бути доброю слухняною дівчинкою, щоб тебе любили і поважали, бо через таких переступають у першу чергу: «...ти досі вважаєш, ніби заслужила на винагороду тільки за послух. Я думала, ти засвоїш цю науку в палатах нашого батька. Ніхто не шулився й не м’явся, як ти, однак великий Геліос переступив через тебе найшвидше, тому що ти вже зібгалася біля його ніг» (Міллер, 2024, с. 147).

Значущим у розкритті суті психологічних травм дитинства Цирцеї є монолог Пасифаї про булінг, силу і силу терпіння: «Тисячі разів я бачила, як розчавлюють тебе. Я розчавлювала тебе сама. І щоразу думала: це кінець, вона плакатиме, доки не обернеться на камінь, на якусь співочу пташку, вона піде від нас, і ніхто про це не пошкодує. Але ти завжди верталася наступного дня. Вони всі здивувалися, коли ти виявилася чарівницею, але я знала це давно. Хоч ти й плакала, як мокра миша, я бачила, що тебе годі розтерти в порошок. Ти зневажала їх, як і я. Певно, саме звідти й походить наша сила» (Міллер, 2024, с. 148). Але той факт, що сестра таки визнала її силу і прикликала на допомогу саме її, бо жоден би не впорався з новонародженим монстром, хоч і тішить самолюбство Цирцеї, але вже не є визначальним, адже вона за роки самотності і самовдосконалення здобула вміння знаходити точку опори у собі, тож її самооцінка вже не залежить від зовнішнього схвалення чи несхвалення.

Після повернення на острів у Цирцеї змінюється ставлення до свого ув’язнення: тепер вона гостро усвідомлює свою відрізанисть від світу: «Усі ті місця, про які розповідав мені Гермес: Аравія, Ашур, Єгипет – їх утрачено назавжди» (Міллер, 2024, с. 156).

У 13-ому розділі роману йдеться про прибуття аргонавтів та ритуал очищення Ясона і Медеї. Медея оповідає жакливі речі про Еета (катування, дружба з братом Персом та домовленість віддати йому Медею за дружину тощо). Цирцея застерігає Медею від Ясона, нагадує, що її призначення – чарівництво, і пропонує лишитися на її острові, але та жорстко докоряє її самотністю: «Як ти? Нещасна вигнанка, від якої відгонить самотністю? – Вона побачила приголомшення на моєму обличчі. – Та невже ти вважаєш, що, оточивши себе свиньми й котами, ти зможеш когось обманути? Ти не знаєш мене ще й дня, а вже метушишся, щоб утримати. Ти стверджуєш, що хочеш допомогти мені, але кому ти насправді допомагаєш? <...> Я не приречу себе на цю живу смерть» (Міллер, 2024, с. 174). У своєму прагненні бути дружиною, матір’ю і царицею Медея запекло відкидає усі застереження Цирцеї. Жорстокі слова Медеї змушують Цирцею гостро відчувати свою самотність, але й порушення цієї самотності появою засуджених за непослух німф водночас викликає у неї лютю.

Мотиви згвалтування та перетворення чоловіків на свиней є ключовими у сюжетній канві міфу про чарівницю Цирцею. За Міллер, заїжджі моряки не бачили в ній богиню, ставлячись до неї, як до простої жінки: це спершу дивувало і якоюсь мірою тішило Цирцею (на

той момент вона ще прагнула заслужити любов), їй здавалося, що вона помиляється щодо їхніх намірів, що такого не може бути у відповідь на її доброту і гостинність, що її батько, як би він не ставився до її чарів, не допустить, щоб із нею сталося лихо... І вона не встигає захистити себе закляттям. Згвалтування – поганьблення її як жінки, яку нікому захистити, тож помста за це люта: закляттям Цирцея перетворює гвалтівників на свиней і безжально ріже їх.

Підкреслена тілесність цього епізоду: Цирцея довго відмивалася від огиди та їхньої крові, вичищала і відмивала підлогу, відчуючи відчуження й огиду до власного тіла: «Зрештою, коли вже не було чого чистити, я сіла перед попелом вогнища. Я не трусилася більше. Не рухалася взагалі. Здавалося, що застигла у своєму тілі. Шкіра облягла його, наче щось мертво, гумова і бридка» (Міллер, 2024, с. 192), – уособлює застиглість, скрижанілість та скам'янілість тіла і духу героїні, яка спрямовує усі сили на помсту: «“Пізнай себе”, – вирізьблено над їхніми [оракулів – Н.Г.] дверима. Але я була чужинкою сама собі, обернута в камінь із причини, якої сама ніколи не знала» (Міллер, 2024, с. 193).

Маючи силу огородити острів від небажаних гостей, остаточно замкнувшись у собі і від світу, Цирцея натомість завзято береться карати нечестивців: «Я хотіла, щоб прибула ще одна ватага, хотіла бачити, як репає тіло» (Міллер, 2024, с. 195), і ще: «Кілька з них – так мало, що я перелічила б на пальцях, – змогли собі піти. Вони не жадали пожитися мною. То були богобоязні люди, справді заблудлі, і я годувала їх, а коли між ними виявлявся якийсь вродливець, то лягала з ним у ліжко. То не було бажання, навіть не найменші його вискрибки. То була своєрідна лють, ніж, який я приставляла сама до себе. Я робила це, доводячи, що моя шкіра – досі моя» (Міллер, 2024, с. 194-195). Магія як усвідомлення власної сили стає для нею одночасно і психологічною практикою подолання психотравми, і способом утвердження себе як жінки, і прагненням встановити справедливість і відновити самоповагу. Перетворення чоловіків на свиней, покликане виявляти найнижчі аспекти сутності чоловічої природи, – це її відомста патріархальному світові, що гнобить і поганьблює жіночість: «То був мій улюблений момент – коли вони хмурилися, намагаючись збагнути, чому я не боюся. Я відчувала, як мої трави в їхньому тілі чекали моменту. Смакувала їхнє сум'яття, перші пробіски страху. Тоді бриніла струна» (Міллер, 2024, с. 196). Це її **помста чоловічому світу** за всіх зневажених і згвалтованих жінок: вони (чоловіки) «вважали мене слабкою, а я не слабка» (Міллер, 2024, с. 197). Відтепер лють та помста визначають її ставлення до чоловіків та професійну самореалізацію: «Тепер же я була лютою чарівницею, яка доводила свою силу, заповнюючи свинарню за свинарнею» (Міллер, 2024, с. 210).

Стосунки з Одиссеєм – це новий досвід встановлення довіри – те, що рятує розлючену месницю від самої себе. Прибуття Одиссея, перетворення його супутників на свиней, його розважливості і пересторога, зілля Гермеса та клятва Цирцеї на ріці Стікс про те, що не заподіє йому шкоди, – всі ці мотиви у Міллер подано за міфами і водночас – через призму жіночого бачення головної героїні. Згадаймо рефлексію Цирцеї щодо почутої пісні про їхню зустріч: «Згодом, коли минуть роки, я почую пісню, яку складуть про нашу зустріч. <...> Я не здивувалася з того, як зображено мене: горда чарівниця, яка впала перед мечем героя і благає про милосердя. / Приниження жінок – це, мабуть, найулюбленіша розвага поетів. Наче всяка історія потребувала того, щоб ми плазували й плакали» (Міллер, 2024, с. 208).

З моменту прибуття Одиссея обоє усвідомлюють тимчасовість і скороминущість їхнього зв'язку: Одиссей не криється, що одружений і що прагне додому. Від їхньої першої зустрічі Цирцея ніби відчуває незриму присутність Пенелопи: «“Моя дружина, моя дружина”. Ті слова він ніс перед собою, як щит» (Міллер, 2024, с. 223). Так, перше, на що він звернув увагу у її господі, це Дедалів подарунок – ткацький верстат: Одиссей просить дозволу зробити креслення («Моя дружина буде в захваті» (Міллер, 2024, с. 201)), чим вражає її ще більше. В обіцянках і в рішенні лишитися на зиму в неї на острові Одиссей не багатослівний: «Я залишусь, якщо ти схочеш мене. Та тільки до весни. І відпливу, скоро стане море плавним. Затримуватися не буду» (Міллер, 2024, с. 219). Та для неї довіра, що запанувала між ними, – це хоч і швидкоплинне, але щастя: «Я була масна, як олія, спокійна, як вода на безвітрі» (Міллер, 2024, с. 219). Одиссей поводить як чоловік і як господар в обійсті Цирцеї: лагодить усе й оповідає їй свої історії. Шрами на тілі Одиссея та його оповіді про злигодні і випробування на шляху додому викликають

у Цирцеї болісне співчуття до нього. Його шрами на тілі – це символічний відповідник її психотравм – невидимих, але не менш болючих шрамів у душі: зневажене перше кохання, численні втрати, пошуки любові, зневага і глум, лютя та помста: «Одіссей, син Лаерта, великий мандрівник, цар хитрості й омани, тисячі плутошів. Він показав мені свої шрами й навзаєм дозволив мені вдати, що я не маю жодних» (Міллер, 2024, с. 239). Важливий момент: Цирцея пропонує коханому чарами змити усі його шрами, але водночас тішиться, коли той відмовляється («Як я тоді впізнаю себе?») (Міллер, 2024, с. 217)). Цирцеї імпонує, що Одіссей бачив світ і знає людей, вона потай тішиться його гострим розумом і вмінням бачити сутність, і зокрема бачити її саму наскрізь.

Сприйняття Цирцеєю Пенелопи у цьому позачасовому любовному трикутнику у Міллер теж спершу подається опосередковано – через визначення Одіссея: «Але моя дружина, – сказав він, – вона постійна. Постійна в усьому. Навіть мудрі люди іноді збиваються на манівці, але не вона. Вона – нерухома зірка, лук, що б'є просто в ціль» (Міллер, 2024, с. 224). І найголовніше: «Вона знає себе» (Міллер, 2024, с. 224). Останнє найбільше болить Цирцеї, бо у цьому вона відчуває себе повною протилежністю дружині Одіссея, крок за кроком пізнаючи власну сутність та призначення. Спершу Пенелопа здається Цирцеї «струпом, який я мусила здерти» (Міллер, 2024, с. 224). Але приворожити і відібрати волю – це не для Цирцеї, бо воля і розум – це те, що вона найбільше цінувала в ньому. Зима швидко минає, але Цирцея не просить Одіссея лишитися, побоюючись розчарувати його: «Я зловила б проблеск розчарування в його очах. Золотим чарівницям просити не личить» (Міллер, 2024, с. 229). Тож коли Аполлон приходить із пророцтвом для Одіссея (про те, що повернутися до берегів Ітаки йому судилося після подорожі до межі царства мертвих і розмови з Тиресієм), Цирцея навчає його, як принести жертви, викликати душі померлих, застерігає від небезпек на подальшому шляху: сирен та Скілли.

Мотиви складної вагітності, фізичних страждань, тяжких пологів і важкого материнства, характерні для жіночої прози загалом, символізуючи нескінченні випробування жіночої долі, кульмінацією якої у Міллер постає відчайдушність її героїні, з якою вона робить кесарів розтин самій собі.

Материнство протиставляється професійній самореалізації Цирцеї. Так, вона запекло виконує свої материнські обов'язки, повсякчас дбаючи про свого смертного сина, і водночас тяжко тужить за своїм колишнім життям – із магією, перетвореннями, збиранням рослин та накладанням заклять, – з народженням сина у неї нема на все це ні хвилини часу: «Я думала про всі ті години, коли творила чари, співала, ткала. Я відчувала, що без них я наче без ноги» (Міллер, 2024, с. 245).

Мотив материнства поєднується у творі з мотивом випробувань та мотивом пророцтва: страх за смертне дитя пов'язаний із загрозою від невідомого божества, а жахливе видіння – образ мертвого сина – змушує Цирцею мобілізувати усі душевні якості та сили – і як матері, і як чарівниці. «Моє божевілля в ті дні виростало з нової певності: нарешті я стрілася з тим, що боги могли б використати супроти мене» (Міллер, 2024, с. 246). І Цирцея виявляє неабияку кмітливість та мужність, ставши на прю із самою Афіною. Вона несамовито захищає своє дитя, вдаючись до хитрощів, маніпуляцій та провокацій у протистоянні із сильнішим противником.

Саме це протистояння змушує Цирцею знову і знову вдосконалювати свої сили та вміння: «Я не знала, котра пора року, котра година дня. Я бачила лише руки, які без упину трудилися переді мною, мої вимашчені ножі, трави, розім'яті й потовчені на столі, які я варила знову й знову» (Міллер, 2024, с. 255). Наклавши захист на острів та закривши усіх рослин, тварин, воду і камені, Цирцея щомісяця поновлювала чари, витрачаючи багато сил: «Я знаю, якою була в ті дні: хистка й непостійна, як погано зроблений лук. Виховання його оголювало кожну мою ваду – себелюбство, слабкість» (Міллер, 2024, с. 258). Як кожна самовіддана матуся, Цирцея клянеться ніколи не застосовувати свої сили проти дитини, але її втома, роздратування, необхідність витрачати час і сили на поновлення захисту та несамовита вередливість малого змушують чарівницю використати сонне зілля, але вже за мить нестерпні сором та відчуття вини змушують її плакати та перепрошувати. Оповідючи синові про його батька, Цирцея змушена пом'якшувати і прикрашати історії про подвиги Одіссея, інакше це була б не історія доблесті, а підлості, бруталності і змов.

Вирішивши, Телегон прагне людського спілкування, сприймаючи острів як в'язницю: він радо допомагає морякам, що зазнали кораблетрощі, а в 16 років, побудувавши човен, збирається плисти до батька, до Ітаки. Жодні вмовляння, перестороги і навіть погрози Цирцеї не спиняють його. Цирцея болісно переживає намагання сина сепаруватися від неї: «Я не розповідала йому про його немовлячий вік, яким сердитим і складним він був. Не розповідала історій про жорстокість богів, жорстокість його батька. А треба було, подумала я. Шістнадцять років я підпирала небо, а він навіть не помітив цього» (Міллер, 2026, с. 274-275).

Мотив абсолютної жертковності єднає Цирцею з Прометеем, але це **материнська жертковність**: щоб захистити свого сина, Цирцея ладна пожертвувати собою і прийняти вічний пекельний біль: вона виконує умови найдавнішого і найсильнішого підводного божества Тригона («Якщо хтось хоче отруту з мого хвоста, то спершу мусить сам спізнати її. Така ціна. Вічний біль за кілька смертних років для твого сина. Чи варто її платити?» (Міллер, 2024, с. 283)), виявляючи готовність прийняти вічний біль, і отримує отруйне жало для захисту сина. «Я подумала про народження дитини, яке ледь пережила. Подумала, що цей біль триватиме без кінця, і жодні ліки, жодні цілющі бальзами не полегшать його» (Міллер, 2024, с. 283).

Жертковність Цирцеї-матері підсилюється фіналом сюжетної лінії Телегона: бачачи щире бажання сина прийняти пропозицію Афіни і вирушити на царство, вона з боєм віддає свого сина світові, благословляючи в дорогу.

Із сюжетною лінією Телегона у Міллер, як і в міфах, пов'язано мотив здійснення пророцтва: смерть Одиссея у романі постає убивством з необережності: розлючений Одиссей кидається на чужинця, не знаючи, що то його син, і гине, випадково торкнувшись отруєного списа.

Якщо у гомерівській версії **Одісей** – безсумнівний герой, який, повернувшись додому, помщається кривдникам-женихам та рабіням-зрадникам, то, за версією М. Міллер, це глибоко травмована війною людина, з усіма симптомами і проявами посттравматичного стресового розладу. Повернувшись, міллерівський Одиссей постає не люблячим чоловіком і батьком та справедливим володарем, а підозрілим агресивним старим із манією переслідування та схильністю до садизму, що приносить лише кров і смерть. Так, скаравши на смерть женихів, він проливає кров і їхніх батьків, а коли батьки його загиблих воїнів приходять спитати про них, принижує і б'є їх.

