



Міністерство освіти і науки України
Ministry of Education, Science of Ukraine

Херсонський державний університет
Kherson State University
(м. Івано-Франківськ)

ПІВДЕННИЙ АРХІВ
SOUTH ARCHIVE

(філологічні науки)
(Philological Sciences)

Випуск — С
Issue



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

Реєстрація в Національній раді України з питань телебачення і радіомовлення: Рішення № 2944 від 24.10.2024 (Ідентифікатор медіа R30-05627).

Суб'єкт у сфері друкованих медіа – Херсонський державний університет (вул. Університетська, 27, м. Херсон, 73000, e-mail: office@ksu.ks.ua. Тел.: +38 096 310 26 36).

Збірник наукових праць «Південний архів (філологічні науки)» є фаховим виданням категорії «Б» зі спеціальності B11 «Філологія» на підставі Наказу МОН України № 409 від 17.03.2020 року (додаток № 1)

Журнал включено до наукометричної бази даних Index Copernicus (Республіка Польща)

Журнал індексується в ERIHPlus and NSD

Затверджено відповідно до рішення вченої ради Херсонського державного університету (протокол від 26.05.2025 р. № 16)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:

Ільїнська Ніна Іллівна – доктор філологічних наук, професор, Херсонський державний університет.

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА:

Олексенко Володимир Павлович – доктор філологічних наук, професор, Херсонський державний університет.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР:

Мазур Олена Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені Григорія Кочура, Львівський національний університет імені Івана Франка

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Бондарева Олена Євгенівна – доктор філологічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка.

Вишницька Юлія Василівна – доктор філологічних наук, доцент, Інститут філології Київського університету імені Бориса Грінченка.

Кеба Олександр Володимирович – доктор філологічних наук, професор, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка.

Козлик Ігор Володимирович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;

Матусяк Галина Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, Херсонський державний аграрний університет.

Набитович Ігор Йосипович – доктор філологічних наук, професор, Університет імені Марії Кюрі-Скłodовської (Люблін, Польща).

Омельчук Сергій Аркадійович – доктор педагогічних наук, доцент, Херсонський державний університет.

Пахарева Тетяна Анатоліївна – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури та теорії літератури, Український державний університет імені Михайла Драгоманова.

Помогайбо Юлія Олександрівна – кандидат філологічних наук, Одеський національний університет імені І.І. Мечникова.

Поспішил Іво – доктор філологічних наук, професор, Інститут славістики, Філософський факультет, Університет Масарика (Чеська Республіка);

Ройтер Тільманн – доктор філологічних наук, професор, Інститут славістики Альпен-Адрія університету (Клагенфурт, Австрія).

Офіційний сайт видання: <https://pa.journal.kspu.edu>

Південний архів (філологічні науки): Збірник наукових праць.

Випуск С. – Івано-Франківськ: ХДУ, 2025. – 124 с.

© ХДУ, 2025

Registered by the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine: Decision No. 2944 as of 24.10.2024 (Media ID: R30-05627).

Media entity – Kherson State University (Universytetska str., 27, Kherson, 73000, e-mail: office@ksu.ks.ua. Tel: +38 096 310 26 36).

Collection of Scientific Papers “South Archive (Philological Sciences)” is a professional publication in the category “B” on the specialization B11 “Philology” under the Order of the MES of Ukraine № 409 on 17.03.2020 (Appendix № 1)

The journal is included in scientometric database Index Copernicus (the Republic of Poland)

The journal is indexed in ERIHPlus and NSD

Approved by the Decision of Academic Council of Kherson State University (protocol № 16, May 26, 2025)

EDITOR DIRECTOR:

Ilnska Nina Illivna – Doctor of Philological Sciences, Professor, Kherson State University.

DEPUTY CHIEF EDITOR:

Oleksenko Volodymyr Pavlovych – Doctor of Philological Sciences, Professor, Kherson State University.

EXECUTIVE SECRETARY:

Mazur Olena Viktorivna – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at the Department of Translation Studies and Contrastive Linguistics named after Hryhoriy Kochur, Ivan Franko National University of Lviv.

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

Bondareva Olena Yevhenivna – Doctor of Philological Sciences, Professor, Borys Grinchenko Kyiv University.

Vyshnytska Yuliia Vasylivna – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Institute of Philology, Borys Grinchenko Kyiv University.

Keba Oleksandr Volodymyrovych – Doctor of Philological Sciences, Professor, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University.

Kozlyk Ihor Volodymyrovych – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of the Department of World Literature and Comparative Literary Criticism, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;

Matusiak Halyna Ivanivna – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Kherson State Agrarian University.

Nabytovych Ihor Yosypovych – Doctor of Philological Sciences, Professor, Maria Curie-Skłodowska University (Lublin, Poland).

Omelchuk Serhii Arkadiiovych – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kherson State University.

Pakhareva Tetyana Anatoliivna – Doctor of Philological Sciences, Professor at the Department of World Literature and Literary Theory, Dragomanov Ukrainian State University.

Pomohaibo Yuliia Oleksandrivna – Candidate of Philological Sciences, Odesa I.I. Mechnikov National University.

Pospíšil Ivo – Prof. PhDr., DrSc., Institute of Slavonic Studies, Faculty of Arts, Masaryk University (Czech Republic);

Reuther Tilmann – Doctor of Philological Sciences, Professor, Institute of Slavonic Studies of the Alpen-Adria University Klagenfurt (Republic of Austria).

Official website of edition: <https://pa.journal.kspu.edu>

South Archive (Philological Sciences): Collected papers. Issue C. –

Ivano-Frankivsk: Kherson State University, 2025. – 124 p.

© KSU, 2025

ЗМІСТ

1. УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Бондарева О. Є. НЕОМІФОЛОГІЯ ТА МІСТИКА ВІЙНИ У П'ЄСАХ ПРО ОКУПАЦІЮ ХЕРСОНА І ХЕРСОНЩИНИ (НА МАТЕРІАЛІ АНТОЛОГІЇ «ДРАМА ПАНОРАМА 2023»)	10
Матусяк Г. І. ФЕМІНІСТИЧНИЙ ВИМІР ТРЕВЕЛОГІВ СОФІЇ ЯБЛОНСЬКОЇ	25
Немченко І. В. ПОЕТИЧНІ ТА ПІСЕННІ АПЛІКАЦІЇ ЯК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ КОМПОНЕНТИ РОМАНУ «КЛАВКА» МАРИНИ ГРИМИЧ	34

2. ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Кеба О. В. ДЕКОНСТРУКЦІЯ НЕДОСТОВІРНОЇ НАРАЦІЇ: АВТОРСЬКІ ПІДКАЗКИ І ЧИТАЦЬКА АКТИВНІСТЬ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ЗОІ ГЕЛЛЕР “NOTES ON A SCANDAL”)	46
--	----

3. РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

Мамай Ю. Ю. СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕПТУ «ТРАВМА» НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ЕЛІЗАБЕТ СТРАУТ «ОЛІВІЯ КІТТЕРІДЖ»	56
--	----

4. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Ільїнська Н. І. ЕТНОКУЛЬТУРНІ КОДИ МІФОЛОГЕМИ АГАСВЕРА В РОМАНІ ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА «МАРКО ПРОКЛЯТИЙ»	64
--	----

5. ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Калиновська І. М. АКАДЕМІЧНА НЕДОБРОЧЕСНІСТЬ: ПЕРЕКЛАД І ВЖИВАННЯ ТЕРМІНІВ В УКРАЇНСЬКІЙ СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ	80
--	----

6. МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ

Борбунюк В. О. ВІЗУАЛЬНІ МЕТАМОРФОЗИ ХАРКОВА У КНИЗІ СПОГАДІВ Ю. ШЕВЕЛЬОВА (ЮРІЯ ШЕРЕХА) «Я – МЕНЕ – МЕНІ... (І ДОВКРУГИ)»	90
Шестакова Е. Г. «МАСМЕДІЙНО-ГАСТРОНОМІЧНА» МОВА РЕКЛАМИ І PR (НА МАТЕРІАЛІ ОБРАЗУ ЄДИНОРОГА)	98

РЕЦЕНЗІЇ

Ільїнська Н. І. ФЕНОМЕН НЕВИЗНАЧЕНОСТІ У НОВІТНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	120
--	-----

CONTENTS

1. UKRAINIAN LANGUAGE AND LITERATURE

- Bondareva O. Ye. NEOMYTHOLOGY AND THE MYSTICISM OF WAR IN PLAYS ABOUT THE OCCUPATION OF KHERSON AND KHERSON REGION (BASED ON THE ANTHOLOGY “DRAMA PANORAMA 2023”)..... 10
- Matusiak H. I. THE FEMINIST DIMENSION OF SOFIIA YABLONSKA’S TRAVELOGUES..... 25
- Nemchenko I. V. POETICAL AND SONG APPLICATIONS IN MARYNA HRYMYCH’S NOVEL “KLAVKA” 34

2. LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES

- Keba O. V. DECONSTRUCTING OF UNRELIABLE NARRATION: AUTHORIAL CUES AND READER ENGAGEMENT (A STUDY OF ZOE HELLER’S “NOTES ON A SCANDAL”)..... 46

3. ROMANIC, GERMANIC AND ORIENTAL LANGUAGES

- Mamai Yu. Y. SEMANTIC AND STYLISTIC FEATURES OF THE CONCEPT OF “TRAUMA” IN ELIZABETH STROUT’S NOVEL “OLIVE KITTERIDGE”..... 56

4. COMPARATIVE LITERATURE

- Ilinska N. I. ETHNOCULTURAL CODES OF THE AGASPHERE MYTHOLOGEME IN OLEKSA STOROZHENKO’S NOVEL “MARKO THE DAMNED” 64

5. THEORY OF TRANSLATION

- Kalynovska I. M. ACADEMIC DISHONESTY: TRANSLATION AND USAGE OF TERMS IN UKRAINIAN HIGHER EDUCATION SYSTEM..... 80

6. INTERCULTURAL COMMUNICATION

- Borbuniuk V. O. VISUAL METAMORPHOSES OF KHARKIV IN YURII SHEVELOV’S MEMOIRS “I – ME – TO ME... (AND AROUND)” 90
- Shestakova E. H. “MASS MEDIA-GASTRONOMIC” LANGUAGE OF ADVERTISING AND PR COMMUNICATIONS (BASED ON THE IMAGE OF A UNICORN) 98

REVIEWS

- Ilinska N. I. THE PHENOMENON OF UNCERTAINTY IN MODERN LITERATURE: RESEARCH PERSPECTIVES 120

ШАНОВНІ ЧИТАЧІ, АВТОРИ, РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЄ!

Вітаю філологічне товариство, наукову спільноту України з нагоди виходу ювілейного (100-го) випуску збірника наукових праць «Південний архів (філологічні науки)». Заснований у минулому столітті (1998 р.) доктором філологічних наук, професором Олегом Васильовичем Мішуковим, збірник наукових праць посів поважне місце серед авторитетних наукових видань країни, що засвідчено безперервною, попри різні обставини, історією видань та усталеною науковою репутацією. Від 1999 р. журнал входить до категорії фахових видань України. У 2020 р. журнал «Південний архів» стає фаховим виданням категорії «Б» зі спеціальності 035 «Філологія». Збірник добре відомий не лише в Україні (платформа «Наукова періодика України», Національна бібліотека імені В. І. Вернадського (2009), Google Scholar (2014)), а й за кордоном. Журнал включено до наукометричної бази даних Index Copernicus (Республіка Польща), проіндексовано в ERIHPlus and NSD.

Проект «Південний архів (філологічні науки)» для філологічної спільноти є важливим дороговказом в осмисленні загальнокультурних і фахових (літературознавчих, мовознавчих, міжкультурних) дискурсів сьогодення. Широкий діапазон проблематики матеріалів збірника охоплює сучасні стратегії розвитку філологічної науки. Це надає унікальну змогу авторам публікацій, як видатним ученим-філологам, так і прекрасній філологічній молоді, оприлюднювати результати своїх наукових розвідок.

Редакційна колегія збірника навіть в умовах війни тримає високу «наукову планку», орієнтуючись на оригінальність, новизну, теоретичну цінність та практичну значущість, академічну добросесність авторських розвідок. Дотримання цих принципів сприяє інтеграції української філологічної думки у світовий науковий простір.

Сторінки збірника становлять відкриту платформу для обговорення важливих філологічних питань, започаткування активних дискусій. Сподіваємось, що збірник і надалі зберігатиме кращі традиції і слугуватиме важливим науковим джерелом не лише для вчених-філологів України, але й для багатьох учених міжнародної спільноти.

Бажаємо нашим шановним авторам, редакційній колегії збірника наукових праць «Південний архів (філологічні науки)» невичерпної енергії, творчого натхнення та успіхів у відкритті нових імен і поширенні цінних ідей на теренах вітчизняної філологічної науки. Миру і здоров'я Вам, дорогі колеги.

*З повагою – докторка філологічних наук,
професорка, головна редакторка журналу
Ніна Ільїнська*

Шановна Ніно Іллівно!
Високоповажна редколегіє
журналу «Південний архів (філологічні науки)»!