За М. Міллер, повернувшись з війни, Одиссей так і не зміг пристосуватися до мирного життя: йому скрізь ввижалися змови, шпигуни, заколоти... Він підозрює у зраді всіх, навіть свого сина: «Я сказав йому, що ми тепер на Ітаці. Війна скінчилася, і про це знають усі, крім нього. Це розлютило його. З його обличчя зникла усмішка. Він сказав: “Ти зрадник. Ти бажаєш моєї смерті й зазіхаєш на мій престол. Можливо, ти навіть хотів би прискорити події?”» (Міллер, 2024, с. 309).

Оповідь про останні роки Одиссея, його манію переслідування, конфліктність, агресію та схильність до розправи подано як сповідь **Телемаха**, який зауважує: «Я тужу, що ніколи не бачив того батька, про якого говорили мені всі» (Міллер, 2024, с. 303). Рішення, накази та вчинки Одиссея після повернення додому постають тут аж ніяк не героїчними діями. Телемах сповідається Цирцеї, почувавшись співучасником злочинів батька: «Роками я не перечив йому, коли він чинив усе, що хотів: ганив і бив наших слуг, кричав на мою матір й обертав у руїну наш дім. Він сказав, щоб я вбив женихів, і я це зробив. Тоді він наказав убити людей, які спомагали їм, і я зробив це також. Потім наказав зібрати всіх рабів, які хоч колись лежали з ними, і примусити їх прибрати залиту кров'ю підлогу, а коли вони завершать, я мав їх убити також» (Міллер, 2024, с. 312). Отже, те, що у гомерівській версії подається як справедлива помста, доблесть і героїство, у Міллер інтерпретується як безглузда жорстокість, кровопролиття і злочини, особливо це стосується наказу вбити рабів (згадаймо центральну роль цього мотиву та його художню інтерпретацію у романі М. Етвуд «Пенелопіада»). Реакція Цирцеї не забарилася – доля безправних і зневажених жінок змушує героїню «стрепенутися»: «Дівчата не мали вибору. Одиссей мусив знати це» (Міллер, 2024, с. 312).

В образі Телемаха у романі втілено мотив каяття і спокути: «Кожне його слово було як ніж, устромлений у самого себе» (Міллер, 2024, с. 312). Син і спадкоємець Одиссея тяжко карається за душогубство, яким обернулася для нього підтримка лінії поведінки віднайденого батька.

Таким чином, мотив духовної близькості і спорідненості Цирцеї та сина Одиссея (Телемах стає останнім коханням безсмертної чарівниці) реалізовано у першу чергу через відверту сповідь героя – як відкриття потаємного й оголення душі – оповідь про вчинки, якими герой не те, що не пишається, а яких навпаки буде соромитися і спокутуватиме до кінця життя. І особливо це стосується підвищення служниць, яким Телемах запламував себе, виконуючи наказ батька: за сюжетом, Одиссей наказує порубати їх, а син натомість обирає менш кривавий спосіб, але тим самим лише подовжує передсмертні муки приречених до страти дівчат: «Я ще ніколи не бачив такої потворної протяжної смерті. Я бачитиму, як увиваються їхні ноги, до кінця своїх днів...» (Міллер, 2024, с. 312).

Оповідь Телемаха посилює рефлексування Цирцеї: вона розуміє, що не має права засуджувати Одиссея, оскільки вони багато у чому були схожі: він карав інших, маючи свої за давні травми, і вона – так само: «Ну а я? Скільки ще я зганяла б свиней до свинарні, якби не прибув Одиссей?» (Міллер, 2024, с. 313). Героїня згадує, як колись Одиссей спитав її, як вона судить, хто заслуговує кари, а хто ні, і вона категорично відповіла, що карає усіх, кого підозрює в лихих намірах щодо себе. Нині ж їй соромно і за цю розмову, і за свою тодішню самовпевненість, показову демонстрацію сили, всевладність та немилосердність. Щира відвертість Телемаха повертає її до себе колишньої і напівзабутої, даючи усвідомлення, що їй теж є, чого соромитися.

Телемах у романі Міллер – повна протилежність Одиссеєві: він прямолінійний і відвертий. На відміну від батька, у ньому нема нічого потайного: він любить просту щоденну роботу і не прагне когось перемагати, завойовувати чи одурювати. Його не цікавить слава і почесні, тим-то він відмовляється від пропозиції Афіни очолити нове царство, обираючи натомість бути «ніким», ім'я якого не вписано в історію та героїчні пісні.

За міфами, після смерті Одиссея стосунки усіх його родичів химерно переплітаються. Переосмислення міфологічної сюжетної канви перехрещених доль героїнь по-своєму вирішується Міллер: якщо за міфами вони одружуються із синами одна одної (за одною версією, Пенелопа стає дружиною Телегона, за іншою – Цирцея одружується з Телемахом), то у романі Пенелопа і Телегон мають не еротичний, а духовний зв'язок – вони наче мати і син або давні друзі (відсутність еротичної складової підсилюється елегантним натяком авторки на гомосексуальність Телегона у фіналі твору). Натомість зародження романтичного інтересу у парі Телемах–Цирцея зображено поволі – через описи довгих бесід героїв: Телемах просить розповісти про батькові пригоди, адже «[в]ін (Одиссей – *Н.Г.*) розповів свої історії матері, та щоразу, коли запитував його я, казав мені йти до співця» (Міллер, 2024, с. 322). Тут накреслюється ще одна риса Одиссея: він постає поганим батьком, жорстоким і несправедливим до свого сина. Натомість Телемах поступово починає здаватися Цирцеї серйозним дорослим чоловіком, сміливим і розсудливим: він не запобігає її ласки і не потребує жалості – з ним вона може бути відвертою, не пом'якшуючи і не прикрашуючи вчинків та кривавих пригод Одиссея. Висновок Телемаха про батька вражає своєю однозначністю: «То було недобре життя» (Міллер, 2024, с. 324). Згадуючи про шалені гордощі та марнославство Одиссея, які накликали біду на його оточення, Телемах акцентує на споживацькій натурі Одиссея: «Усі ці боги, усі ці смертні допомагали йому. Люди розповідають про його хитрощі. Його справжній талант був у тому, щоб якнайбільше брати від інших» (Міллер, 2024, с. 325).

Акцент на брехливості та корисливості Одиссея зроблено і в оцінці Пенелопи: «Мій чоловік брехав кожним своїм подихом, зокрема і тобі, і самому собі. Він ніколи не робив нічого з якоюсь однією метою. <...> Ми вважали себе великими умами світу. Щойно одружившись, ми снували тисячі задумів, як усе, до чого ми торкнемося, обернути собі на користь» (Міллер, 2024, с. 330).

Пенелопа у романі Міллер подається очима Цирцеї: героїня акцентує на її розумі, внутрішній силі і гідності, царственій стриманості та небагатослівності. Якщо сутність міфічної Пенелопи – у терплячості, відданості і чеканні, адже у Гомера зроблено акцент на житті героїні до повернення чоловіка, то у Міллер зображується Пенелопа після повернення Одиссея та Пенелопа-удова. Авторка переконливо показує, що усі чесноти Пенелопи не роблять її щасливою після повернення чоловіка: по суті, вона стає першою жертвою його невдоволення мирним життям, у якому він не знаходить себе: «Бачила б ти його обличчя, коли він повернувся додому.

Він убив женихів, але що в нього залишилося? Риба й кози. Посивіла дружина, не богиня, і син, якого він не розумів» (Міллер, 2024, с. 330).

У Міллер **образи Пенелопи і Цирцеї** – удови і колишньої коханки Одиссея – поєднані спільним мотивом – мотивом протистояння з Афіною, тому героїні постають не суперницями, а ніби сестрами по нещастю: обидві змушені захищати найдорожче (Цирцея – сина, а Пенелопа – спершу чоловіка, а потім і сина) від Афіни. Підбурювання Афіни – ось що становило загрозу сімейному щастю Пенелопи: «Щоразу, коли він [Одісей – *Н.Г.*] знаходив спокій, вона приходила знову. Шепочучи йому на вухо, виринаючи з хмар, щоб пробудити в ньому мрії про пригоди, яких йому бракувало» (Міллер, 2024, с. 331), і ще: «Її [Афінин – *Н.Г.*] улюбленець не міг отак просто скінути вдома. Він повинен жити у вихорі життя, сяйливий і лискучий, у безкінечних прагненнях і шуканнях, завжди захоплюючи її якимось новим викрутом розуму, якоюсь осяйною ідеєю, наче вичаруваною з повітря» (Міллер, 2024, с. 331).

У романі М. Міллер виразно окреслюється **двійництво героїнь**: вони обоє намагаються захистити своїх синів, але роблять це у кардинально різні способи: Цирцея – активна і дієва, вона повстає проти богів і спускається у глибини вод заради свого сина; Пенелопа – вичікує: спершу – коли перебіситься Одиссей, а потім, коли цього зрештою не стається, – коли Афіна обере собі іншого улюбленця і дасть спокій її синові. Але пасивне чекання – не найкращий спосіб боротьби: вичікуючи і сподіваючись, що проблема розсмокчеться сама собою, Пенелопа – своєю бездіяльністю – остаточно псує стосунки із сином, який потерпає від батькових образ, принижень і присікувань, не отримуючи захисту і підтримки навіть від матері. Зрештою, її очікування не справджуються – Афіна таки приходиться до сина свого улюбленця, для того, щоб забрати його з острова і вести у світ, сповнений слави і звятяги. І лише усвідомлений вибір Телемаха – відмова від слави і почестей громадського життя на користь тихого і мирного життя у злагоді із самим собою – вирішує цю проблему, а не очікування Пенелопи. Як бачимо, мотив очікування, невіддільний від сюжетної канви міфу про Пенелопу, набуває у М. Міллер зовсім іншого звучання: якщо для міфічної Пенелопи мотив очікування атрибутивно поєднаний із семантикою стриманості, мудрості та подружньої вірності – безсумнівними чеснотами жінки у патріархальному світі, а отже, має безперечне позитивне забарвлення, то у романі М. Міллер цей мотив утілює семантику пасивності, нерішучості, безвольності і нездатності до активних дій. Таким чином, у творі виразно окреслюється і зіставлення героїнь, і протиставлення. Дієвій перетворювальній енергії Цирцеї протиставляється пасивне очікування Пенелопи. Дружина і коханка Одиссея – це дві протилежності, із спільного у них – лише любов до хитромудрого героя та захоплення ткацтвом.

Отже, терплячість Пенелопи із безперечної чесноти перетворюється у Міллер на пасивне очікування, яке робить із жінки жертву, не здатну захистити ні себе, ні свою дитину: «І поки я сиділа, Телемах рік у рік зносив гнів свого батька. Він страждав, коли я відвертала погляд» (Міллер, 2024, с. 333); і ще: «Гадаю, що всі роки свого життя я змарнувала на його [Одісея – *Н.Г.*] нікчемну пиху. Я поплатилася за це, і справедливо, але через мене поплатився також Телемах» (Міллер, 2024, с. 333). І саме за цією ознакою героїні роману виразно протиставляються, бо Цирцея активна і дієва, вона не сидить, склавши руки, і не вичікує, поки ситуація вирішиться сама собою, як це все життя робила Пенелопа.

Безпосередньо у сюжеті чи опосередковано (через згадки інших персонажів) М. Міллер актуалізує усі гомерівські мотиви, пов'язані із сюжетною канвою міфу про Пенелопу: мотиви вірності, двадцятирічного очікування, нескінченного ткання («Ткаля Пенелопа, яка вплітає тебе у свій узір, як нитку» (Міллер, 2024, с. 320)), мудрості і стриманості тощо. Натомість сюжет післягомерівських переказів про долю Пенелопи-вдови кардинально переосмислюється письменницею. Якщо за післягомерівськими переказами після смерті Одиссея від руки Телегона Пенелопа виходить заміж за убивцю свого чоловіка, а згодом ще й отримує безсмертя від своєї нової свекрухи Цирцеї, то у фіналі твору Міллер Пенелопа сама стає свекрухою Цирцеї і чарівницею на Еєї: вона не просто змінює один острів (Ітаку) на інший (Еєю) – Пенелопа замінює Цирцею на острові, переймаючи її функції чарівниці: «Вона [Пенелопа – *Н.Г.*] тче і насилає чари, і довкола неї ведуть свій танок німфи. І хоч яка сива, вона ніби й не втомлюється ніколи, але іноді я бачу, що її очі повернуті до обрію, де чекають на неї померлі в пристановищі душ»

(Міллер, 2024, с. 387). Отже, міллерівська Пенелопа зрештою долає свою одвічну пасивність через звернення до магії як активного перетворювального начала.

Подолання комплексу Електри Цирцею. У психологічній генезі героїні та подоланні нею комплексу Електри важлива остання розмова з батьком: усе життя Цирцеї не вистачало батьківської любові і захисту (його не було з нею у найпотрібніші моменти – він не міг розрадити її в печалі і не захистив від згвалтування). Але лише психологічно зміцнівши і подорослішавши, вона перестає запобігати його ласки чи очікувати схвалення: останнє прохання героїні про скасування вигнання більше схоже на ультиматум Геліосові. Так Цирцея позбувається свого найбільшого страху – страху перед батьком: вона відверто погрожує йому і змушує всевладного бога поступитися. Ця символічна перемога у протистоянні з батьком утілює перемогу Цирцеї над усім світом патріархальної культури – з його за давніми комплексами, страхами, травмами і невротами.

Стосунки з Телемахом – це останнє кохання Цирцеї, кардинально відмінне від усіх її попередніх романів: від нестями першого кохання до Главка, яке дало поштовх її силам і зробило із смертного бога; від роману з Гермесом; від короткочасного і зболеного кохання до Дедала; від любові до Одиссея. Взаємини з Телемахом виписані короткими скупими штрихами, позбавлені багатослівних монологів та описів бурхливої пристрасті: Телемаха постійно зображено у роботі – він завжди щось лагодить, майструє, будує, допомагає Цирцеї у побуті. Його лагідна підтримка і турбота безпомилково потрапляє у топ незаповнених потреб Цирцеї: будучи з дитинства позбавленою материнської ласки і батьківської турботи, вона з подивом відкриває у собі нові грані власної жіночності. В епізоді подолання Скіли вони постають злагодженим тандемом, у якому кожен покладається на партнера, безмежно довіряючи йому. Початок стосунків героїв позначений мотивом сповіді: Цирцея оповідає Телемахові усе своє життя, не оминаючи жодного свого вчинку, зрештою вона розповідає йому і про згвалтування та помсту. Кілька красномовних поглядів і невпинне прагнення полегшити існування жінці – це приклад тої дієвої любові, яка зрештою і виявляється справжньою, викликаючи у могутньої чарівниці бажання жити звичайним людським життям, позбувшись безглузлого коловороту вічного існування. Власне, роман і завершується мотивом перетворення: Цирцея застосовує усі свої чари, перетворюючи себе на смертну. Для неї цей процес прямо пов'язаний із самопізнанням («яке створіння заховано в мені?») (Міллер, 2024, с. 386)) та виявленням своєї сутності – вона побоюється перетворитися на потвору, подібну до Скіли, але не відступає перед вищою метою: вона прагне старіти поруч із коханим, виховувати і безмежно любити доньок, працювати і допомагати людям, наповнюючи сенсом кожен хвилину свого існування, спостерігати зміни у собі і зрештою спокійно відійти до царства мертвих. Героїня радіє першим зморшкам і віковим змінам, адже вони безпомилково вказують на те, що її чари подіяли. Лише смертною вона відчуває повноту буття: «Я знаю, яка щаслива й переповнена щастям, аж хитаюся від нього, мов п'яна» (Міллер, 2024, с. 388). Її сили зростають від невпинного самовдосконалення та незримої, але такої відчутної підтримки чоловіка: «Він не каже, що нам не боляче. Він не каже, що нам не страшно. Він каже: ми тут. Саме це означає плавати в приплив, ходити по землі і відчувати, як торкається вона твоїх ніг. Саме це й означає жити» (Міллер, 2024, с. 388-389). Таким чином, маємо сюжетно-мотивну «дзеркальність» кінцівки: якщо перше кохання Цирцеї пов'язано з мотивом перетворення смертного на бога, то останнє актуалізує зворотній мотив – перетворення безсмертної чарівниці на смертну як віднайдення вищого сенсу буття і реалізація прагнення позбутися абсурдного безсмертя.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Концепт психотравми у романі М. Міллер «Цирцея» увиразнює специфіку трансформації античного міфу про Цирцею, маркуючи етапи зростання і розвитку героїні та подолання нею проблем самотності, комплексу меншовартості, упослідженості та відкинутості, комплексу Електри – обожнювання батька і ревності до матері, а також – травматичного досвіду згвалтування та помсти чоловічому патріархальному світу за поганьблену жіночність. Героїня Міллер через подолання психотравм приходить до духовної наповненості і любові, віднаходячи сенс життя, та позбувається абсурду безсмертя.

Образи Одиссея та Пенелопи також оригінально переосмислені у творі М. Міллер. Зокрема,

Одіссея у романі зображено глибоко травмованою війною людиною, з усіма симптомами і проявами посттравматичного стресового розладу. На відміну від героїки гомерівського міфу, міллерівський Одісей постає не люблячим чоловіком і батьком та справедливим володарем, а підозрілим агресивним старим із манією переслідування та схильністю до садизму, що приносить лише кров і смерть.

Образ Пенелопи у М. Міллер зазнає докорінної трансформації. Якщо сутність міфічної Пенелопи – у терплячості, відданості і чеканні, адже у Гомера зроблено акцент на житті героїні до повернення чоловіка, то у романі Міллер зображується Пенелопа після повернення Одіссея та Пенелопа-удова. Мотив очікування, невіддільний від сюжетної канви міфу про Пенелопу, набуває тут зовсім іншого звучання: якщо для міфічної Пенелопи мотив очікування атрибутивно поєднаний із семантикою стриманості, мудрості та подружньої вірності – безсумнівними чеснотами жінки у патріархальному світі, а отже, має безперечне позитивне забарвлення, то у романі М. Міллер цей мотив утілює семантику пасивності, нерішучості, безвольності і нездатності до активних дій. Таким чином, у творі виразно окреслюється і зіставлення героїнь, і протиставлення. Дієвій перетворювальній енергії Цирцеї протиставляється пасивне очікування Пенелопи. Сюжет післягомерівських переказів про долю Пенелопи-вдови кардинально переосмислюється письменницею: у фіналі твору Пенелопа сама стає чарівницею на Беї, замінюючи Цирцею на острові і переймаючи її функції чарівниці, а отже, долає пасивність, освоюючи активне перетворювальне начало магії.

У романі виявлено «дзеркальність» мотиву кохання: якщо перше кохання Цирцеї дає поштовх розвитку її магичних здібностей і пов'язано з мотивом перетворення смертного на бога, то останнє актуалізує зворотній мотив – перетворення Цирцеї на смертну як реалізація духовної наповненості героїні та прагнення позбутися абсурдного безсмертя.

Бібліографічний список

- Городнюк, Н.А., 2024. Трансформація міфу про Деметру, Гадеса та Персефону у циклі романів Скарлетт Сент-Клер «Гадес і Персефона». *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*, 30, с. 7-17. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-3055-2024-17-30-7-17>
- Сфремова, О., 2023. Трансформація античного міфу у романі Маргарет Етвуд «Пенелопіада». *Вісник Маріупольського державного університету. Сер. Філологія*, 29, с. 15-20. Доступно: <https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/filologia/article/view/91> (Дата звернення 28.03.2026).
- Сфремова, О., 2024. Трансформація образу Пенелопи у романах Маргарет Етвуд та Костаса Варналіса: порівняльний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 75(1), с. 252-256. Доступно: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/74_2024/part_1/37.pdf (Дата звернення 28.03.2026).
- Міллер, М., 2024. *Цирцея*. Пер. з англ. О. Гладкого. Харків: Віват.
- Програма Міжнародної наукової конференції «Як Гомер став Сімпсоном: інтерпретація класичної літератури в сучасному літературному та медіапросторі», 2025. (25–26 вересня 2025 р.). [Онлайн] Доступно: <https://eportfolio.kubg.edu.ua/data/conference/12747/document.pdf> (Дата звернення 29.03.2026).
- Graziosi, B. and Haubold, J., 2013. *Homer: The Resonance of Epic*. Bloomsbury PublishingPlc., 177 p. Available at: <https://dokumen.pub/homer-the-resonance-of-epic-9781472539823-9781849667494-9780715632826-9781849667463.html> (Accessed: 29 March 2026)
- Hardwick, L., 2003. *Reception Studies*. Oxford University Press, 2003. Available at: <https://www.scribd.com/document/758743805/Reception-Studies-Lorna-hardwick> (Accessed: 29 March 2026)

References

- Graziosi, B. and Haubold, J., 2013. *Homer: The Resonance of Epic*. Bloomsbury PublishingPlc., 177 p. Available at: <https://dokumen.pub/homer-the-resonance-of-epic-9781472539823-9781849667494-9780715632826-9781849667463.html> (Accessed: 29 March 2026)
- Hardwick, L., 2003. *Reception Studies*. Oxford University Press, 2003. Available at:

- <<https://www.scribd.com/document/758743805/Reception-Studies-Lorna-hardwick>> (Accessed: 29 March 2026)
- Horodniuk, N.A., 2024. Transformatsiia mifu pro Demetru, Hadesa ta Persefonu u tsykli romaniv Skarlett Sent-Kler «Hades i Persefona» [Transformation of the myth of Demeter, Hades, and Persephone in the novel cycle *Hades & Persephone* by Scarlett St. Clair]. *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philology*, 30, pp. 7–17. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-3055-2024-17-30-7-17> (Accessed: 29 March 2026) (in Ukrainian).
- Miller, M., 2024. *Tsyrtseia [Circe]*. (Translated by O. Hladkyi). Kharkiv: Vivat Publishing. (Originally published 2018). (in Ukrainian).
- Program of the International Scientific Conference ‘How Homer Became Simpson: Interpretation of Classical Literature in Contemporary Literary and Media Space’, 2025 (25–26 September 2025). [Online] Available at: <<https://eportfolio.kubg.edu.ua/data/conference/12747/document.pdf>> (Accessed: 29 March 2026) (in Ukrainian).
- Yefremova, O., 2023. Transformatsiia antychnoho mifu u romani Marharet Etvud «Penelopiada» [Transformation of the ancient myth in the novel *The Penelopiad* by Margaret Atwood]. *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philology*, 29, pp. 15–20. Available at: <<https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/filologia/article/view/91>> (Accessed: 28 March 2026) (in Ukrainian).
- Yefremova, O., 2024. Transformatsiia obrazu Penelopy u romanakh Marharet Etvud ta Kostasa Varnalisa: porivnialnyi aspekt [Transformation of the image of Penelope in the novels by Margaret Atwood and Kostas Varnalis: a comparative aspect]. *Current Issues of Humanities*. Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 75 (1), pp. 252–256. Available at: <https://www.apfn-journal.in.ua/archive/74_2024/part_1/37.pdf> (Accessed: 28 March 2026) (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редколегії 29.03.2026.

Nataliia Horodniuk

THE CONCEPT OF PSYCHOTRAUMA IN M. MILLER’S NOVEL “CIRCE”

American writer Madeline Miller’s novel “*Circe*” (2018) forms part of a broader body of prominent twenty-first-century English-language works that reflect a renewed interest in reinterpreting ancient Greek myths, particularly from a feminist perspective.

The purpose of this article is to examine the concept of psychotrauma in Miller’s novel “*Circe*” within the context of the transformation of classical myth. The study seeks to analyse the reinterpretation of the myths of Circe, Odysseus, Penelope, and Telemachus in Miller’s work, focusing on the representation of psychotrauma and the stages of the heroine’s personal development through the lens of gender perspective.

The research methodology includes close reading, psychological analysis, motif analysis, and gender studies approaches.

In the novel, the myth of Circe is reworked through its intersection with motifs drawn from other classical myths (including those of Prometheus, Daedalus, the Minotaur, Medea, Odysseus, Penelope, and Telemachus). Particular attention is given to the portrayal of Circe’s spiritual formation and her overcoming of psychological trauma originating in both childhood and adulthood. These include loneliness, a sense of inferiority and marginalisation, emotional rejection, the Electra complex (idealisation of the father and jealousy towards the mother), as well as the traumatic experience of sexual violence and her subsequent response to a patriarchal male-dominated world. The novel traces the stages of her development both as a woman and as a sorceress.

The representations of Odysseus and Penelope are also significantly reinterpreted. Whereas in the Homeric tradition Odysseus appears as an unquestioned hero who, upon returning home, exacts revenge on the suitors and disloyal servants, Miller portrays him as a man deeply traumatised by war, exhibiting clear symptoms of post-traumatic stress disorder. Upon his return, he is depicted not as a loving husband,

father, and just ruler, but as a suspicious and aggressive figure, prone to paranoia and cruelty, bringing violence and death.

Penelope, in turn, is presented as a symbolic double of Circe. Initially, the wife and the lover are contrasted as embodiments of passive and active feminine principles; however, as the narrative develops, Penelope assumes the role of a new sorceress, destined to replace Circe on the island by mastering magic as an active transformative force.

The novel also reveals a “mirror” nature of the love motif: while Circe’s first love initiates the development of her magical abilities and is associated with the transformation of a mortal into a god, her final love reverses this trajectory, leading to her transformation into a mortal. This shift signifies the heroine’s spiritual fulfilment and her desire to renounce the burden of immortality.

Keywords: myth, ancient mythology, modern English-language literature, Circe, Odysseus, Penelope, Madeline Miller.

УДК 821.162.1-31.09:141.72

Kristina Vorontsova

ORCID: 0000-0001-9230-1043

THE FANTASY HERO AND GENDER ROLES IN ANDRZEJ SAPKOWSKI'S «THE LAST WISH»

The article explores the transformation of the fantasy hero and the representation of gender roles in Andrzej Sapkowski's «The Last Wish». The study focuses on the reconfiguration of traditional heroic masculinity through the figure of Geralt of Rivia, as well as on the inversion of gendered archetypes in the portrayal of male and female characters. Drawing on gender theory, fantasy studies, and narrative analysis, the paper demonstrates that Sapkowski constructs a complex system of plural masculinities and feminine monstrosity, which challenges conventional genre norms. Special attention is paid to anti-heroic and anti-villain figures, the role of Slavic folklore, and the reinterpretation of fairy-tale motifs. The article also considers the impact of adaptation and translation on the reception of the text and situates the work within a broader transmedia context.

Keywords: *fantasy literature, gender roles, masculinity, anti-hero, monstrosity, inversion, Sapkowski, «The Witcher».*

DOI 10.34079/2415-3168-2026-19-34-89-95

Introduction

Contemporary literary studies increasingly focus on the problem of gender representation in genre fiction, particularly in fantasy literature, which has traditionally been associated with stable narrative models and fixed archetypal structures. For a long time, the genre reproduced conventional notions of masculinity and femininity: male protagonists were constructed as embodiments of strength, rationality, and moral authority, whereas female characters were often confined to secondary or supportive roles, functioning as objects of rescue, inspiration, or moral guidance. However, from the late twentieth century onward, these models have undergone significant transformation, driven both by the development of gender theory and by the internal evolution of the fantasy genre itself.

In this context, the works of the Polish writer Andrzej Sapkowski, and particularly his collection «*The Last Wish*» (1993), which inaugurates «*The Witcher*» series, offer a highly productive case for examining the transformation of gender roles in contemporary fantasy. The text demonstrates a fundamentally different approach to the construction of both the hero and the system of characters as a whole. Drawing on Slavic mythology and folklore, Sapkowski simultaneously reinterprets and subverts traditional fairy-tale and fantasy archetypes, especially in relation to gender. As a result, the narrative develops a complex system of interaction between masculine and feminine models that transcends the binary opposition of “strong male hero versus passive female character.”

The relevance of this study is determined by the need for a comprehensive analysis of gender transformations in contemporary fantasy as an important cultural and literary phenomenon. Despite the global popularity of Sapkowski's works and their significant impact on contemporary media culture – through adaptations in television, video games, and graphic narratives – the gender dimension of his prose remains insufficiently explored, particularly in Ukrainian literary scholarship. Special attention should be paid to the mechanisms through which the author combines traditional archetypes with their inversion, thereby producing new models of identity and redefining the very concept of the “hero” in fantasy literature.

The connection of this research with broader academic and practical tasks lies in the expansion of theoretical approaches to genre literature through the integration of gender studies, narratology, and fantasy studies. Moreover, the study contributes to interdisciplinary research by situating the literary text within a wider cultural and media context, including issues of adaptation, transmediality, and reception. In this sense, the analysis of «*The Last Wish*» allows for a more nuanced understanding of

how literary texts participate in the construction and transformation of cultural meanings.

The **aim** of the article is to analyze the figure of the fantasy hero in Andrzej Sapkowski's «*The Last Wish*» through the lens of gender roles and to identify the mechanisms of their transformation within the genre.

To achieve this aim, the following objectives are set:

- to characterize traditional gender models in classical fantasy literature;
- to identify the specific features of masculinity construction in the character of Geralt of Rivia;
- to analyze alternative models of masculinity through character interaction;
- to examine the phenomenon of the anti-villain as a gender-marked category;
- to explore the representation of femininity through the figures of “female monstrosity”;
- to define inversion as a key narrative principle structuring the text.

Literature Review and Theoretical Framework

A review of recent research and publications indicates a growing scholarly interest in gender issues within fantasy literature. The theoretical foundation of this study is based on the works of Judith Butler, who conceptualizes gender as a performative construct (Butler, 1999), and R. W. Connell, who introduces the concept of plural masculinities (Connell, 2005). Within fantasy studies, significant contributions include Rosemary Jackson's interpretation of fantasy as a mode of subversion of cultural norms (Jackson, 1981) and Brian Attebery's analysis of the structural and narrative features of the genre (Attebery, 2008).

The representation of gender in fantasy literature has traditionally been shaped by rigid archetypes. Classical high fantasy (e.g., Tolkien, Le Guin) constructs masculinity through heroism and leadership, while femininity is often relegated to supportive roles. Contemporary theory, however, redefines gender as performative (Butler, 1999) and masculinity as plural and hierarchical (Connell, 2005).

Recent scholarship has increasingly emphasized the transformation of gender models within the fantasy metagenre, particularly in the context of twenty-first-century literature. Studies of contemporary Eastern European fantasy demonstrate a shift from binary oppositions toward more complex systems of character interaction, where gender roles are reconfigured through hybridization, intertextuality, and sociocultural dynamics (Gurduz, 2024). This tendency reflects broader global processes within the genre, including the growing prominence of female-centered narratives and the re-evaluation of traditional heroic structures.

At the same time, recent feminist analyses of fantasy literature highlight the genre's capacity to subvert established representations of femininity by foregrounding agency, autonomy, and alternative models of identity. For instance, contemporary research demonstrates that fantasy increasingly reinterprets female characters beyond passive archetypes, positioning them as active participants in narrative and ideological transformation (Rodríguez Hernández, 2024). Such approaches reinforce the understanding of fantasy as a space for negotiating gender norms rather than merely reproducing them.

In relation to Sapkowski's work specifically, recent studies have drawn attention to the representation of female agency, embodiment, and reproductive politics within «*The Witcher*» universe. In particular, the interplay between motherhood, bodily autonomy, and power has been identified as a central thematic axis that shapes the construction of female characters and their narrative trajectories (Stasiewicz-Bieńkowska, 2025). This line of research demonstrates that gender in Sapkowski's texts is not only a matter of character typology but also a key element of worldbuilding and thematic development.

Within this expanded theoretical framework, Sapkowski's work can be understood as the part of a broader shift toward complex and unstable gender identities in contemporary fantasy. His characters resist fixed categorization, embodying instead fluid and often contradictory forms of masculinity and femininity that reflect both the internal dynamics of the genre and wider cultural transformations.

The issue of adaptation and the transformation of literary texts across media is addressed in the works of Linda Hutcheon (Hutcheon, 2006), which are particularly relevant for understanding the reception of Sapkowski's work in contemporary culture. At the same time, existing scholarship on Sapkowski primarily focuses on mythological sources, intertextuality, and genre characteristics, while the gender dimension remains only partially explored.