Наукове слово, яке невідоме робить відомим, яке дає поживу для нових дослідницьких відкриттів, завжди потребує належного наукового експертного середовища, кола однодумців, а також доброзичливих порад професіоналів. І юні науковці, які помітно хвилюються, надсилаючи свої перші дослідницькі опуси, і високочолі професори обирали і обирають сторінки «Південного архіву», бо знають, що отримають незалежне, фахове, об'єктивне рецензування, мудрі поради, виважені рекомендації заради того, щоб процвітала наукова істина, увиразнювались непересічні філологічні інтерпретації, оприявнювались теоретичні моделі. Обраний вектор розвитку якнайдієвіше сприяє представленню Чесність, відкритість, професіоналізм – сповідувані вами цінності – вкотре переконують, що філологи – світлі люди. Статті-дискусії, статті-відкриття авторів із різних куточків України виконують важливу місію – презентувати українську філологію світу. Вважаємо, що із ця місія успішно виконується, про що свідчить індексація журналу в міжнародних базах. Щиро зичимо вам мудрих читачів, невтомних дослідників, принципових рецензентів, щоб і надалі освітлювати науковий шлях спраглих до Слова.

*З глибокою шаную –
колектив наукових і науково-педагогічних працівників
Факультету української філології, культури і мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,
редколегія журналу «Синопсис: текст, контекст, медіа»,
редколегія збірника наукових праць «Літературний процес:
методологія, імена, тенденції»*

Від імені Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса та наукового часопису «Курбасівські читання» вітаємо науковий журнал Херсонського державного університету «Південний архів. Філологічні науки» з 100-м випуском! За таким числом стоїть велика праця ентузіастів і хранителів українського Слова на Півдні України, що вбачається особливо цінним на тлі того, яких зусиль російські окупанти докладають, аби зламати український дух херсонців. Дякуємо, що навіть у таких умовах ви тримаєте високу наукову планку та розвиваєте український гуманітарний простір. Також засвідчуємо повагу до зацікавленості журналу проблематикою української драматургії і театру – зараз це наш голос правди у світі, і ми віримо, що у наступних 100 випусках «Південного архіву» драматургічно-театральна аналітика теж посідатиме гідне місце.

Зі святом, дорогі колеги! Честь!

*Вчений секретар Національного центру
театрального мистецтва імені Леся Курбаса
Олег Миколайчук*

*Завідувачка відділу драматургічних проєктів
Національного центру театрального мистецтва
імені Леся Курбаса
Надія Мірошниченко*

Щиро вітаємо колег по літературознавчому видавничому цеху з виходом 100-го номера наукового збірника «Південний архів (філологічні науки)»!

Бажаємо Вашому добре знаному й авторитетному в літературознавчих колах виданню подальших успіхів у діяльності на благо української та світової науки про літературу.

*Від імені міжнародної редакційної колегії збірника статей «Султанівські читання»,
від кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства
ПНУ імені Василя Стефаника та від себе особисто
доктор філологічних наук, професор Ігор Козлик*

1. Українська мова та література

1. Ukrainian language and literature

НЕОМІФОЛОГІЯ ТА МІСТИКА ВІЙНИ У П'ЕСАХ ПРО ОКУПАЦІЮ ХЕРСОНА І ХЕРСОНЩИНИ (НА МАТЕРІАЛІ АНТОЛОГІЇ «ДРАМА ПАНОРАМА 2023»)

Бондарева Олена Євгенівна,
*доктор філологічних наук, професор,
головний науковий співробітник кафедри
української літератури, компаративістики
та грінченкознавства
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
o.bondareva@kubg.edu.ua
orcid.org/0000-0001-7126-452X*

Цією статтею я продовжую розпочаті публікацією у попередньому числі «Південного архіву» розмисли про те, як сучасна українська драматургія про війну бачить Херсон і Херсонщину, як інтерпретує опір херсонців російській агресії, які нові метафори продукує або які культурні сюжети реінтерпретує: раніше я намагалася відтворити відносно цілісну панораму роботи драматургів з херсонськими топосами та показати репрезентативність несхожих авторських концепцій. Проте включені до антології «Драма Панорама 2023» п'єси Ніни Захоженко, Оксани Гриценко, Ігоря Носовського, присвячені Херсону та Херсонщині, можна інтерпретувати з позицій зовсім іншої дослідницької логіки – як сучасне опрацювання архетипно-міфологічного досвіду, проявленого у ситуації граничної межі в умовах російської окупації. У такому контексті протагоністи п'єс сприймаються як носії досвіду, набагато глибшого за індивідуальний, а міфологічним ядром стають як традиційні архетипні персонажі (Харон), так і міфологізовані сучасною культурою герої (Зорро), а також зовсім нові для сучасної драми категорії, які дозволяють осмислювати абсурдність окупації та змінену свідомість людини всередині неї (хвороба Альцгеймера).

Мета: міфопоетична інтерпретація кількох українських п'єс 2022–2025 рр., присвячених Херсону та Херсонщині на тлі повномасштабної російської агресії.

Методи: робота з джерелами, міфопоетична інтерпретація, інтертекстуальний аналіз.

Результати. Розглянуто три п'єси про окупацію Херсона і Херсонщини, автори яких опрацьовують окупацію як видозмінений топос, який не завжди підвладний раціональній інтерпретації у документальних або психологічних координатах, а відтак вимагає активації міфологічних та містичних кодів. До уваги було взято тексти лише однієї антології сучасних драматургічних творів про війну – «Драма Панорама 2023». У статті виокремлено та проілюстровано культурно-міфологічні та неоміфологічні коди, з якими у п'єсах про Херсон та Херсонщину в окупації працюють драматурги Ніна Захоженко, Оксана Гриценко та Ігор Носовський.

Висновки. Драматургічні тексти Ніни Захоженко «Перевізник», Оксани Гриценко «Молочайник» та Ігоря Носовського «Стікери», представлені у драматургічній антології «Драма Панорама 2023» та присвячені окупації Херсона та Херсонщини у 2022 р., демонструють, наскільки відмінними є авторські картини окупації для тих, хто писав її ззовні, спираючись на спілкування з її свідками, і для тих, хто пережив її як особистий травматичний досвід. У першому випадку ми маємо справу з цілісною картиною світу та її чіткими ідентифікаційними й етичними полюсами, організованими довкола відносно усталених міфологічних концептів, у другому – з хаотизацією картини світу, розламом етичних меж і пошуком нових метафор або міфологем, здатних центрувати такі розлами.

Ключові слова: Херсон, війна, опір, драматургія, архетипи, трансформована свідомість.

NEOMYTHOLOGY AND THE MYSTICISM OF WAR IN PLAYS
ABOUT THE OCCUPATION OF KHERSON AND KHERSON REGION
(BASED ON THE ANTHOLOGY “DRAMA PANORAMA 2023”)

Bondareva Olena Yevhenivna,

*Doctor of Philological Sciences, Professor,
Chief Researcher at the Department of Ukrainian
Literature, Comparative Studies and Grinchenko Studies
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
o.bondareva@kubg.edu.ua
orcid.org/0000-0001-7126-452X*

With this article, I continue the reflections I began in the previous issue of *Pivdennyi Arkhiv* on how contemporary Ukrainian war drama sees Kherson and the Kherson region, how it interprets the resistance of Kherson residents to Russian aggression, what new metaphors it produces or what cultural themes it reinterprets: earlier I tried to recreate a relatively coherent panorama of playwrights' work with Kherson topos and show the representativeness of dissimilar authorial concepts. However, the plays by Nina Zakhozhenko, Oksana Hrytsenko, and Ihor Nosovsky included in the anthology “Drama Panorama 2023”, which are dedicated to Kherson and the Kherson region, can be interpreted from the standpoint of a completely different research logic – as a modern elaboration of archetypal and mythological experience manifested in the situation of the ultimate border under Russian occupation. In this context, the protagonists of the plays are perceived as carriers of experience that is much deeper than the individual, and the mythological core is formed by both traditional archetypal characters (Charon) and heroes mythologized by modern culture (Zorro), as well as categories that are completely new to contemporary drama and that allow us to comprehend the absurdity of the occupation and the altered consciousness of a person within it (Alzheimer's disease).