The unresolved aspect of the problem lies in the lack of a comprehensive analysis of the gender

system in «*The Last Wish*» as an integrated structure. Such an analysis should encompass not only the figure of the protagonist but also the interaction of different forms of masculinity and femininity, as well as their transformation through motifs of monstrosity, otherness, and inversion. It is precisely these issues that the present study seeks to address.

Main Body of the Study

The transformation of gender roles in Andrzej Sapkowski's «*The Last Wish*» is most productively approached through the intersection of character construction, narrative strategy, and intertextual engagement with folklore and fairy-tale traditions. Rather than merely modifying established genre conventions, the text systematically reconfigures them through a principle of inversion, which operates across multiple levels of the narrative and results in a complex and dynamic system of gender representation.

At the center of this system stands Geralt of Rivia, whose characterization challenges the traditional model of the fantasy hero. Although he initially appears to conform to the archetype of the warrior—defined by physical strength, endurance, and professional mastery—his identity is fundamentally liminal. He occupies an intermediate position between a human and non-human, social participant and excluded outsider. This liminality destabilizes the association between masculinity and dominance that is characteristic of hegemonic models, in which power, authority, and control are considered essential attributes (Connell, 2005). In contrast, Geralt's masculinity is shaped by marginality, as he is simultaneously necessary to society and rejected by it. His role as a witcher places him outside normative social structures, exposing the fragility of the link between masculinity and social legitimacy. For example, one of the characters says: „I've heard about witchers – they abduct tiny children whom they feed with magic herbs. The ones who survive become witchers themselves, sorceresses with inhuman powers. They're taught to kill, and all human feelings and reactions are trained out of them. They're turned into monsters in order to kill other monsters.” (Sapkowski, 2007, 50). At the same time, he is feared both by the creatures he hunts and by the people who hire Geralt of Rivia to kill those creatures. Instead of the traditional glory and praise that usually follow heroic deeds, this hero is met with negative reactions, the fear of the crowd, and rejection.

Moreover, Geralt's ethical and emotional complexity further distances him from the conventional heroic paradigm. His actions are not governed by absolute moral principles but by situational judgment, often informed by empathy and personal experience. This ethical ambiguity aligns him with the figure of the anti-hero and reflects a broader shift in contemporary literature toward more nuanced and unstable representations of identity. From the perspective of gender theory, such a representation supports the notion of gender as performative rather than essential, emphasizing the constructed and context-dependent nature of masculine identity (Butler, 1999). The irony in Andrzej Sapkowski's work and his deconstruction of the conventional fantasy hero is also reflected in the central motivation of Geralt of Rivia: he performs one heroic feat after another for money. In this way, he becomes an anti-prince of the fairy tale tradition: “‘I'm not interested in the princess,’ Geralt said calmly. He was sitting motionless, his hands on his knees. ‘Just in three thousand.’” (Sapkowski, 2007, 6)

The plurality of masculinities within the text becomes particularly evident in the contrast between Geralt and Dandelion. While Geralt embodies restraint, physicality, and introspection, Dandelion represents an alternative model characterized by expressiveness, creativity, and social adaptability. This juxtaposition challenges binary oppositions between “strong” and “weak” masculinity, suggesting instead that masculinity exists as a spectrum of possible performances shaped by cultural and social expectations. Their interaction also performs a structural function, as shared memories and dialogic exchanges contribute to the non-linear unfolding of the narrative. In this sense, masculinity is not only a thematic concern but also a narrative mechanism through which the text organizes its temporal and structural complexity.

A further dimension of Sapkowski's reconfiguration of gender emerges in the representation of monstrosity. In contrast to traditional fantasy, where monsters are typically constructed as unequivocal antagonists, «*The Last Wish*» introduces the figure of the anti-villain, whose monstrosity is not inherent but socially or magically produced. Characters such as Nivellen and Duny exemplify this transformation, as their condition results from external forces rather than moral corruption. Their capacity for emotional depth, reflection, and change challenges the conventional opposition between

human and monster, suggesting that monstrosity is a contingent and constructed category. This shift is consistent with the broader tendency in fantasy literature to subvert cultural norms and destabilize fixed hierarchies (Jackson, 1981).

Importantly, the representation of monstrosity is gendered. Male monstrous figures are frequently depicted as victims of circumstance, capable of redemption and moral growth. The narrative invites empathy toward these characters, thereby reconfiguring the ethical framework of the genre. For instance, Nivellen reflects on the nature of his own monstrosity: «I couldn't explain to anyone that only my appearance had changed, that although in this horrible shape I was just a stupid youngster» (Sapkowski, 2007, 53). And the main specialist in monsters, Geralt, approves: «You're not a monster» (Sapkowski, 2007, 51).

In contrast, feminine monstrosity is often associated with agency, power, and genuine threat. Figures such as the bruxa Vereena and the striga embody a form of active danger that resists the logic of victimization. This asymmetry introduces a deliberate inversion of traditional gender roles, whereby femininity is no longer aligned with passivity but becomes a site of autonomy and potential violence.

The figure of Vereena illustrates this inversion particularly clearly through its intertextual engagement with the «Beauty and the Beast» motif: «'You like birds,' continued The Witcher. 'But that doesn't stop you biting the necks of both sexes, does it? You and Nivellen, indeed! A beautiful couple you'd make, a monster and a vampire, rulers of a forest castle. You'd dominate the whole area in a flash. You, eternally thirsty for blood, and he, your guardian, a murderer at your service, a blind tool. But first he had to become a true monster, not a human being in a monster's mask'» (Sapkowski, 2007, 63). While the traditional narrative associates beauty with moral goodness and monstrosity with moral deficiency, Sapkowski reverses this logic: the seemingly beautiful female figure becomes the source of destruction, whereas the monstrous male character demonstrates emotional depth and capacity for transformation and true love. Such a reconfiguration exposes the ideological assumptions embedded in fairy-tale narratives and challenges the stability of gendered archetypes. Similarly, the striga narrative draws on folkloric motifs of transformation and taboo, linking feminine monstrosity to cultural anxieties surrounding the body, identity, and social transgression.

It is women who most often become antagonists to the witcher, powerful and fully realized enough to confront him both psychologically and physically. One such female character from the short story «The Lesser Evil», Renfri, known as the Cursed of the Black Sun, is a princess doomed by mutation to live as a psychopath and a violent killer. She represents an inversion of Snow White, living not with seven dwarfs but with a band of outlaws. Instead of an evil stepmother, it is the wizard Stregobor who tries to have her killed in childhood, along with other girls born after the eclipse, though she manages to survive. When Geralt of Rivia meets Renfri, he feels respect and admiration, recognizing in her a worthy and equal opponent, a true fighter: «There was something strange in Renfri's voice – something associated with the red reflection of fire on blades, the wailing of people being murdered, the whinnying of horses and the smell of blood» (Sapkowski, 2007, 95). If Stregobor embodies a patriarchal view of powerful femininity and a deep-seated cultural fear of the female body, the witcher, due to his own liminal position, is capable of perceiving unconventional expressions of femininity without prejudice.

The principle of inversion extends beyond character construction to the narrative structure itself. «*The Last Wish*» resists linear chronology, unfolding instead through a series of interconnected stories structured by flashbacks, embedded narratives, and retrospective dialogue. This fragmented temporality reflects the instability of identity and reinforces the idea that meaning is constructed through the interaction of multiple perspectives. The text's hybrid form situated between a short story collection and a novel further contributes to its resistance to generic classification, aligning it with contemporary tendencies toward genre hybridity (Attebery, 2008).

At the same time, Sapkowski's work engages in a reflexive dialogue with the conventions of fantasy as a genre. By appropriating and transforming familiar narrative patterns, the text reveals their constructed nature and opens them to critical reinterpretation. In this respect, fantasy functions not merely as escapist literature but as a mode of cultural critique, capable of interrogating dominant ideological structures through symbolic representation.

The interpretation of «*The Last Wish*» is further shaped by processes of translation and adaptation. The transition from the original Polish text into other languages involves the negotiation of culturally

specific elements, including folklore references, idiomatic expressions, and material culture. As a result, certain nuances may be altered or attenuated, affecting the reception of the text in different cultural contexts. This phenomenon highlights the importance of considering translation as an active interpretative process rather than a neutral transfer of meaning.

Adaptations into television, video games, and other media introduce additional layers of reinterpretation, situating the text within a broader transmedia framework. In this context, it is useful to distinguish between the concepts of «universe», «franchise», and «lore». The universe refers to the internal coherence and governing principles of the fictional world, while the franchise encompasses its commercial expansion across media platforms. Lore, in turn, constitutes the accumulated body of knowledge that ensures continuity and recognizability within the narrative system. These distinctions underscore the dynamic and evolving nature of the text, whose meanings are continuously renegotiated through processes of adaptation and reception (Hutcheon, 2006).

Finally, the sociocritical dimension of «*The Last Wish*» becomes evident in its treatment of otherness. Geralt's status as an outsider reflects broader mechanisms of exclusion and marginalization that operate within human societies. The fear and hostility directed toward him by others reveal underlying anxieties about difference and the unknown. In this sense, the text engages with universal social concerns, demonstrating the capacity of fantasy literature to address real-world issues through symbolic and narrative displacement.

Taken together, these observations support the conclusion that «*The Last Wish*» constructs a multidimensional system of gender representation grounded in inversion, plurality, and liminality. Masculinity is redefined through marginality and ethical complexity, while femininity is associated with both agency and destabilizing power. The interaction of these elements not only challenges traditional genre conventions but also positions fantasy as a critical space for the exploration of identity, difference, and cultural norms.

Conclusions. The analysis demonstrates that «*The Last Wish*» constructs a multidimensional system of gender representation based on inversion, plurality, and liminality. Masculinity is redefined through marginality and ethical complexity, while femininity is associated with both agency and danger. The interaction between these elements produces a dynamic narrative structure that challenges traditional genre conventions.

Thus, Sapkowski's work not only reflects contemporary transformations in fantasy literature but also contributes to the rethinking of gender as a central category of literary analysis.

The findings of this study open up a number of promising avenues for further research:

First, it would be productive to extend the analysis to the later volumes of «*The Witcher*» saga, particularly in relation to the development of central female characters such as Yennefer and Ciri, whose narrative trajectories significantly expand the gender dynamics outlined in «*The Last Wish*». Their roles allow for a deeper exploration of themes such as agency, power, embodiment, and generational continuity.

Second, further research may focus on the comparative analysis of literary texts and their adaptations across different media, including television series, video games, and graphic narratives. Such an approach would enable a more detailed examination of how gender representations are transformed in transmedial contexts and how these transformations reflect broader cultural and ideological shifts.

Third, it would be worthwhile to draw on a broader body of contemporary fantasy for comparative analysis, which would help determine whether the trends identified in Sapkowski's work are specific to his own writing or whether they reflect general developments within the genre in a global context.

Finally, an interdisciplinary approach integrating literary studies, gender theory, and media studies may further illuminate the role of fantasy as a space for negotiating identity, otherness, and cultural norms in contemporary society.

References

Butler, J., 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. Available at: <https://selforganizedseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/07/butler-gender_trouble.pdf> (Accessed 10 March 2026).

- Connell, R.W., 2005. *Masculinities*. 2nd ed. Berkeley: University of California Press.
<<https://genderandmasculinities.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/02/robert-w-connell-masculinities-second-edition-3.pdf>> (Accessed 8 March 2026).
- Attebery, B., 2008. *Strategies of Fantasy*. UMI Books on Demand.
- Jackson, R., 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen.
- Hutcheon, L., 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge. DOI: <<https://doi.org/10.4324/9780203957721>> (Accessed 10 March 2026).
- Sapkowski, A., 2007. *The Last Wish*. London: Gollancz.
- Gurduz, A., 2024. Vectors of the evolution of the Ukrainian fantasy novel of the 2000–2020s. *European Socio-Legal & Humanitarian Studies*, no. 3, pp. 28–36. DOI: <<https://doi.org/10.61345/2734-8873.2024.3.4>>
- Stasiewicz-Bieńkowska, A., 2025. There Are Things with No Price: Non/Motherhood, Agency, and Identity in The Witcher. *Literatūra*, 67(4), pp. 71–86. DOI: <<https://doi.org/10.15388/Litera.2025.67.4.6>> .
- Rodríguez Hernández, M.E., 2024. “Witches are not so delicate”: A Feminist Analysis of Fantasy in Madeline Miller’s *Circe*. Master’s thesis. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Available at: <<https://oai.e-spacio.uned.es/server/api/core/bitstreams/a490edbe-0101-4f13-a4ab-c04b55fb746a/content>> (Accessed 20 March 2026).

Стаття надійшла до редколегії 10.04.2026.

Кристина Воронцова

ФЕНТЕЗІЙНИЙ ГЕРОЙ І ГЕНДЕРНІ РОЛІ У ЗБІРЦІ АНДЖЕЯ САПКОВСЬКОГО «ОСТАННЄ БАЖАННЯ»

У статті досліджується трансформація гендерних ролей та переосмислення образу героя у фентезі на матеріалі збірки Анджея Сапковського «Останнє бажання», що відкриває цикл про Відьмака. Дослідження здійснено на перетині гендерних студій, теорії фентезі, наратології та адаптаційних студій і має на меті довести, що творчість Сапковського репрезентує суттєвий відхід від традиційних жанрових моделей у бік більш складних і динамічних форм ідентичності. Теоретичну основу становлять концепції перформативності гендеру Дж. Батлер та множинних маскулінностей Р.Коннелла, а також сучасні підходи до трактування фентезі як субверсивного літературного дискурсу.

У центрі аналізу перебуває постать Геральта з Рівії як лімінального антигероя, чия ідентичність піддажує гегемонну маскулінність через маргіальність, етичну амбівалентність і емоційну складність. Особлива увага приділяється співіснуванню різних моделей маскулінності, зокрема у протиставленні Геральта та Любистка, що демонструє перформативний і реляційний характер гендерних ідентичностей. У статті також аналізується трансформація поняття монструозності: якщо чоловічі «монстри» постають жертвами обставин і здатні до морального розвитку, то жіноча монструозність пов'язується з агентністю, владою та реальною загрозою.

Ключовим аргументом дослідження є теза про те, що наратив Сапковського функціонує за принципом інверсії, яка проявляється як у побудові персонажів, так і в організації оповіді. Переосмислюючи казкові та фольклорні мотиви, автор руйнує традиційні зв'язки між красою, моральністю та гендером, виявляючи ідеологічні підвалини канонічних репрезентацій. Нелінійна та гібридна структура тексту додатково підсилює нестабільність ідентичності та значення.

У статті також розглядається роль перекладу, адаптації та трансмедійного розширення у формуванні рецепції «всесвіту Відьмака», що підкреслює динамічний і змінний характер гендерних репрезентацій у різних культурних і медійних контекстах. Обґрунтовується, що фентезі, зокрема у творчості Сапковського, виступає не лише як ескапістський жанр, а як критичний простір осмислення ідентичності, іншості та культурних норм.

Отримані результати сприяють глибшому розумінню гендеру як динамічної та реляційної категорії в сучасній літературі та засвідчують потенціал фентезі як жанру, здатного

переосмислювати й трансформувати домінантні ідеологічні моделі.

Ключові слова: *фентезійна література, гендерні ролі, маскулінність, антигерой, монструозність, інверсія, Сапковський, Відьмак*

УДК 821.162.1.09:130.2:316.72

Олена Педченко

ORCID: 0000-0001-7456-7040

НАЗУСТРІЧ ІНШОМУ: ЧЕСЛАВ МІЛОШ У ГУМАНІСТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ КШИШТОФА ЧИЖЕВСЬКОГО

У статті досліджено місце Чеслава Мілоша у формуванні гуманістичної концепції Кшиштофа Чижевського та визначено функції мілошівського дискурсу в осмисленні культури пограниччя, відкритості до Іншого й міжкультурного співбуття. Простежено становлення інтелектуального діалогу Чижевського з Мілошем – від раннього академічного зацікавлення його творчістю та особистого спілкування до концептуалізації мілошівських ідей у зрілій есеїстиці польського автора. Основним матеріалом дослідження стали книги «Мілош. Сполучна тканина», «Лінія повернення. Про практику прикордоння у діалозі з Чеславом Мілошем», «Малий центр світу. Нотатки практика ідеї» та «У напрямку Ксенополісу». З'ясовано, що Мілош постає у творчості Чижевського не лише об'єктом літературної рецепції, а передусім інтелектуальним співрозмовником, через діалог з яким формуються ключові категорії його гуманістичного мислення: «людина пограниччя», «лінія повернення», «сполучна тканина», міст, місце, Інший і спільнота. Особливу увагу приділено метафорі «сполучної тканини», що репрезентує розуміння культури як системи зв'язків між різними ідентичностями без нівелювання їхньої окремішності. Проаналізовано авторську перекомпозицію текстів із книги «Мілош. Сполучна тканина» у пізніших збірках Чижевського та встановлено, що їх повторне включення до нових книжкових контекстів розширює функціонування мілошівської проблематики від осмислення досвіду культурного пограниччя до універсальної моделі співбуття з Іншим. Доведено, що концепція Ксенополісу стає подальшим розгортанням цієї гуманістичної парадигми: відкритість до Іншого в ній не передбачає відмови від власної культурної ідентичності, а ґрунтується на взаємозалежності вкоріненості та відкритості. У цьому контексті Чеслав Мілош постає одним із концептуальних джерел руху Чижевського від практики пограниччя до гуманістичної моделі культури діалогу та співбуття.

Ключові слова: Чеслав Мілош, Кшиштоф Чижевський, Інший, пограниччя, культурна ідентичність, діалог, міжкультурна комунікація, культурний взаємовплив, гуманістика, Александер Брюкнер.

DOI: 10.34079/2415-3168-2026-19-34-96-106

Постановка проблеми. Сучасний європейський гуманітарний дискурс дедалі частіше звертається до проблем співіснування культур, пам'яті, відповідальності та відкритості до Іншого. В умовах трансформації європейського простору, спричиненої глобалізаційними процесами, міграцією, кризою національних наративів і воєнними конфліктами, особливої актуальності набувають концепції, що пропонують нові моделі міжкультурного діалогу та співбуття. Одним із найпослідовніших представників такого гуманістичного мислення є польський письменник, есеїст і культурний діяч Кшиштоф Чижевський, чия багаторічна діяльність на польсько-литовському пограниччі поєднує практику культурного посередництва з глибокою філософською рефлексією.

Особливе місце у творчості Чижевського належить Чеславу Мілошу, до спадщини якого автор систематично звертається в осмисленні культури пограниччя, історичної пам'яті, відповідальності перед Іншим та майбутнього Центральної Європи. Сам Чижевський неодноразово підкреслював, що зустріч із Мілошем визначила його власний шлях, а діалог із його творчістю триває протягом усього життя, набуваючи нових смислів у різних книгах і культурних проєктах.

Попри значний інтерес дослідників до творчості Чеслава Мілоша та окремих аспектів культурної діяльності Кшиштофа Чижевського, питання функціонування постаті Мілоша як

концептуального ядра гуманістичного мислення Чижевського ще не стало предметом спеціального дослідження. Більшість праць зосереджується на біографічних зв'язках двох інтелектуалів, історії Осередку «Пограниччя» або загальній характеристиці ідей культури пограниччя. Натомість еволюція образу Мілоша в різних есеїстичних книгах Чижевського та його роль у формуванні авторської концепції відкритості до Іншого залишаються недостатньо висвітленими, що й зумовлює **актуальність та новизну** цієї розвідки.

Метою статті є дослідження функцій образу Чеслава Мілоша у книгах Кшиштофа Чижевського та з'ясування його ролі у формуванні гуманістичної концепції автора. **Завдання роботи** – дослідити, як через інтерпретацію творчості та особистості Мілоша Чижевський вибудовує власне бачення культурної ідентичності та взаємовпливу, діалогу, відповідальності та відкритості до Іншого.

У статті висувається теза, що Чеслав Мілош у творчості Кшиштофа Чижевського постає не лише об'єктом літературної рецепції, а насамперед інтелектуальним співрозмовником і гуманістичним дороговказом, через якого автор послідовно розвиває власну концепцію – від локального досвіду культури пограниччя до універсальної моделі Ксенополісу як простору співбуття, взаємної відповідальності та діалогу культур.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика культурного пограниччя, множинної ідентичності та діалогу з Іншим становить важливий напрям сучасних літературознавчих і культурологічних студій, пов'язаних із творчістю Чеслава Мілоша та есеїстикою Кшиштофа Чижевського. В українській гуманітаристиці важливий напрям осмислення творчості Мілоша пов'язаний із категоріями пограниччя та складної культурної ідентичності. М. Ільницький, розглядаючи «ситуацію пограниччя» як проблему ідентичності, залучає творчість Мілоша до ширшого контексту польсько-литовського та центральноєвропейського культурного простору і наголошує на особливій ролі досвіду Великого князівства Литовського у формуванні його самоусвідомлення (Ільницький, 2014). У цьому контексті важливими для української рецепції залишаються також видання есеїстики Мілоша, зокрема «Велике князівство літератури», що зробило доступними українському читачеві тексти, у яких проблема культурної належності розгортається поза межами однозначного національного самоопису.

У зарубіжних дослідженнях особливо продуктивною є інтерпретація Мілоша як носія множинної або гібридної ідентичності пограниччя. Є. Нікіторович на матеріалі біографій діячів Центрально-Східної Європи розглядає пограниччя як середовище, в якому ідентичність формується через постійну взаємодію з іншими культурами. Серед показових прикладів дослідник називає саме Мілоша, цитуючи його самоозначення як спадкоємця традиції Великого князівства Литовського і наголошуючи на принциповій відмінності такої свідомості від моделей «чистої» польської або литовської ідентичності (Nikitorowicz, 2019, s. 18–19). На думку дослідника, ця модель дозволяє трактувати пограниччя не лише як джерело ідентифікаційних конфліктів, а й як потенціал міжкультурного розвитку.

Окремий напрям досліджень становлять праці, присвячені Кшиштофу Чижевському як теоретику і практику пограниччя. А. Валь аналізує його інтелектуальні зв'язки з паризькою «Kultura» та показує, що центральними для есеїстики Чижевського є проблеми Центральної і Східної Європи, історичної пам'яті, культурного пограниччя, відкритого суспільства та «будування мостів». Особливу увагу дослідниця звертає на сформульовану Чижевським метафору «сполучної тканини» та на його прагнення практично реалізувати модель міжкультурного діалогу у регіонах зі складною історичною пам'яттю (Wal, 2019). Водночас А. Валь наголошує на особливій ролі Чеслава Мілоша у житті Чижевського та діяльності «Пограниччя», хоча цей аспект не стає самостійним предметом її дослідження. У. Намьотко розглядає практичну діяльність Осередку «Пограниччя», його мистецькі та освітні практики як основу міжкультурної освіти, спрямовану на формування здатності до діалогу, толерантності та розуміння Іншого. Дослідниця підкреслює, що модель «активної культури», яку реалізує команда Чижевського, передбачає не діяльність «для» іншої спільноти, а культуротворчу взаємодію «разом із» нею (Namiotko, 2012). Такий підхід важливий для розуміння переходу від теоретичного осмислення пограниччя до його практикування, однак літературно-філософські

джерела цієї концепції, зокрема роль Мілоша, залишаються поза центральним полем дослідження.

Новий етап у вивченні Чижевського пов'язаний із дослідженнями центральноєвропейської ідентичності. У монографії М. Бродацької-Двоак «Środkowoeuropejszyk – gatunek na wymarciu?» («Центральноевропейець – вид на межі вимирання?» - *власний переклад*) творчість Мілоша та діяльність Чижевського включено до спільного дискурсу про Центральну Європу (Brodacka-Dwojak, 2023). Як показують К. Горабік та М. Земла у своїх рецензіях на цю працю, дослідниця розглядає Мілоша як одного із засновників модерного мислення про Центральну Європу, а Чижевського – як автора, який переводить цей інтелектуальний спадок у площину сучасної культурної практики. Особливо наголошується на тому, що у Чижевського Центральна Європа постає як простір проникнення і співіснування культур, а досвід «буття поміж» набуває позитивного значення і може стати підґрунтям центральноєвропейської ідентичності (Horabik, 2024; Zemła, 2024).

Для нашого дослідження особливо важливе спостереження М. Земла, яка, характеризуючи монографію М. Бродської-Двоак, безпосередньо зближує двох авторів: серед інтелектуальних джерел Чижевського вона називає «Родинну Європу» та поезію Чеслава Мілоша, а його діяльність у «Пограниччі» розглядає як практичне втілення ідеї діалогу у багатокультурному просторі. Дослідниця також звертає увагу на сподівання, які сам Мілош пов'язував із діяльністю Осередку «Пограниччя» (Zemła, 2024). Таким чином, у сучасному польському літературознавстві вже окреслено зв'язок між центральноєвропейським мисленням Мілоша та гуманістичною програмою Чижевського, однак характер цього інтелектуального діалогу спеціально не аналізується.

Отже, наявні дослідження дозволяють виокремити кілька основних напрямів: вивчення Мілоша як представника польсько-литовського і центральноєвропейського культурного пограниччя; дослідження множинної ідентичності та відкритості до Іншого у його творчості; аналіз концепції пограниччя та практик міжкультурного діалогу Кшиштофа Чижевського; дослідження його зв'язків із паризькою «Kulturą» та сучасним центральноєвропейським дискурсом. Водночас Чеслав Мілош як постійний інтелектуальний співрозмовник Чижевського та функція мілошівського дискурсу у формуванні його власної гуманістичної концепції досі не стали предметом окремого комплексного дослідження. Недостатньо висвітленими залишаються також авторська перекомпозиція текстів про Мілоша з книги «Мілош. Сполучна тканина» у пізніших збірках «Малий центр світу. Нотатки практика ідеї» та «У напрямку Ксенополісу» і концептуальний зв'язок між мілошівськими категоріями пограниччя, «іншої вірності» та «сполучної тканини» і чижевським рухом «назустріч Іншому». Саме ця невирішена частина проблеми становить предмет пропонованого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Інтелектуальний діалог Кшиштофа Чижевського з Чеславом Мілошем має тривалу передісторію, що розпочалася задовго до їхнього особистого знайомства. Уже в студентські роки творчість Мілоша стала предметом академічного зацікавлення майбутнього письменника й культурного діяча. Навчаючись на відділенні польської філології Університету імені Адама Міцкевича в Познані, Чижевський присвятив свою дипломну роботу, захищену 1983 року, творчості Мілоша – Księga Drogi Czesława Miłosza («Книга дороги Чеслава Мілоша»). Офіційна біографія Чижевського, представлена Осередком «Пограниччя», фіксує цю працю як один із перших важливих етапів його інтелектуального становлення. У 1985 році твори Мілоша поряд із поезією Єжи Фіцовського, Папуші, Тараса Шевченка, Едуардаса Межелайтіса та піснями пограниччя були використані Чижевським у виставі «Garść wierzbowych gruszek» («Жменя вербових груш»), яку він представив понад двісті разів у різних містах і селах Польщі. Сам Чижевський пізніше пов'язував цей досвід із формуванням свого майбутнього інтересу до пограниччя культур. Уже цей ранній проєкт поєднував різні національні поетичні традиції та пісні пограниччя і, як зазначається в біографії Чижевського, значною мірою передбачив його подальший інтерес до культурного прикордоння (Ośrodek «Pogranicze»..., (n.d.)).

Проте принципово нового характеру діалог із Мілошем набув наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років, коли Чижевський разом з однодумцями пов'язав свою діяльність із Сейнами та польсько-литовським пограниччям. Вибір цього простору був не випадковим:

Сейненщина з її складною польською, литовською, єврейською та білоруською історичною пам'яттю ставала своєрідною лабораторією для практичного втілення ідей культурного діалогу. Саме тут було створено Центр «Пограниччя – мистецтв, культур, народів», діяльність якого принципово відрізнялася від традиційного розуміння культурної інституції: не репрезентація окремих культур, а створення реального простору їхньої взаємодії. Дослідники історії Центру наголошують, що особливе значення для формування його місії мала зустріч із Мілошем, який від самого початку підтримував задум засновників, а діалог із ним сприяв формулюванню завдання – створювати «сполучну тканину» між людьми, що живуть поруч. Чижевський відтворює слова Мілоша у книзі «Малий центр світу» так: «Ви будете займатися будівництвом сполучної тканини! Хіба ні?» Наше “так” було мовчазне, але так само остаточне, як закінчення вірша “Нотатник: Береги Леману”» (Чижевський, 2025, с. 129).

Зв'язок Мілоша з цим простором мав не лише інтелектуальний, а й глибоко особистий характер. Неподалік Сейн, у Красногруді біля польсько-литовського кордону, розташовувався масток родини Кунатів – родичів поета, де молодий Мілош проводив літні місяці. Чижевський уперше потрапив до Красногруді ще на початку 1980-х років, коли разом із дружиною працював у театрі «Gardzienice» і подорожував навколишніми селами, знайомлячись із традиційною культурою старообрядців і литовців. Саме тоді він побачив занедбану садибу, яку місцеві мешканці називали «двором Мілоша». Згодом випадкова особиста зустріч із поетом над Чорною Ганчею дала початок розмовам про майбутнє Красногруді. Чижевський згадує: «Вирушаючи 1989 року в дорогу, занотував собі таку фразу з «Приватних обов'язків» Чеслава Мілоша: “Як польський письменник, млявістю і нетверезістю притиснутий до муру, не маю великого вибору: або виражаю себе як наслідувач і підроблювач західних стилів, або як істоту розумнішу і тверезішу за мого західного суперника”. Щоб не було непорозумінь: той “західний суперник” був і є моїм партнером у багатьох важливих справах, також у справі європейської інтеграції, але залишається суперником у процесі визволення від провінційності. Знаю, що мушу вступити з ним у бій» (Чижевський, 2025, с. 65).

Цей просторовий збіг набуває символічного значення для подальшої гуманістичної концепції Чижевського. Мілош, чия біографія і творчість формувалися між Литвою та Польщею, Вільнюсом і Західною Європою, досвідом еміграції та постійним пошуком батьківщини, стає для нього співрозмовником у роздумах про те, як можна належати певній культурі, не перетворюючи цю належність на інструмент виключення Іншого. Красногруда при цьому поступово перетворюється з місця приватної пам'яті Мілоша на простір практикування діалогу. У відреставрованій родинній садибі 2011 року було відкрито Міжнародний центр діалогу, створений командою «Пограниччя»; таким чином, культурний ландшафт, пов'язаний із біографією поета, набув нової інституційної функції. «“Розбійницькі книжки” Мілоша, а також Вінценза, Стемповського, Мацкевича, Фіцовського, Конвіцького, Зінгера, Грасса, Бубера, Бахтіна, Вейль, Шульца, Гомбровича... які ми з прискореним серцебиттям читали на руїнах “старої цивілізації”, домагалися перекладу на мову нових ідей і практик. А мови тієї ми ще не знали», – згадує він (Чижевський, 2025, с. 128).

Водночас взаємини Чижевського і Мілоша не варто зводити до моделі традиційного «впливу» старшого письменника на молодшого. Значно продуктивніше розглядати їх як тривалий інтелектуальний діалог. Чижевський не лише звертається до текстів Мілоша, а й безпосередньо вступає з ним у дискусію щодо проблем батьківщини, ідентичності, Центральної Європи, польсько-литовських відносин, культури та відповідальності інтелектуала. Показовими в цьому сенсі є красногрудські розмови двох авторів, зокрема «Poszukiwanie ojczyzny (Пошуки батьківщини). З Чеславом Мілошем розмовляє Кшиштоф Чижевський» та дискусія «Cóż po inteligencji w czasie marnym?» («Навіщо інтелігенція у скрутні часи?»), що відбулася під час Центральноєвропейського форуму культури 1994 року. Тематичне поле цих розмов – культура, історія, філософія, ідентичність, Центральна Європа, польсько-литовські взаємини – фактично окреслює коло проблем, які згодом стануть визначальними і для есеїстики самого Чижевського (Ośrodek «Pogranicze»..., (n.d.)).