Purpose: a mythopoetic interpretation of several Ukrainian plays of 2022–2025 dedicated to Kherson and the Kherson region against the backdrop of full-scale Russian aggression.

Methods: work with sources, mythopoetic interpretation, and intertextual analysis.

Results. The article examines three plays about the occupation of Kherson and the Kherson region, whose authors treat the occupation as a modified topos that is not always subject to rational interpretation in documentary or psychological coordinates, and therefore requires the activation of mythological and mystical codes. The texts of only one anthology of contemporary dramatic works about the war, *Drama Panorama 2023*, were taken into account. The article identifies and illustrates the cultural, mythological, and neo-mythological codes that playwrights Nina Zakhozhenko, Oksana Hrytsenko, and Ihor Nosovsky work with in their plays about Kherson and the Kherson region under occupation.

Conclusions. The playwrights “The Carrier” by Nina Zakhozhenko, “The Milkman” by Oksana Hrytsenko, and “Stickers” by Ihor Nosovsky, presented in the playwright's anthology *Drama Panorama 2023* and dedicated to the occupation of Kherson and Kherson region in 2022, demonstrate how different the authors' pictures of the occupation are for those who wrote it from the outside, based on communication with its witnesses, and for those who lived through it as a personal traumatic experience. In the first case, we are dealing with a coherent picture of the world and its clear identification and ethical poles, organized around relatively established mythological concepts; in the second case, we are dealing with the chaotic picture of the world, the breakdown of ethical boundaries, and the search for new metaphors or mythologies that can center such breaks.

Key words: Kherson, war, resistance, drama, archetypes, transformed consciousness.

1. Вступ

Під час повномасштабної російської агресії Херсону та Херсонщині присвячено кілька яскравих драматургічних текстів, які відтворюють будні окупації, злочини росіян проти окремих людей, цілих родин та української спільноти в цілому, осмислюють ганебні акти геноциду та екоциду на Херсонщині. Звісно, вартувало би взяти до уваги весь обсяг п'єс трьох останніх років, які створюють херсонський драматургічний дискурс. Проте для започаткування такої

фахової розмови я поки зупинюся на одній драматургічній антології («Драма Панорама 2023»), в якій тексти про Херсон та Херсонщину представлені концентровано – з 10 п'єс, які, на думку проєктної команди цієї книги, об'єктивно увійшли у ТОП-10 драматургічних творів 2023 р., чотири тексти написані на херсонському матеріалі і присвячені окупації.

Театральна критика протиставляє сучасні драматургічні тексти про війну «“вічним цінностям” на сценах державних театрів», зчитуючи наближення п'єс до сучасного «у відмові від неживої літературної мови та звернення до документалістики і свідчень очевидців» і при цьому наголошуючи, що «документ в тексті стає швидше археологічною знахідкою, невидимим артефактом поміж рядками написаних історій. Тому при читанні кожної наступної п'єси закрадається питання: чи можу я довіряти цьому тексту як певному свідченню? Чи особистий досвід та уява автора тут грає більшу роль, аніж документ?» (Паляничка, 2024).

Спираючись на реальні події, власний досвід пережитої окупації (Артур Сумароков, Ігор Носовський), свідчення людей та розмови із близькими та друзями, що знаходяться в окупації (Ніна Захоженко, Оксана Гриценко), драматурги при цьому прагнуть естетично препарувати реальність, вкладаючи її у більш загальні та більш універсальні культурні категорії, які розширюють сприйняття війни до осмислення культурологічного інтертексту, що кореспондує з універсальними міфологічними символами та провокує закріплення нових культурних метафор – маємо тексти, у яких «символічне опрацювання подій повномасштабного вторгнення стає важливішим за документування», а «війна формує не лише світ персонажів, а й структуру текстів», у яких «відчитується зміщення акцентів у символізм, містику, марення» (Паляничка, 2024). У поле зору авторів потрапляють здебільшого «звичайні», «негероїчні» люди, які призвичаюються жити у новій реальності війни та окупації і своєю щоденною поведінкою мовби переосмислюють уже відомі культурні моделі буття та самоусвідомлення, а також українські захисники, чиє перебування на полі бою неможливо тлумачити у категоріях звичайного героїчного міфу.

Звісно, запропонована мною прив'язка окремих текстів до певних протоструктур культури з чийсь точки зору може сприйматися як доволі умовна – втім, такою є будь-яка інтерпретація, тож дозволю собі спробу визначити, які міфологічні та містичні протообрази і протосюжети актуалізуються для того, аби створити неоміфологічну інтерпретацію херсонського топосу 2022 р., тим більше що самі автори мовби програмують таку неоміфологічну оптику сприйняття своїх текстів: Ніна Захоженко наголошує, що її п'єса «Перевізник» – «історія про окупацію, про виживання і спротив, про життєві стратегії «маленьких людей» і про Велику історію, що раз у раз повторюється, перемелюючи долі перетворюючись на міф» (Працюємо над прем'єрою «Перевізник», 2023), до якої «добре пасують південноукраїнські чумацькі пісні» та яка не обійшлася без елементів «народних замовлянь та есхатологічних вірувань» (Захоженко, 2023, с. 279). На неоміфологізм п'єси Оксани Гриценко «Молочайник» звертають увагу критики і театри, анонсує прем'єри за цією п'єсою. Ось Одеський ТЮГ в анонсі іменує Молочайника «невидимим херсонським Зорро», водночас звернувши увагу на те, що сама драматургиня надихнулася образом Голема, «який захищав жителів єврейських містечок в минулому столітті під час погромів» (Херсонський Зорро, 2024). Ігор Носовський спирається на власне відчуття розірваної свідомості, відрефлектоване ним після того, як йому вдалося вибратися з окупованого Херсона – і віднаходить для цього топос хвороби, яка порушує пам'ять і сприйняття. З п'єсами можна ознайомитися не лише у текстових версіях, але і переглядаючи записи сценічних читань (Відеозапис читання та фахового обговорення п'єси «Молочайник» Оксани Гриценко, 2023; Відеозапис читання та фахового обговорення п'єси «Перевізник» Ніни Захоженко, 2023; Відеозапис читання та фахового обговорення п'єси «Стікери» Ігора Носовського, 2023; Стікери. Перформативне читання, 2025; Читка п'єси Оксани Гриценко «Молочайник», 2024).

Як ми побачимо, сучасні драматурги інколи свідомо орієнтуються на концепти, що стали для реципієнтів певними міфологічними знаками – незалежно від того, чи зможуть такі знаки зчитати інтерпретатори тексту при знайомстві з книгою, сценічною інтерпретацією, дослідницьким контекстом довкола твору. Так, наприклад, Ніна Захоженко позиціонує 50-річного автоводія Василя, протагоніста п'єси «Перевізник», як «стихийного човникаря», одразу підтекстово відсилаючи до головного міфологічного човникаря Харона – тільки, на відміну від міфологічного прототипа, він возить на окуповану територію продукти, ліки, предмети гігієни, а також може вивезти когось з окупованого села на підконтрольну Україні територію. Оксана Гриценко створює драматургічний текст про Молочайника – неоміфологічного персонажа, який балансує між абстрактною інстанцією встановлення глобальної справедливості (Голем) та антропоморфною постаттю стихийного народного месника (Зорро). Ігор Носовський міфологізує відому хворобу, мовби символічно кожному з персонажів п'єси «Стікери» припасовуючи «свого» Альцгеймера. В антології «Драма Панорама 2023» є ще одна п'єса, фінальна частина якої присвячена спробі молодої пари вибратися з окупованого Херсона – це текст Артура Сумаркова «Мемель-Дніпро». У статті я її не аналізуватиму, оскільки її логіка не вкладається у параметри містики і міфології та не дає відповіді на запити осмислення окупації – драматург з висоти власного досвіду пережиття окупації в Херсоні створює своєрідну драматургічну трилогію, в якій замикає у коло кармічної помсти віддалені у просторі події Першої і Другої світових воєн та нинішньої війни, під час якої окупанти чеченської національності на виїзді з Херсона закатовують дівчину Машу – онуку росіянина-гвалтівника часів Першої світової війни.

Розглянемо послідовно три п'єси, розгорнуті кожна довкола конкретного міфологічного концепту.

2. Херсонський Харон

У п'єсі «Перевізник» Ніна Захоженко пише про окуповане у перші дні війни село Новосілка на Херсонщині, де між Херсоном та Миколаєвом: «*Чорнобаївка димить. У Каховці танки. Поліція покинула гОрод*» (Захоженко, 2023, с. 289). Напередодні повномасштабної війни у селян доволі непрості стосунки між собою, поселення перебуває у доволі депресивному загальному стані, тож жінки з нього тікають на заробітки за кордон, чоловіки п'ють, а молодь прагне вирватися у місто – навчатися або знайти роботу.

Утім, окупація загострює для багатьох питання цінності власної землі, духовної прив'язаності до неї, і люди кожен по-своєму намагаються це нове відчуття діяльнісно збагнути: Василь усвідомлює, що нізащо не кине свій дім («*Слухай сюди. Як батько помер, я не поїхав. Майстерня закрилась, я не поїхав. Мамка твоя здиміла, я не поїхав. І зараз не поїду*» (Захоженко, 2023, с. 293)); Сусід, сільський староста, пробує домовитися з окупантами, аби вони були лояльними до селян («*Дорогі мешканці Новосілки! Приводів для паніки немає. Я, сільська рада, всі тут, на місцях. Росіяни обійшли Новосілку і контролюють дороги в усіх напрямках. Прїзд в сторону України заблоковано. Я мав з ними розмову. Вони обіцяли, що обстрілюватимуть не будуть, їм потрібен Херсон, Миколаїв, Одеса. До нас жодних претензій. Ми спокійно сидимо по хатах. Нікуди не рипаємось. Поняли?» (Захоженко, 2023, с. 294)); сільська молодь організовує імпровізоване підпілля, передає в український чат-бот координати скупчення ворожої техніки, розвішує по селу жовто-сині стрічки («*А що, поки будем розвідувати, наробимо стрічок. Уявляеш, як вони біситимуться? Йдуть селом, а тут прапорець висить. І тут. І тут. Хай знають, що у нас всі за Україну...*» (Захоженко, 2023, с. 297)) – підлітки надихаються проявами локального людського героїзму українців, про який читають у соціальних мережах («*Я телеграм дивлюсь. Бачила, в Любимівці трактор танк украв? У Херсоні повна площа народу. У Києві дрони банками помідорів збивають. А у нас всі сидять мов заціпило*» (Захоженко, 2023, с. 296)); Баба потихеньку труїть окупантів пиріжками з крушиною та споює їх абрикосівкою, в яку підмішує отруту («*Абрикосівка наша хитра штука: як з хорошими намірами гості**

прийшли, то як огурчик проскакує, як вода молодильна, а як з поганими, то й вдушити може» (Захоженко, 2023, с. 298)).

З-поміж інших селян осібно тримається Василь: чоловік замкнувся після того, як його дружина кілька років тому поїхала на заробітки до Італії. Він матеріально бідує, весь час у борг лагодить свою стареньку машину (у тексті п'єси це *«драндулет»*) (Захоженко, 2023, с. 283), а у спільній виставі Херсонського та Миколаївського театрів – старе автор промовистої марки *«Запорожець»*), яку *«батько покійний ще при Союзі купляв»* (Захоженко, 2023, с. 284), але йому, по суті, немає чого втрачати, тож в окупації він швидко проявляє підприємницький хист і починає на цій машині снувати через блок-пости, доставляти у село продукти, медикаменти, предмети гігієни, вивозити з окупованих територій людей, причому робить все це не як волонтер, а як заробітчанин, який упіймав свій зоряний час – за великі гроші (*«Я тут гроші зароблю. Людей возити буду. Люди за свою шкуру, знаєш, скільки платити годні...»*) (Захоженко, 2023, с. 293)). З одного боку, ми бачимо в ньому доброго та безстрашного чоловіка, який вміє домовлятися, швидко приймає рішення, не боїться ризикувати (*«У мене на лобі пароль. Прімелькався я їм»*) (Захоженко, 2023, с. 320)), а з іншого – оборотливого ділка, який заради того, аби нарешті перестати бідувати, легко переступає кордони етики та порядності. Так, показовим є епізод, коли Василь, скориставшись патріотичним настроєм хлопчика в іншому селі, бреше йому, що повезе їжу в ліс для бійців ЗСУ, і малий запаковує багажник його машини коробками з продуктами, які мама-волонтерка роздає людям, – а потім ці продукти за великі гроші продаються односельцям, як і інший крам, який водієві вдається роздобути. Також, коли староста села, пішовши на співпрацю з окупантами, благає, аби Василь вивіз через Крим його сина, водій безсоромно призначає за свої послуги майже нереальну ціну, мовби вкладаючи у неї особисту сатисфакцію за своє злиденне життя і за те, з яким презирством староста позичав невеличкі гроші особисто йому: *«А я тобі не наймався за совість работать. Ти всю жизнь все мав, хороми, джипи, тарелку, взимку в Єгипет, а я в залізному порту ні разу не бував. Дві тисячі баксів. Чи сидітиме твій хлоп у підвалі до кінця окупації, поняв?»* (Захоженко, 2023, с. 170).