Одним із центральних аспектів рецепції Чеслава Мілоша у творчості Кшиштофа Чижевського є проблема ставлення до Іншого. Водночас було б неточним говорити про

сформовану самим Мілошем «філософію Іншого» як завершену теоретичну систему. Для Чижевського важливішою виявляється інтелектуальна й етична постава Мілоша – його здатність мислити культурну ідентичність як відкриту, внутрішньо складну і таку, що формується у взаємодії з іншими мовами, пам'ятями, традиціями та історичними досвідами. Саме ця риса мілошівського мислення стає одним із джерел гуманістичної концепції Чижевського, у якій зустріч з Іншим розглядається не як загроза власній ідентичності, а як необхідна умова її повноцінного існування.

Особливо важливо, що така інтерпретація Мілоша була представлена українському читачеві у 2013 році видавництвом «Кальварія», де у перекладі Костянтина Москальця вийшла збірка есеїв Чижевського «Лінія повернення. Про практику прикордоння у діалозі з Чеславом Мілошем». Підназва книжки принципово важлива: пограниччя осмислюється тут саме «у діалозі» з Мілошем. Концептуальним центром цієї книги стає «людина прикордоння». У видавничій характеристиці її визначено через емпатію, критичний патріотизм, несприйнятливості до національних фобій, багатомовність, «цікавість до іншого» та любов до малої батьківщини, поєднану з відкритістю до світу. Абстрактна на початку книжки модель надалі персоніфікується в конкретних постатях, серед яких Чеслав Мілош, Томас Венцлова, Пауль Целан, Єжи Фіцовський та інші. Отже, Мілош входить до гуманістичної концепції Чижевського насамперед як один із найвиразніших прикладів людини, чия вкоріненість у конкретному культурному просторі не заперечує відкритості до Іншого (Чижевський, 2013).

Саме поняття «пограниччя» при цьому виходить далеко за межі географічного кордону. Дмитро Шевчук, аналізуючи «Лінію повернення», слушно звертає увагу на те, що практикування пограниччя у Чижевського пов'язане з особливою «мапою» пам'яті й уяви, орієнтирами якої є не адміністративні або державні межі, а «лінії повернення». Головним героєм книжки дослідник також називає «людину прикордоння», зараховуючи до таких постатей Мілоша, Венцлову, Целана і Фіцовського. У такій перспективі пограниччя стає передусім способом існування людини у культурі – здатністю одночасно зберігати власну належність і переступати межі, які відокремлюють її від досвіду Іншого (Шевчук, 2014).

Саме в цьому контексті Мілош виявляється для Чижевського значно більшою постаттю, ніж літературний попередник або авторитетний співрозмовник. Його власний досвід життя між культурами, мовами, територіями та історичними пам'яттями дає Чижевському модель мислення, в якій ідентичність не суперечить відкритості, а пограниччя перестає бути місцем поділу й перетворюється на простір творення зв'язків. Мілош стає своєрідним медіатором між локальним і універсальним, польським і литовським, пам'яттю про втрачений світ і відповідальністю за майбутнє. Для Чижевського особливо значущою є саме ця взаємозалежність «вкоріненості та відкритості». Мілош не стає для нього прикладом космополітичного подолання локальної ідентичності. Навпаки, його досвід переконує Чижевського, що рух назустріч Іншому можливий лише з конкретного культурного місця. Польська мова і література, пам'ять про історичну Литву, Вільнюс, Красногруду, досвід Центральної Європи, еміграції та повернення утворюють складну систему належностей, у якій неможливо провести однозначну межу між «своїм» і «чужим». Тому мілошівський досвід пограниччя дає Чижевському можливість протиставити монолітній ідентичності модель ідентичності реляційної – такої, що усвідомлює себе через взаємодію.

Важливою складовою цієї рецепції є також мілошівська критика національної самодостатності та ідеологічної замкненості. Чижевський послідовно підкреслює його недовіру до будь-яких форм колективної винятковості, до міфологізації нації та до прагнення звести складний історичний досвід до одного домінантного наративу. Для його гуманістичної концепції ця риса має принципове значення, оскільки саме вона відкриває можливість для діалогу культур, у якому інша традиція не сприймається як загроза власній ідентичності. Не менш важливим є ставлення Мілоша до пам'яті та місця. У його творчості локальний простір ніколи не є лише географією: він концентрує досвід поколінь, мов, втрат і культурних нашарувань. Для Чижевського такий підхід стає одним із джерел власного розуміння пограниччя. Простір Сейн і Красногруды набуває гуманістичного змісту саме тому, що він зберігає пам'ять про співіснування різних спільнот і водночас вимагає відповідальності за цю пам'ять у сучасності.

Першим окремим книжковим узагальненням цього багаторічного діалогу стала видана

2014 року книга «Miłosz. Tkanka łączna» («Мілош. Сполучна тканина»). Її структура засвідчує, наскільки різноманітними були форми рецепції Мілоша Чижевським. До книги увійшли есеї, бесіди, фрагменти листування та інші тексти, створені в різний час і спеціально відібрані та скомпоновані самим Чижевським. Збірник містить, зокрема, розділи «Wędrownu», «Amerykańskie Patmos Miłosa», «Inna wierność Miłosa», «Linia powrotu», «Poszukiwanie ojczyzny», «Tkanka łączna», «Miłosz i Miejsce», а також тексти розмов про Мілоша. Авторське компонування матеріалу перетворює книгу не на збір випадкових публікацій про письменника, а на своєрідну інтелектуальну біографію тривалого діалогу з ним (Czyżewski, 2014).

Вона переносить акцент із особистості самого Мілоша на функцію, яку його думка виконує для Чижевського. У такому прочитанні Мілош постає тим, хто допомагає поєднати те, що історія, політика та національні ідеології прагнуть роз'єднати: польське й литовське, локальне й універсальне, пам'ять і сучасність, вкоріненість і відкритість до Іншого. Чижевський у сучасному інтерв'ю прямо говорить про те, що творчість Мілоша є для Центральної Європи одним із найсильніших засобів протидії тоталітарним ідеологіям, національній мегаломанії, втраті коріння та духовній замкненості. Вирішення цих проблем він пов'язує саме з мілошівським баченням культури як «сполучної тканини» різноманітності (Семенченко, 2024). У цьому сенсі «Мілош. Сполучна тканина» займає особливе місце між ранньою рецепцією Мілоша та зрілою есеїстикою Чижевського. Принципово важливим є те, що книга 2014 року не залишається завершеним і замкненим етапом. Частина вміщених у ній текстів пізніше переходить до інших авторських збірок, де отримує вже нове композиційне та концептуальне оточення.

Особливо важливою для розуміння характеру рецепції Мілоша є метафора «сполучної тканини», послідовно розвинена Чижевським у його гуманістичній концепції й винесена в назву книги. Метафора дозволяє відійти від традиційного розуміння діалогу як простого контакту двох культур. «Сполучна тканина» передбачає існування зв'язку між різними елементами без усунення їхньої окремішності. У такій перспективі культурна відмінність не повинна бути подолана чи уніфікована; навпаки, саме відмінність створює необхідність мосту, посередництва, перекладу та постійної роботи взаєморозуміння.

У сучасній есеїстиці Чижевського, що нині доступна українському читачеві, ця думка набуває подальшого розвитку. У книгах «Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei» («Малий центр світу. Нотатки практика ідеї») та «W stronę Xenopolis» («У напрямку Ксенополісу») тексти Мілоша, поряд із творчістю Томаса Венцлови та інших центрально- і східноєвропейських інтелектуалів, безпосередньо названі одним із фундаментів філософських роздумів автора про спорудження мостів між культурами та відкритість до Іншого. Сам Чижевський пояснює свою концепцію Ксенополісу через поєднання «чужого» і «спільноти»: рух назустріч Іншому потребує подолання замкненості на власній ідентичності, але не передбачає відмови від неї. Навпаки, справжній міст можливий лише між двома різними, міцно вкоріненими «берегами» (Czyżewski, 2019).

До польського видання «Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei» увійшов есей «Tkanka łączna». У змісті книги він розташований поряд із текстами «Ścieżka pogranicza», «Czas animacji kultury», «Etos pogranicza», «Kultura i solidarność» та іншими есеями, присвяченими вже не безпосередньо Мілошу, а практиці міжкультурної діяльності Чижевського (Czyżewski, 2017). Отже, текст, який у книзі 2014 року був частиною цілісного мілошівського корпусу, в «Малому центрі світу» включається до ширшої авторської концепції культури пограниччя.

Ще показовішою є композиція книги «W stronę Xenopolis». У ній повторно з'являється «Tkanka łączna», але поряд із нею до видання включено ще два тексти, що входили до «Miłosz. Tkanka łączna»: «Linia powrotu. O praktykowaniu pogranicza w dialogu z Czesławem Miłoszem» та «Miłosz: inna wierność» – останній відповідає текстові «Inna wierność Miłosa» у книжці 2014 року. У структурі книги ці тексти вже розміщено в різних тематичних частинах: «Лінія повернення» входить до блоку, присвяченого пограниччю, тоді як «Мілош: інша вірність» до розділу про «людей пограниччя». Сам есей «Сполучна тканина» відкриває однойменний тематичний блок.

Можна зафіксувати щонайменше три тексти, які Чижевський повторно вводить у пізніші авторські композиції: «Сполучна тканина» включена до «Малого центру світу» і до «У напрямку

Ксенополісу»; «Лінія повернення. Про практикування пограниччя у діалозі з Чеславом Мілошем» та «Інша вірність Мілоша» / «Мілош: інша вірність» включені до «У напрямку Ксенополісу» (Чижевський, 2024; Чижевський, 2025).

Це текстуальне переміщення має принципове значення для аналізу гуманістичної концепції Чижевського. Повторне включення тих самих есеїв до нових книжкових контекстів свідчить, що автор не вважає свою розмову з Мілошем завершеною після спеціальної книги 2014 року. Навпаки, мілошівські тексти стають своєрідними «вузловими елементами», за допомогою яких Чижевський вибудовує вже власні ширші концепції. У «Малому центрі світу» “сполучна тканина” стає частиною практики пограниччя; в «У напрямку Ксенополісу» та сама метафора включається в теоретичну модель відкритої спільноти, де чужий не загрожує цілості, а є необхідною умовою її існування.

Така композиційна стратегія дозволяє по-іншому поставити питання про рецепцію Мілоша. Йдеться про те, як Чижевський використовує власний багаторічний діалог із Мілошем для конструювання дедалі ширших моделей культури. Мілош поступово переходить із позиції об’єкта літературознавчого аналізу, яким він був у ранній «Księga Drogi Czesława Miłosza», до позиції інтелектуального співрозмовника, а згодом стає одним із концептуальних фундаментів авторського словника Чижевського: *пограниччя, міст, сполучна тканина, повернення, місце, Інший, спільнота*.

Поза межами спеціального мілошезнавства перебуває ще одна важлива для статті традиція – історичне осмислення польсько-литовського культурного простору. Її представником був Александер Брюкнер, який у своїх литуаністичних та історико-культурних студіях досліджував взаємодію слов’янських і балтійських мов, вірувань і культур. Його праці не містять сучасної філософії Іншого, однак репрезентують більш ранню модель дослідження культурної множинності пограниччя. У книзі «Starożytna Litwa. Ludy i bogi. Szkice historyczne i mitologiczne» (1904) дослідник розглядав литовську культуру не ізольовано, а у взаємодії з іншими етнокультурними світами. Характеризуючи історичну своєрідність Литви, Брюкнер наголошував на її тривалому існуванні в одному культурно-географічному просторі та простежував контакти литовців із сусідніми народами – прусами, ятвягами, латишами, фінами, слов’янами й германцями. У книзі Starożytna Litwa. Ludy i bogi. Szkice historyczne i mitologiczne (1904) дослідник розглядав литовську культуру не ізольовано, а в системі тривалих контактів із сусідніми етнокультурними світами. Показово, що ранню історію Литви Брюкнер структурує через зміну таких взаємодій: від багатовікового зв’язку зі слов’янами до зближення з фінськими народами: «Gdy Litwa, zerwawszy spójnię etnograficzną i geograficzną, w jakiej przedtem ze Słowianami zostawała przez wieki, [...] zetknęła się ściślej z Finami i tak się z nimi spoufalila, że możemy niemal rozróżniać nową, litufińską dobę w jej dziejach» («Коли Литва, розірвавши етнографічний і географічний зв’язок, у якому вона протягом століть перебувала зі слов’янами, [...] тісніше зіткнулася з фінами й настільки з ними зблизилася, що в її історії можна майже виокремити нову, литовсько-фінську добу» - *власний переклад*) (Brückner, 1904, s. 5)

Прямого інтелектуального впливу Брюкнера на Чижевського стверджувати немає підстав; однак зіставлення їхніх підходів дозволяє простежити зміну гуманітарної перспективи. Якщо Брюкнер описував культурне пограниччя переважно через історичні контакти народів, мов, вірувань і традицій, то у Мілоша воно набуває особистісного й екзистенційного виміру, а Чижевський перетворює цей досвід на етичну і практичну модель взаємин з Іншим. У такій перспективі можна говорити не про пряму спадкоємність, а про тривалу польську традицію осмислення культурної множинності – від історії культурного взаємовпливу до сучасної філософії міжкультурного співбуття.

Висновок. Проведений аналіз засвідчує, що Чеслав Мілош посідає особливе місце у формуванні гуманістичної концепції Кшиштофа Чижевського, а його присутність у творчості автора не може бути зведена до традиційної моделі літературного впливу або рецепції. Зацікавлення Мілошем, що розпочалося ще в період університетського навчання Чижевського, згодом переросло в особистий та тривалий інтелектуальний діалог, у межах якого осмислювалися проблеми культурної ідентичності, пам’яті, місця, пограниччя та відповідальності перед Іншим. Мілошівський досвід складної польсько-литовської належності,

еміграції та повернення дає Чижевському модель ідентичності, у якій вкоріненість не суперечить відкритості, а культурна відмінність постає не як загроза, а як необхідна умова діалогу. Саме в цій перспективі набувають концептуального значення категорії «людини пограниччя», «лінії повернення» та особливо «сполучної тканини»: остання перетворюється на одну з ключових метафор чижевського розуміння культури як простору зв'язків, що зберігають відмінність і водночас уможлиблюють співбуття.

Водночас композиційний аналіз книжок «Мілош. Сполучна тканина», «Малий центр світу. Нотатки практика ідей», «У напрямку Ксенополісу» показує, що діалог із Мілошем не завершується спеціально присвяченою йому книгою 2014 року. Повторне включення есеїв «Tkanka łączna», «Linia powrotu» та «Inna wierność Miłosza» до пізніших авторських композицій змінює масштаб їхнього функціонування: мілошівська проблематика входить до ширшої системи понять Чижевського – пограниччя, місця, мосту, повернення, Іншого та спільноти. У цьому сенсі шлях від практики пограниччя до Ксенополісу можна розглядати як послідовне розгортання гуманістичної моделі, одним із концептуальних джерел якої залишається Чеслав Мілош. Ксенополіс стає просторовим і етичним утіленням тієї моделі відкритості, за якої Інший не перебуває поза межами спільноти, а є необхідною умовою її існування. Отже, Мілош постає у творчості Чижевського не лише предметом осмислення, а інтелектуальним співрозмовником і гуманістичним дороговказом, через діалог з яким культура пограниччя набуває універсального виміру культури співбуття з Іншим.