З п'єси ми розуміємо, що Василь вивіз на підконтрольну територію багатьох людей (*«З городськими завжди проблеми. Скільки з села народу вивіз, ніхто бірюльки не тягнув»*) (Захоженко, 2023, с. 322)), але і що мав ситуації, коли його пасажирів росіяни забирали на фільтрацію або для інших знущань. Херсонську лікарку Лізу на блок-посту росіяни забрали з машини та увели в невідомому напрямку, а російськомовного хлопця з Херсона *«вивели на мінне поле, кажуть, іди тепер полем. Як дійдеш, твоя правда, а як підірвешся, то предатель. Так він і пішов...»* (Захоженко, 2023, с. 321).

Драматургиня наділяє Василя здатністю бачити віщі сни, частина з яких потім мовби реалізується наяву, і це теж можна віднести до маркерів Харона як медіатора між світами реальності й потойбіччя. Адже саме уві сні Василь вперше знайомиться з лікаркою Лізою, з якою наяву зустрінеється пізніше і яка поверне йому жагу до життя – жінка повідомляє, що він *«обраний»* і мусить зупинити навалу зі сходу та рятувати людей (Захоженко, 2023, с. 289). Уві сні він бачить пророчу картину фільтрації на російському блок-пості, коли в нього заберуть одного із пасажирів; уві сні зустрічає мертвого хлопця, якого потім впізнає на фото у телефоні його матері – жінка збожеволіла у прагненні забрати тіло свого сина, який зник два місяці тому біля Дар'ївського мосту. Уві сні він збагне, що російські солдати зроблять з його дочкою, якщо він терміново не вивезе її з окупації, ризикуючи життям: очевидно, він знає, що це його кінцева *«подорож»*. Зрештою, після вибуху в полі Василь в останньому сні мовби застрягає між світами – його тіло залишається біля понівеченої машини, а його свідомість мовби осмислює приміряну ним на себе роль Перевізника: *«Я не впорався. Я не обраний. Я нікого не врятував... Я робив тільки гірше. Ліза, Славик... я не розумію. Я не можу це стримати. Земля червона від*

крові. Хліб горить. Рілля засипана залізом. Покалічені люди, покалічені села. Я нікого не врятував...» (Захоженко, 2023, с. 329).

Такий пророчий дар Василя авторка п'єси підсилює спадковістю, насамперед «відьомством» його матері, яка діє у творі як Баба: її віщій голос на початку сюжету виголошує містичний монолог з біблійним присмаком прийдешнього Апокаліпсису: *«Півтретя року перед кінчиною світу увірветься прикований Сатана і Ілія зійде на землю. Війна буде велика. Сатана буде намовляти, аби люди не вірили Ілії. Буде голод великий і велика моровиця; Сатана буде возити питє й їду: хто буде у нього їсти й пити, той буде його. Ілія буде казати людям: «Перетерпїть, будете збавлені, а як візьмете у нього – пропадете назавжди!»*. Здибається Сатана з Ілією і уб'є Ілію. Від крові Ілії світ займеться і перегорить, гори заgrimлять, земля потрясється, впаде Сонце, Місяць, зорі, стане темнота – і ніхто не знає, що буде потім» (Захоженко, 2023, с. 281). Упродовж дії Бабу кілька разів буде позиціоновано як відьму: вперше – коли вона кричить на Василя, бо той знову позичив гроші на ремонт своєї машини, син голови колгоспу Славик говорить дочці Василя Ірці, що *«в дитинстві думав, твоя баба – відьма»*, і чує у відповідь *«так вона і є відьма»* (Захоженко, 2023, с. 287). Баба превентивно готова частувати окупантів пирогами з крушиною – народним проносним засобом, завдяки якому чужий солдат *«тиждень з нужника не злізе»* (Захоженко, 2023, с. 291), і зрештою таки вдається до такого почастунку. Коли одному з росіян стає зле від бабиної абрикосівки, Баба удає, що виганяє з нього бісів, бо силою плескає того по спині, примовляючи закляття власного авторства: *«Ох, скільки чортів, ніяк не повилазять. Добре я вас бачу, іродові пси, прийшли на землю божу тіла в'ялити, серця сушити, червону кров збавляти, жовту кость ламати. А тут люд хрещений, тут комори намолені. Нема чого вам тут робити. Повертайтесь до своєї моровиці. Там вбивці, гвалтівники, беззаконники і бзбожники. Тіла в'яльте, серця сушіть, червону кров збвляйте, жовту кость ламайте. А добрих людей у білих хатах минайте»* (Захоженко, 2023, с. 299). Зрештою, навіть окупанти починають сприймати Бабу як відьму (один із них навіть кричить *«ведьма нацистская!»*), а та погрожує навести на них відьомську порчу, якщо вони задивлятимуться на її онуку: *«Малу не чіпай! Бо очі тобі витечуть, кишки порвуться, зуби повідпадають, нігті злізуть, вени закупоряться»* (Захоженко, 2023, с. 324).

У п'єсі бабине відьомство, як і її ненависть до тих, хто приніс у нашу країну дочасний «кінець світу», мають історико-соціальне походження. Адже ми дізнаємося історію бабиної родини: її бабусю, що мала восьмеро дітей, совєцька влада «розкуркулила», семеро з тих дітей не пережили голодомору, а наймолодша – її мама – дивом вижила; її батька, який воював за Союз, але під час війни потрапив у полон, розстріляли, коли йому вдалося повернутися додому; а сама Баба все життя прожила у страху, що ті страшні часи повернуться – тільки тепер по її душу, а от зараз раптом перестала боятися: *«А я, мала була, виросла у отуточки, у цьому погребі, без школи і без церкви, ніц у цім світі не знала. Одне тільки знала, ті прокльони, що баба навчила, і ще знала, як страну твою боятися. І ту вашу дружбу страшну і ваші подарунки. Довго я їх боялася. А тепер ото, як кінець світу настав, то вже не боюся»* (Захоженко, 2023, с. 327). Ми не знаємо, чи вижила старенька після жорстокого побиття окупантами, хоча і чуємо нібито заспокійливу фразу Василя: *«Нічого вони їй не зроблять, сто год твоїй бабці, вона сама їм що хочеш зробить»* (Захоженко, 2023, с. 328), але ж, можливо, це не є правдою, а лише аргументом для того, аби Ірка не поверталася до Баби і хутчій сідала в машину, в якій батько збирається вивезти її з окупованого села до українського блок-посту, аби не справдився його черговий віщій сон. До речі, порятунок Ірки витлумачується як важливий акт самопожертви Василя, який ще озветься встановленням моральної рівноваги у майбутньому: *«Ти врятував ту, яка все бачила і нічого не забуде. Врятував ту, яка повернеться і засіє поле новим зерном. Вона ще спить, але вона прокинеться. А коли вона прокинеться, то знайде дорогу»* (Захоженко, 2023, с. 329).

У фіналі п'єси привид Лізи, з'явившись до Василя перед смертю, переживає містичне перетворення – «Ліза дістає з машини приховане золото. Одягає його на обличчя, плечі і груди, перетворюючись на скіфську жрицю, танцює ритуальний танок родючості» (Захоженко, 2023, с. 330). У цьому танці є щось страшне, божевільне, інфернальне: здається, що весь південний степ разом із його містичними силами постає проти окупантів та довічно буде загрожувати їм, навіть якщо комусь із них колись вдасться врятуватися втечею.

3. Херсонський Зорро

Одним із театральних «хітів» України у 2024 р. стала п'єса Оксани Гриценко «Молочайник», присвячена досвіду перебування в окупації трьох поколінь однієї родини – бабусі, її доньки, двох онучок та куми-сусідки. Херсонець В'ячеслав Вандрашек, співзасновник творчого об'єднання «Кропива» у Кропивницькому, у коментарі перед виставою Сергія Павлюка за цим текстом наголосив, що і для театру, і для глядачів дуже важливо «говорити про окупацію, точніше – про українців, які в ній залишаються» (Липа, 2025).

Дія п'єси відбувається в окупованому селі Кавунівка на лівому березі Херсонщини з середини квітня по кінець серпня 2022 р. Оксана Гриценко почала працювати над цим текстом 2022 р., оскільки ідея написати про життя українців в окупації була для неї дуже важливою – і як для журналістки, і як для письменниці: «Це болюча тема. Я почала спілкуватися з людьми, які виїхали з окупації, так вийшло, що все це були жінки. В результаті вийшла жіноча історія, бо досвід жінок. Не знала, як мені зобразити там персонажів-росіян. Не хотіла вдаватися до шаржу або робити їх монструозними, і те, й те було б неправдою. А от про українців, які опинилися в цих обставинах, оточені російськими солдатами, тою небезпекою, яку вони несуть, я вже могла щось сказати» (Адлер, 2024). Кожна дійова особа п'єси має свій неповторний характер, маркований уже на рівні переліку дійових осіб: Баба (Надія Шеремет) – «80 років. Колишня вчителька. Пенсіонерка з бурхливим минулим»; Мама (Світлана Писаренко) – «55 років. За освітою технологія виробів з бавовни, але останні 15 років вирощує помідори. Нещодавно почала продавати консервовані помідори в Європу. Мріє взяти участь у виставці томатів у Пармі, Італія»; Оля Писаренко – «30 років. Бухгалтерка, бізнесменка. Підприємлива підприємця. Родом із Кавунівки, живе в Херсоні»; Олеся Писаренко – «25 років. Художниця, хіпстерка, буддистка. Родом із Кавунівки, але живе в Києві. Приїхала в рідне село на пару днів змінити прописку і застрягла там через війну»; зрештою Кума (тьотя Валя) – «55 років. Сусідка і подруга Світлани ще зі школи. Теж вчителька» (Гриценко, 2023, с. 115).

У цих авторських характеристиках ми бачимо розгорнуту ретроспективу родини Писаренків по жіночій лінії: шкільна вчителька радянської епохи могла мати «бурхливе минуле» лише будучи внутрішньо вільною людиною; професійна кваліфікація, пов'язана з бавовняними виробами, зрозуміла для херсонців, оскільки нагадує про великий бавовняний комбінат, закріплений у топоніміці міста аббревіатурою ХБК, який «поглинав» жіночу робочу силу Херсона та агломерації і припинив існування разом із СРСР. Лише після того Світлана змогла бути вільною у виборі свого життєвого покликання, реалізація якого, як засвідчує ремарка, була успішною; у плеоназмі «підприємлива підприємця» ми бачимо авторську іронію, яка об'єктивно відображає процес стихійного формування бізнесового середовища серед ровесників української незалежності, які не прагнули здобути належну освіту та проактивний досвід, але поспішали забезпечити власну матеріальну незалежність, а у потрійному «коктейлі» «художниця, хіпстерка, буддистка» – зчитуємо фіксацію визрівання зовсім унікального покоління української молоді, зорієнтованого на внутрішню свободу і постійний саморозвиток. На тлі таких промовистих характеристик «теж вчителька» звучить як дуже показова фігура мовлення, яка наголошує через замовчання і маркує у такий спосіб середньостатистичну людину, яка не вирізняється з-поміж загалу і не прагне себе проявити, на відміну від всіх жінок родини Писаренків. «Я брала інтерв'ю у жінок, які виїхали з окупації, і через їхні історії створила

своїх героїнь. Це п'ять жінок із різними характерами, але всі вони уособлюють силу духу», – засвідчує Оксана Гриценко (Жорноклеї, 2024).

Як ми бачимо, у жінок різна міра зв'язку зі своєю родовою землею: Баба живе тут з діда-прадіда: вона пам'ятає родинні перекази про голодомор 1933 р. і дитиною пережила «голод сорок сьомого» (Гриценко, 2023, с. 122), вона, як багато українців старшого покоління, так і не зрозуміла, «от нашо було пам'ятники Леніну скидати? Кому вони тут мішали?» (Гриценко, 2023, с. 134), але водночас тепер виступає проти повернення цих пам'ятників, ініційованого окупаційною владою; вона підтримує тісний зв'язок зі своїми колишніми учнями і центрує молодші покоління своєї родини, швидко освоює нові інформаційні технології і вправно користується смартфоном своєї молодшої онуки. А ще вона знає, що у критичних життєвих ситуаціях треба закликати на поміч усі сили своєї землі – на її довгій пам'яті такі сили уже рятували її та її рід. Онучки вже такого зв'язку з рідним селом і своєю землею у Кавунівці не мають – вони обирають життя у місті (Оля) або у столиці (Олеся), і коли вдається забезпечити їм евакуацію, Мати наполягає, аби вони обидві виїхали в Київ та будували своє життя поза окупованим селом, долаючи «замкнене коло родинних зв'язків» (Гриценко, 2023, с. 120). Середнє ж покоління, по суті, створює бінарну пару – Кума живе у селі без особливої мети чи покликання, як і вся її родина, вона є ходячою колекцією всіх місцевих пліток, але відмовляється писати відмову від роботи у школі під орудою окупантів, вона ж наприкінці п'єси їде в окупований Крим, пояснюючи це пошуками свого чоловіка та необхідністю вивезти у безпечне місце свого дорослого сина. Натомість Мама, яка раніше переконувала себе, що не може кинути Бабу, після смерті останньої від евакуації добровільно відмовляється – її коріння тут, у Кавунівці, і поза ним вона не мислить свого життя: тут селяни роздають одне одному молоко і городину, бо тепер це все не продаси; тут її «павучок-домовичок», тут розсада і помідори, цибуля, яблуні, бузок, кабачки, квіточки і комашки, які, на відміну від людей в окупованій Кавунівці, «вічні»; тут вирите нею власноруч бомбосховище під будинком – з «ковром», закрутками, запасами води і їжі, навіть із підземним лазом до будинку Куми, який Оля і Олеся спочатку приймають за коридор у потойбіччя; тут могила молодого українського пілота, якого Мати потайки поховала у степу в перші дні повномасштабного вторгнення. А головне – тут «жовте поле і синє небо. Це наш прапор, і вони його ніколи і ніяк не зірвуть» (Гриценко, 2023, с. 169).