Бібліографічний список

- Ільницький, М., 2014. Ситуація пограниччя: проблема ідентичності і драма самоідентифікації. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 60(1), с. 3–9. Доступно: <<https://ojtest.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/philology/article/view/1313/1372>> (дата звернення: 24.03.2026).
- Семенченко, М., 2024. Назустріч Іншому: Кшиштоф Чижевський про свої есеї. *Culture.pl* 22 серпня 2024. Доступно: <<https://culture.pl/ua/stattia/nazustrich-inshomu-kshyshtof-chyzevskyy-pro-svoyi-eseyi>> (дата звернення: 13.04.2026).
- Чижевський, К. 2013. *Лінія повернення. Про практику прикордоння у діалозі з Чеславом Мілошем* / Пер. К. Москалець. Львів: Кальварія.
- Чижевський, К., 2024. *У напрямку Ксенополісу* / Пер. К. Москалець. Київ: Дух і Літера.
- Чижевський, К., 2025. *Малий центр світу. Нотатки практика ідей* / Пер. К. Москалець. Львів: Видавництво Старого Лева.
- Шевчук, Д., 2014. Лінія повернення. Про практику прикордоння у діалозі з Чеславом Мілошем [рецензія]. *Критика*, XVII, 11–12, с. 193–194. Доступно: <https://krytyka.com/ua/reviews/liniya-povernennya-pro-praktyku-prykordonnya-u-dialozi-z-cheslavom-miloshem?utm_source=chatgpt.com> (дата звернення: 03.03.2026).
- Brodacka-Dwojak, M., 2023. *Środkowoeuropejczyk – gatunek na wymarcu? Narracje tożsamościowe na wybranych przykładach prozy czeskiej i polskiej XX i XXI wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. DOI: <https://doi.org/10.4467/K7435.126/22.23.17046> (Accessed 22.03.2026).
- Brückner, A., 1904. *Starożytna Litwa. Ludy i bogi. Szkice historyczne i mitologiczne*. Warszawa: Księgarnia Naukowa. Available at: <<https://polona.pl/preview/48dee240-eb75-48de-b4e4-ce0ce4a3874d>> (Accessed 03.04.2026).
- Czyżewski, K., 2014. *Miłosz. Tkanka łączna*. Chorzów: Wydawnictwo Medeia. 262 s. Available at: <https://www.academia.edu/8245323/Krzysztof_Czy%C5%BCewski_Mi%C5%82osz_Tkanka_%C5%82%C4%85czna_Wydawnictwo_Medeia_Chorz%C3%B3w_2014> (Accessed 27.03.2026).
- Czyżewski, K., 2017. *«Małe centrum świata»*. Pogranicze. Available at: <<https://www.pogranicze.sejny.pl/artykuly/mae-centrum-swiata-w-wersji-elektronicznej>> (Accessed 27.03.2026).
- Czyżewski, K., 2019. *W stronę Xenopolis*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury. Available at: <https://www.academia.edu/41700975/Krzysztof_Czy%C5%BCewski_W_strone_Xenopolis_Pr>

- zedmowa_Timothy_Snyder_Red_%C5%81lukasz_Galusek_Krak%C3%B3w_2019> (Accessed 18.03.2026)
- Horabik, K., 2024. Tożsamości i ich zacieranie w literaturze Europy Środkowej. *Ruch Literacki*, 65(3/384), ss. 461–466. Available at: <<https://ejournals.eu/czasopismo/ruch-literacki/artykul/tozsamosci-i-ich-zacieranie-w-literaturze-europy-srodkowej-magdalena-brodacka-dwojak-srodkowoeuropejczyk-gatunek-na-wymarcu-narracje-tozsamosciowe-na-wybranych-przykladach-prozy-czeskiej-i-polskiej-xix-i-xx-wieku-wydawnictwo-uniwersytetu-jagiellonskiego->> (Accessed 20.03.2026).
- Namiołko, U., 2012. Edukacja międzykulturowa przez teatr – refleksje wokół Pracowni Kronik Sejneńskich i Teatru Sejneńskiego. *Edukacja Międzykulturowa*, 1, ss. 113–127. Available at: <<https://us.edu.pl/wydzial/wsne/wp-content/uploads/sites/20/Nieprzypisane/Edukacja-Miedzykulturowa-2012-nr-1.pdf>> (Accessed 20.03.2026).
- Nikitorowicz, J., 2019. Hybrydowa tożsamość na kulturowym pograniczu – potencjał i problem osobisty i grupowy? *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J, Paedagogia-Psychologia*, 32(2), ss. 11–22. DOI: <https://doi.org/10.17951/j.2019.32.2.11-22> (Accessed 22.03.2026).
- Ośrodek «Pogranicze – sztuk, kultur, narodów» (n.d.). Krzysztof Czyżewski. Available at: <<https://www.pogranicze.sejny.pl/o-nas/tworcy-pogranicza/krzysztof-czyzewski-3/>> (Accessed 20.03.2026).
- Wal, A., 2019. Krzysztof Czyżewski a paryska «Kultura». *Tematy i Konteksty*, 14(9), ss. 406–421. DOI: <https://doi.org/10.15584/tik.2019.25> (Accessed 12.04.2026).
- Zemła, M., 2024. Środkowoeuropejczyk pilnie poszukiwany [recenzja książki M. Brodackiej-Dwojak]. *Konteksty Kultury*, 21(2), ss. 245–252. DOI: <<https://doi.org/10.4467/23531991KK.24.024.20278>> (Accessed 10.03.2026).

References

- Brodacka-Dwojak, M., 2023. *Środkowoeuropejczyk – gatunek na wymarcu? Narracje tożsamościowe na wybranych przykładach prozy czeskiej i polskiej XX i XXI wieku [The Central European – An Endangered Species? Identity Narratives in Selected Examples of Czech and Polish Prose of the 20th and 21st Centuries]*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. DOI: <<https://doi.org/10.4467/K7435.126/22.23.17046>> (Accessed: 22.03.2026). (in Polish)
- Brückner, A., 1904. *Starożytna Litwa. Ludy i bogi. Szkice historyczne i mitologiczne [Ancient Lithuania: Peoples and Gods. Historical and Mythological Sketches]*. Warszawa: Księgarnia Naukowa. Available at: <<https://polona.pl/preview/48dee240-eb75-48de-b4e4-ce0ce4a3874d>> (Accessed: 03.04.2026). (in Polish)
- Czyżewski, K., 2013. *Linia powrotności. Pro praktykę przykordnia u dialogu z Czesławem Miłoszem [The Line of Return: On Practising the Borderland in Dialogue with Czesław Miłosz]*. Trans. by K. Moskalets. Lviv: Kalvariia. 248 p. (in Ukrainian)
- Czyżewski, K., 2014. *Miłosz. Tkanka łączna [Miłosz. A Connective Tissue]*. Chorzów: Wydawnictwo Medeia. 262 p. Available at: <https://www.academia.edu/8245323/Krzysztof_Czy%C5%BCewski_Mi%C5%82osz_Tkanka_%C5%82%C4%85czna_Wydawnictwo_Medeia_Chorz%C3%B3w_2014> (Accessed: 27.03.2026). (in Polish)
- Czyżewski, K., 2017. *Małe centrum świata [A Small Centre of the World]*. Pogranicze. 298 p. Available at: <<https://www.pogranicze.sejny.pl/artykuly/mae-centrum-swiata-w-wersji-elektronicznej>> (Accessed: 27.03.2026). (in Polish)
- Czyżewski, K., 2019. *W stronę Xenopolis [Towards Xenopolis]*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury. Available at: <https://www.academia.edu/41700975/Krzysztof_Czy%C5%BCewski_W_strone_Xenopolis_Przedmowa_Timothy_Snyder_Red_%C5%81lukasz_Galusek_Krak%C3%B3w_2019> (Accessed: 18.03.2026). (in Polish)
- Czyżewski, K., 2024. *U naprzemku Ksenopolisu [Towards Xenopolis]*. Trans. by K. Moskalets. Kyiv: Dukh i Litera. (in Ukrainian)
- Czyżewski, K., 2025. *Mały tsentr svitu. Notatky praktyka idei [A Small Centre of the World: Notes of*

- a Practitioner of Ideas*]. Trans. by K. Moskalets. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva. 248 s. (in Ukrainian)
- Horabik, K., 2024. Tożsamości i ich zacieranie w literaturze Europy Środkowej [Identities and Their Blurring in Central European Literature]. *Ruch Literacki*, 65(3/384), pp. 461–466. Available at: <<https://ejournals.eu/czasopismo/ruch-literacki/artykul/tozsamosci-i-ich-zacieranie-w-literaturze-europy-srodkowej-magdalena-brodacka-dwojak-srodkowoeuropejczyk-gatunek-na-wymarcu-narracje-tozsamosciowe-na-wybranych-przykladach-prozy-czeskiej-i-polskiej-xix-i-xx-wieku-wydawnictwo-uniwersytetu-jagiellonskiego>> (Accessed: 20.03.2026). (in Polish)
- Ilnytskyi, M., 2014. Sytuatsiia pohranychchia: problema identychnosti i drama samoidentyfikatsii. [The situation of frontier: the problem of identity and self-identification drama] *Visnyk of the Lviv University. Series Philology*. 60(1), pp. 3-9. Available at: <<https://ojstest.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/philology/article/view/1313/1372>> (Accessed: 24.03.2026). (in Ukrainian)
- Namiołko, U., 2012. Edukacja międzykulturowa przez teatr – refleksje wokół Pracowni Kronik Sejneńskich i Teatru Sejneńskiego [Intercultural Education through Theatre: Reflections on the Sejny Chronicles Workshop and the Sejny Theatre]. *Edukacja Międzykulturowa*, 1, pp. 113–127. Available at: <<https://us.edu.pl/wydzial/wsne/wp-content/uploads/sites/20/Nieprzypisane/Edukacja-Miedzykulturowa-2012-nr-1.pdf>> (Accessed: 20.03.2026). (in Polish)
- Nikitorowicz, J., 2019. Hybrydowa tożsamość na kulturowym pograniczu – potencjał i problem osobisty i grupowy? [Hybrid Identity in the Cultural Borderland: Potential and a Personal and Group Problem?]. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J, Paedagogia-Psychologia*, 32(2), pp. 11–22. DOI: <<https://doi.org/10.17951/j.2019.32.2.11-22>> (Accessed: 22.03.2026). (in Polish)
- Ośrodek «Pogranicze – sztuk, kultur, narodów» (n.d.). Krzysztof Czyżewski [«Borderland – Arts, Cultures, Nations» Centre. Krzysztof Czyzewski]. Available at: <<https://www.pogranicze.sejny.pl/o-nas/tworcy-pogranicza/krzysztof-czyzewski-3/>> (Accessed: 20.03.2026). (in Polish)
- Semenchenko, M., 2024. Nazustrich Inshomu: Kshyshtof Chyzhevskyy pro svoi esei [Towards the Other: Krzysztof Czyżewski on His Essays]. *Culture.pl* 22 August 2024. Available at: <<https://culture.pl/ua/stattia/nazustrich-inshomu-kshyshtof-chyzhevskyy-pro-svoyi-eseyi>> (Accessed: 13.04.2026). (in Ukrainian)
- Shevchuk, D., 2014. Liniia povernennia. Pro praktyku prykordonnia u dialozi z Cheslavom Miloszem [The Line of Return: On Practising the Borderland in Dialogue with Czesław Miłosz] [Review]. *Krytyka*, XVII, 11–12, pp. 193–194. Available at: <<https://krytyka.com/ua/reviews/liniya-povernennya-pro-praktyku-prykordonnya-u-dialozi-z-cheslavom-miloszem>> (Accessed: 03.03.2026). (in Ukrainian)
- Wal, A., 2019. Krzysztof Czyżewski a paryska „Kultura” [Krzysztof Czyżewski and the Paris-based “Kultura”]. *Tematy i Konteksty*, 14(9), pp. 406–421. DOI: <<https://doi.org/10.15584/tik.2019.25>> (Accessed: 12.04.2026). (in Polish)
- Zemła, M., 2024. Środkowoeuropejczyk pilnie poszukiwany [The Central European Urgently Wanted] [Review of M. Brodacka-Dwojak’s book]. *Konteksty Kultury*, 21(2), pp. 245–252. DOI: <<https://doi.org/10.4467/23531991KK.24.024.20278>> (Accessed: 10.03.2026). (in Polish)

Стаття надійшла до редакції 15.04.2026

Olena Pedchenko

TOWARDS THE OTHER: CZESLAW MILOSZ IN KRZYSZTOF CZYZEWSKI’S HUMANISTIC CONCEPTION

This article examines the role of the Polish-Lithuanian poet and Nobel Prize winner Czeslaw Milosz in the humanistic thought of the Polish writer, cultural practitioner, and co-founder of the Borderland Foundation and Centre Krzysztof Czyzewski. Particular attention is paid to the concept of

the Other (Otherness), understood as a fundamental philosophical and aesthetic category referring to a bearer of a different identity, culture, consciousness, or psychological experience, whose difference from the Self (the “I”) enables the latter to understand and define itself. The purpose of the study is to demonstrate how Czyzewski’s long-term intellectual dialogue with Miłosz contributed to his understanding of the borderland as a space of intercultural encounter and ultimately to his broader humanistic model of coexistence with the Other.

The study traces Czyzewski’s engagement with Miłosz from his early academic interest in the poet and their later personal encounters to the incorporation of Miłosz-related ideas into his mature essays and cultural practice. The main sources include The Line of Return: On Practising the Borderland in Dialogue with Czesław Miłosz (Linia powrotu. O praktykowaniu pogranicza w dialogu z Czesławem Miłoszem), Miłosz: The Connective Tissue (Miłosz. Tkanka łączna), A Small Centre of the World: Notes of a Practitioner of Ideas (Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei), and Towards Xenopolis (W stronę Xenopolis). The analysis focuses on a network of interconnected concepts in Czyzewski’s thought: the “borderland person”, the “line of return”, “connective tissue”, place, bridge, community, and the Other.

The article argues that Miłosz functions in Czyzewski’s writings not simply as an object of literary reception or as a conventional source of influence, but as a continuing intellectual interlocutor. His experience of Polish-Lithuanian and Central European cultural belonging provides Czyzewski with an important model of identity in which rootedness in one’s own language, place, and memory is compatible with openness to other cultures and historical experiences. From this perspective, the borderland is understood not merely as a geographical territory between states but as a cultural and ethical space in which identity is shaped through encounters with difference. The metaphor of “connective tissue” is particularly important: it represents a vision of culture that creates relationships between distinct identities without erasing their differences.

The study also considers Czyzewski’s recomposition of essays previously collected in Miłosz: The Connective Tissue within his later books. Their inclusion in new thematic contexts broadens the function of the Miłosz-related discourse, connecting reflections on memory and the Polish-Lithuanian borderland with a more universal discussion of intercultural coexistence. This conceptual trajectory culminates in Czyzewski’s idea of Xenopolis, a community in which the presence of the stranger or the Other is not regarded as a threat to collective identity but as a necessary condition for building relationships across cultural boundaries. The study concludes that Miłosz is one of the central intellectual interlocutors through whom Czyzewski develops his movement from the practical experience of the borderland towards a broader humanistic model of dialogue, responsibility, and coexistence with the Other. In this model, openness does not require the abandonment of cultural identity; rather, rootedness and openness become mutually dependent conditions of meaningful intercultural dialogue.

Keywords: Czesław Miłosz; Krzysztof Czyzewski; the Other; borderland; cultural identity; dialogue; intercultural communication; cultural interaction; humanities; Aleksander Bruckner.



ОСТАННЯ З КОГОРТИ ЛИЦАРІВ ДУХУ.

ПАМ'ЯТІ ВАЛЕНТИНИ САСЕНКО

18 лютого 2026 року трагічно обірвалося життя відомої науковиці, дослідниці української літератури, видатної представниці Одеської філологічної школи Валентини Сасенко.

Валентина Павлівна Сасенко – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова. Понад 60 років життя Валентини Павлівни пов'язано з Одеським університетом, українське відділення філологічного факультету якого вона закінчила у 1961 році, згодом була аспірантура, захист кандидатської дисертації, викладацька робота і невсипуща праця на ниві української філології. Плідність її праці гідна поваги: п'ять монографій, низка навчальних посібників і довідників, близько 500 наукових статей. А ще – сім захищених під її керівництвом дисертацій, а ще більше – підготовлених під її мудрим наставництвом та в бесідах із нею статей, виступів, монографій. Вона щедро ділилася ідеями та задумами, спонукаючи до розмислів і даючи плідний поштовх, повсякчас заохочуючи нас до праці та не даючи впасти у депресивне неробство.

Коли відходять у засвіти вчителі і наставники – люди, які сформували нас і є мірилом та дороговказом – науковим і загальнолюдським, відчуваєш не лише біль та печаль, а й ту глибинну екзистенційну осиротілість, яка накладає додаткову відповідальність – за своє викладання, наукову діяльність, пошук істини у цьому буремному світі і за увесь світ в цілому, бо допоки живі викладачі, відчуваєшся ніби молодим науковцем, трохи студенткою чи аспіранткою, легковажним метеликом, що безтурботно перелітає з однієї квітки на іншу у пошуках нектару натхнення... І хоч Валентина Павлівна формально не була моїм викладачем, я з упевненістю можу назвати її своєю наставницею, хрещеною матір'ю у науці, своїм особистим ментором. Ми познайомилися майже 30 років тому на конференції «Біблія і культура» у Чернівецькому університеті: я була зеленою аспіранткою і це була перша серйозна конференція у моєму житті. Дивна річ: я майже не пам'ятаю, про що говорила тоді (щось про біблійні витоки образу книги у Валерія Шевчука), але добре пам'ятаю, про що був виступ Валентини Павлівни, яка саме головувала у секції сучасної літератури: вона оповідала про глибинну символіку кольору та особливості колористики Валерія Шевчука. На ґрунті любові до Шевчука та сучасної літератури ми з нею і заприязнилися. Це вже потім я з подивом дізналася, що кілька десятків наших спільних знайомих потоваришували з Валентиною Павлівною на ґрунті любові до інтелектуальної прози, експериментального роману, сучасної поезії, лірики неокласиків, мемуаристики шістдесятників,

повістей Хвильового, поезії Ліни Костенко, Бориса Неcherди, Володимира Базилевського... (потрібне можна підставляти нескінченно!). Пізніше Валентина Павлівна стала моїм опонентом на захисті кандидатської дисертації, а згодом – другом і однодумцем, порадицею у науці і житті.

Валентину Павлівну знали як серйозну науковицю, вдумливого аналітика, суворого і водночас делікатного опонента. Вона часто опонувала на захистах кандидатських дисертацій, оскільки мала наукові праці з усіх, здавалося б, напрямів і галузей літературознавства. Широта її наукового кругозору та глибина занурення в об'єкт дослідження вражає! Серед наукових інтересів В.П. Саєнко – сучасна українська поезія та проза, порівняльні студії, зокрема україно-скандинавські паралелі та зв'язки, поезія неокласиків, модерна драма, культура Одеси та історія Одеського університету...

Варто згадати її ґрунтовну монографію про творчість Ліни Костенко «Поезія Ліни Костенко. Традиція, контекст, художня своєрідність» (Київ: Смолоскип, 2020. 640 с.), книгу вибраних праць «Українська література ХХ ст.: діапазон творчих голосів і мистецьких відкриттів» (Київ: Піраміда, 2016. 870 с.), науково-навчальний посібник «Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: ренесансні параметри» (Одеса: Астропринт, 2004. 251 с.), які користуються повагою у філологічному середовищі та незмінним попитом серед студентів, являючи зразки філігранного аналізу, глибоких спостережень та висновків. З її ініціативи створено і видано 2-томну історію кафедри української літератури ОНУ.

В.П. Саєнко з глибокою повагою і вдячністю згадувала своїх Вчителів. Від неї ми дізналися про видатних науковців Одеської філологічної школи – Василя Фащенка та Наталю Кузякіну. Упевнена, якби не дбайлива і кропітка праця Валентини Павлівни зі збереження, упорядкування і видання спадщини Н. Кузякіної (книга «Наталя Кузякіна: автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, темогія» (Дрогобич та ін.: Відродження, 2010. 574 с.), то ніхто б в Україні не знав би про неї і не мав би змоги працювати з її дослідженнями творчості Миколи Куліша. В.П. Саєнко активно долучилася до збереження і вшанування пам'яті професора В. Фащенка – і через статті про свого Вчителя, і через організацію Фащенківських читань та залучення нас до участі у них. І я щиро бажаю, щоб серед Ваших вихованців, дорога Валентино Павлівно, знайшовся той (чи та), хто стане хранителем Вашої спадщини і Вашої пам'яті.

Неймовірна працездатність, відповідальність за кожне написане слово, залюбленість у об'єкт дослідження, жвавий інтерес до нових видань і нових підходів до вивчення текстів, енциклопедичні знання та здатність опрацьовувати величезний обсяг інформації, незмінна доброзичливість, гумор та оптимізм – такою залишиться **Валентина Павлівна Саєнко** у нашій пам'яті назавжди.

Її інтелектуальне довголіття, гострота і жвавість наукової думки вражають: у грудневому випуску «Вісника Маріупольського державного університету» вийшла її стаття «Студія одного вірша. “Автограф” Володимира Базилевського» (Вісник МДУ. Сер. Філологія. 2025. Вип. 33. С. 78-93), присвячена ґрунтовному аналізу поезії Володимира Базилевського «Автограф» та відомому культурному факту із життя Одеського університету та Одеської філологічної школи – захисту кандидатської дисертації майбутнім професором Василем Фащенком, офіційним опонентом на якому був поет та академік Максим Рильський, а «побачено» цей факт тодішнім студентом Володимиром Базилевським. В.П. Саєнко переконливо накреслила культуротворчу вісь інтелектуальної взаємодії трьох видатних інтелектуалів свого часу Володимира Базилевського, Василя Фащенка та Максима Рильського і продемонструвала, як інтелектуальне та емоційне враження юного поета – свідка знакової події, заломлюючись в особистій пам'яті і в пам'яті культури, набуває культурософського та текстогенеруючого значення, постаючи медіумом пам'яті.

Так сталося, що стаття у нашому Віснику стала останньою прижиттєвою публікацією і авторки, і об'єкта її дослідження – поета В. Базилевського. Володимир Базилевський, глибока і багатогранна творчість якого була поцінована і досліджувана Валентиною Павлівною, пішов у засвіти 21 січня 2026 р., а не минуло й місяця, як нас спіткала нова трагічна звістка...

Попри поважний вік та проблеми зі здоров'ям, які особливо дошкуляли протягом останнього року, Валентина Павлівна була сповнена оптимізму та нових задумів. Вітаючи мене

з Новим роком, вона натхненно розповідала про романи Теодозії Зарівни, від яких була у захваті, і збиралася написати про них статтю... А ще обіцяла статтю, присвячену публіцистиці Базилевського, у черговий випуск нашого Вісника... Не судилося... Сподіваюся, Ви там, де вже не боляче.

Кажуть, що, за східними вченнями, стосунки закоханих, батьків і дітей, убивця–жертва, вчитель–учень – не випадкові, оскільки формуються втіленнями із попередніх життів. Так хочеться вірити, дорога Валентино Павлівно, що і в якомусь наступному втіленні, як у «Саду розгалужених стежок» Борхеса, Ви будете мені натхненно розповідати про Теодозію Зарівну та Володимира Базилевського і обіцятимете нову статтю у черговий номер «Вісника»! Або я Вам...

Головний редактор журналу «Вісник МДУ. Серія Філологія»

Наталія Городнюк

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АЛЕКСАНДРОВА Ганна Олександрівна, доцент кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства, кандидат філологічних наук, доцент, Бердянський державний педагогічний університет

БОДИК Остап Петрович, доцент кафедри філології, кандидат філологічних наук, доцент, Українській католицький університет

БОРОВИКОВА Кароліна Валеріївна, асистент кафедри романо-германської філології, Маріупольський державний університет (Київ)

ВОРОНЦОВА Кристина, професор Інституту східнослов'янської філології, доктор філологічних наук, Ягеллонський університет (Краків, Польща)

ГАВРИЛЮК Надія Іванівна, старший науковий співробітник відділу теоретичних і міждисциплінарних досліджень, кандидат філологічних наук, Інститут літератури ім.Т.Г. Шевченка Національної Академії наук України

ГЕНЕРАЛЮК Леся Станіславівна, провідний науковий співробітник, в.о. завідувача відділу зарубіжних та слов'янських літератур, доктор філологічних наук, мистецтвознавець, старший науковий співробітник, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка Національної Академії наук України

ГОРОДНЮК Наталія Андріївна, професор кафедри англійської філології та прикладних студій, доктор філологічних наук, доцент, Маріупольський державний університет (Київ)

ЗАРВА Вікторія Анатоліївна, професор кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства, доктор філологічних наук, професор, Бердянський державний педагогічний університет

ПЕДЧЕНКО Олена Василівна, доцент кафедри англійської філології та прикладних студій, кандидат філологічних наук, Маріупольський державний університет (Київ)

ПИРЛІК Наталія Василівна, доцент кафедри романо-германської філології, кандидат філологічних наук, доцент, Маріупольський державний університет (Київ)

ТАБАКОВА Ганна Іванівна, доцент кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства, кандидат філологічних наук, доцент, Бердянський державний педагогічний університет

ШАФ Ольга Вольтівна, професор кафедри української літератури, доктор філологічних наук, доцент, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

ALEKSANDROVA Hanna, Associate Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Literature and Comparative Literary Studies, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Berdyansk State Pedagogical University.

BODYK Ostop, Associate Professor of the Department of Philology, Candidate of Philological Sciences, PhD, Associate Professor, Ukrainian Catholic University

BOROVYKOVA Karolina, Assistant Lecturer of the Department of Romance and Germanic Philology, Mariupol State University (Kyiv)

VORONTSOVA Kristina, Professor of the Department of East Slavonic Philology, Doctor of Philology Sciences, Jagiellonian University

HAVRYLIUK Nadiia, Senior Research Fellow of the Department of Theoretical and Interdisciplinary Research, Candidate of Philology Sciences, PhD, Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine

GENERALIUK Lesia, Leading Research Fellow, Acting Head of Department of Foreign and Slavic Literatures, Doctor of Philology, art scholar, Senior Research Fellow, Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine

HORODNIUK Natalia, Professor of the Department of English Philology and Applied Studies, Doctor of Philology Sciences, Associate Professor, Mariupol State University (Kyiv)

PEDCHENKO Olena, Associate Professor of the Department of English Philology and Applied Studies, Candidate of Philology Sciences, Mariupol State University (Kyiv)

PYRLIK Natalia, Associate Professor Department of Romance and Germanic Philology, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Mariupol State University (Kyiv)

TABAKOVA Hanna, Associate Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Literature and Comparative Literary Studies, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Berdyansk State Pedagogical University.

SHAF Olga, Professor of the Department of Ukrainian Literature, Doctor of Philology Sciences, Associate Professor, Oles Honchar Dnipro National University

ZARVA Viktorija, Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Literature and Comparative Literary Studies, Doctor of Philology Sciences, Professor, Berdyansk State Pedagogical University

ЗМІСТ

Бодик Остап

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПЕРЕКЛАДУ ЯК ЕПІСТЕМІЧНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ:
СВІТОТВОРЕННЯ ТА ГЛОБАЛЬНА ЦИРКУЛЯЦІЯ ЗНАННЯ
(англійська)..... 3

Пирлік Наталія

ОСОБЛИВОСТІ ЕПІДЕЙКТИЧНОГО МОВЛЕННЯ ПОЛІТИЧНОГО ДІЯЧА
(НА МАТЕРІАЛІ ПРОМОВИ АНГЕЛИ МЕРКЕЛЬ) (українська)..... 13

Боровикова Кароліна

МЕТАФОРІКА РУЙНУВАННЯ В ІТАЛІЙСЬКОМУ МЕДІАДИСКУРСІ:
РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБЛОГИ, ОБОРОНИ ТА ОКУПАЦІЇ МАРІУПОЛЯ
(українська)..... 24

Гаврилюк Надія

ПОЕЗІЯ ВІРИ ВОВК «ГОРІВ ДРЕЗДЕН». ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЕПІЗоду
АВТОБІОГРАФІЇ (українська)..... 32

Генералюк Леся

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ У ВОЛОШИНСЬКІЙ РЕТРО-ДЕКОНСТРУКЦІЇ
ІМПЕРІЇ ЗЛА (українська)..... 42

Шаф Ольга

ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР ІНТЕРТЕКСТУ КЛАСИЧНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ В ПОВІСТІ ЮРІЯ КОСАЧА «ЕНЕЙ І ЖИТТЯ ІНШИХ»:
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА РЕЦЕПЦІЯ (українська)..... 53

Зарва Вікторія, Александрова Ганна, Табакова Ганна

АНДРЕАС ШТАЙНГЬОФЕЛЬ ЯК ПРЕДСТАВНИК ІНКЛЮЗИВНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У
СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (українська)..... 65

Городнюк Наталія

КОНЦЕПТ ПСИХОТРАВМИ У РОМАНІ М. МІЛЛЕР «ЦИРЦЕЯ» (українська)..... 74

Воронцова Кристина

ФЕНТЕЗІЙНИЙ ГЕРОЙ І ГЕНДЕРНІ РОЛІ У ЗБІРЦІ АНДЖЕЯ САПКОВСЬКОГО
«ОСТАННЄ БАЖАННЯ» (англійська)..... 89

Педченко Олена

НАЗУСТРІЧ ІНШОМУ: ЧЕСЛАВ МІЛОШ У ГУМАНІСТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ
КШИШТОФА ЧИЖЕВСЬКОГО (українська)..... 96

ОСТАННЯ З КОГОРТИ ЛИЦАРІВ ДУХУ. ПАМ'ЯТІ ВАЛЕНТИНИ САЄНКО
(українська)..... 107

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ (українська/ англійська)..... 101

CONTENTS

Bodyk Ostop

RETHINKING TRANSLATION AS EPISTEMIC INFRASTRUCTURE:
WORLDMAKING AND THE GLOBAL CIRCULATION OF KNOWLEDGE (English) 3

Pyrlik Natalia

FEATURES OF EPIDEICTIC SPEECH OF A POLITICAL FIGURE (A CASE STUDY
OF ANGELA MERKEL'S SPEECH) (Ukrainian)..... 13

Borovykova Karolina

THE METAPHORICS OF DESTRUCTION IN ITALIAN MEDIA DISCOURSE: THE
REPRESENTATION OF THE SIEGE, DEFENCE AND OCCUPATION OF MARIUPO
(Ukrainian)..... 24

Havryliuk Nadiia

POETRY BY WIRA WOWK "THE DRESDEN BURNED". REINTERPRETATION OF
AN AUTOBIOGRAPHICAL EPISODE (Ukrainian)..... 32

Generaliuk Lesia

INTERMEDIAL ELEMENTS IN VOLOSHIN'S RETRO-DECONSTRUCTION OF
THE EMPIRE OF EVIL (Ukrainian)..... 42

Olga Shaf

THE POSTCOLONIAL FEATURES OF THE INTERTEXT OF CLASSICAL
UKRAINIAN LITERATURE IN YURIY KOSACH'S STORY «AENEAS AND THE
LIFE OF OTHERS»: POSTMODERN RECEPTION (Ukrainian)..... 53

Zarva Viktoriia, Aleksandrova Hanna, Tabakova Hanna

ANDREAS STEINHÖFEL AS A REPRESENTATIVE OF INCLUSIVE TRENDS IN
MODERN GERMAN LITERATURE (Ukrainian)..... 65

Horodniuk Nataliia

THE CONCEPT OF PSYCHOTRAUMA IN M. MILLER'S NOVEL "CIRCE"
(Ukrainian)..... 74

Vorontsova Kristina

THE FANTASY HERO AND GENDER ROLES IN ANDRZEJ SAPKOWSKI'S «THE
LAST WISH» (English)..... 89

Pedchenko Olena

TOWARDS THE OTHER: CZESLAW MIŁOŚZ IN KRZYSZTOF CZYZEWSKI'S
HUMANISTIC CONCEPTION (Ukrainian)..... 96

THE LAST FROM THE COHORT OF SPIRIT KNIGHTS. IN MEMORY OF
VALENTINA SAYENKO. (Ukrainian)..... 107

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS (Ukrainian/ English)..... 111

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ : ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 34

УДК 80(05)

В 53 Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія
/ гол. ред. Н.А.Городнюк. – Київ : МДУ, 2026. – Вип. 34. – 113 с.

Випуск підготували:

Головний редактор – 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. Пефтїєва

Засновник Маріупольський державний університет mu.edu.ua

Адреса журналу: <https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/filologia>
e-mail: visnyk.mdu.filologia@mu.edu.ua

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