Для художнього дискурсу окупації завжди важить, як кожна конкретна людина проявляє себе за таких несприятливих обставин. Кума та її родина у п'єсі стають прикладами розгубленості, невизначеності, готовності зайняти сторону сильного: жінка спочатку ходить на проукраїнські мітинги, а потім боїться письмово зафіксувати свою відмову від співпраці з окупантами; її чоловік пиячить разом із російськими солдатами, але це не рятує його від їхнього гніву та арешту; її дорослий син сидить вдома і чекає, допоки мати вивезе його на безпечнішу територію, окуповану росіянами – скажімо, у Крим. На прикладах жінок родини Писаренків ми бачимо зовсім інші вчинки: Олеся «застрягла» у просторі окупованого села випадково – «попала в «День сурка»», «Встаю зранку: нуль планів, нуль амбіцій. Хата-двір-мамкин город. Найкраща частина дня – це коли я засинаю і забуваю, що я тут» (Гриценко, 2023, с. 116), проте дівчина організовує власний опір – веде телеграм-канал «Бойовий тушкан», який читають селяни і який дуже тригерить окупантів. Оля намагається налагодити бізнес і возити ліки та речі через блок-пости, нагадуючи нам головного персонажа з п'єси «Перевізник»: за її жагою заробити ховається і приховане від стороннього ока бажання мати необхідні ліки для своєї хворої бабусі, крім того поступово ми дізнаємося, що Оля переїхала з окупованого Херсона в окуповану Кавунівку, бо втекла від свого чоловіка, який у місті пішов на активну співпрацю з окупантами, і що, згвалтована і побита росіянами, вона прагне, аби про її поневіряння не дізналися у родині – щоб не завдавати зайвого болю своїм близьким. Мама ходить на проукраїнські мітинги на початку окупації, глузує з чоловіка Куми, який

завжди ховається за свою жінку та випиває з росіянами, доглядає лежачу Бабу, дотримується ритуалів роботи на землі, роздає селянам свій врожай помідорів, не приховує своєї ненависті до окупантів, спочатку називає їх більш нейтрально – «*гості з автоматами*», а потім іменує «*чмонями*», «*кацапами*» (Гриценко, 2023, с. 125, 130, 131), зрештою, з відьомським завзяттям пророкує їхню майбутню долю: «*Ми побачимо їх на танках, ми побачимо їх і в чорних мішках. Ми побачимо, як впадуть їх прапори, як згорять їх бетеери. Ми побачимо, як поїсть їх відчай і страх. Ми будемо тут. Ми закриємо їм очі*» (Гриценко, 2023, с. 169). Баба ж узагалі потайки від родини стає безцінною агенткою для українських Сил спецоперацій і передає дані про окупантів своєму колишньому учню. Про все це родина дізнається вже після бабиної смерті, отримавши від майора Сил спецоперацій з позивним Неслух лист такого змісту: «*З великим боєм я дізнався про смерть моєї дорогої вчительки Надії Петрівни. Вона була найрозумнішою і найсміливішою людиною, яку я знав... Вона водила нас у походи, вчила читати карти, орієнтуватися по зорях і не жерти отруйні гриби. Від неї у мене знання азбуки Морзе, любов до ризику і позивний. Коли почалась велика війна, Надія Петрівна знайшла мене в сигналі і стала нашим агентом з позивним Норе... За її орієнтирами і координатами нам вжалося ліквідувати п'ятьох орків, стратити колаборанта та вичислити штаб противника, по якому влучно відпрацювала наша артилерія. І головне – вона посіяла паніку серед ворога, залякавши та дезорієнтувавши русню Молочайником не тільки в нашому селі, але й по всьому району. Тепер так називатиметься наша розвідгрупа. Я подаватиму Надію Петрівну до військової нагороди посмертно*» (Гриценко, 2023, с. 167).

Не випадково багато хто з критиків помітив, що це твір «про силу українців» (Липа, 2025), про те, що «для звільнення потрібні не лише прямі дії, а й психологічна стійкість, хитрість, вміння об'єднуватися в складних умовах» (Місайлов, Тітуренко, 2024). Режисер з Херсона Євгеній Резніченко після вистави у Миколаєві за п'єсою «Молочайник» ділився міркуваннями, що «ця п'єса... не паразитує на темі, вона не про окупацію, а про людину, стосунки в родині, психологію... Окупація – це просто обставина, «Молочайник» досліджує людську трансформацію в цих обставинах. Коли я з родиною виїхав з окупованої території, в мене був тяжкий період адаптації. Півтора місяці я лежав і не міг робити нічого. Друзі, які допомагали мені з виїздом, казали: «Ну чого ти переймаєшся? Все ж добре. Ти вже тут, ти в безпеці!». Ця вистава – мій режисерський виклик самому собі, спроба розповісти про ці переживання людям, більшість яких, на щастя, цього не зазнали» (Адлер, 2024). Окрім того, це чи не перший драматургічний текст про окупацію, написаний із використанням дотепного народного гумору, і авторка позиціонувала його саме у цих координатах, розглядаючи гумор як своєрідну українську зброю, бо «саме жарти, кпини над ворогами не дозволяють нам остаточно впасти в зневіру» (Ільїна, 2024): «Я писала п'єсу в 2022 році, коли ми всі переживали тяжкий психологічний стан. Я хотіла створити текст, який би підтримував людей, тому використала гумор. На війні багато гумору – це допомагає триматися» (Жорноклей, 2024). «Мене цікавило не лише сумне та страшне, а й дивне і навіть смішне. Що давало людям сили вижити в окупованих містах і селах? Як у них трансформувалося відчуття безпеки? Що їх спонукало залишатися попри всі ризики? Ці історії об'єднували розповіді про беззахисність, втрату контролю над обставинами і про те, як сильно хотілося цей контроль повернути», – пояснює Оксана Гриценко (Ільїна, 2024).

На відміну від «фізично» представлених у п'єсі жінок, усі чоловіки існують у ній поза межами дії, в окремих словесних згадках. При цьому «позитивна маскуліність» притаманна лише трьом згаданим персонажам – загиблому в перші дні окупації українському пілоту Ярославу, якого Мама потайки поховала у полі, хлопцю Олесі українському військовому з позивним «Єнот», якого інші члени родини по-сімейному називають «*тхір*», «*борсук*», «*бурундук*» (Гриценко, 2023, с. 117, 118, 133), та спецназівець із позивним Неслух, з яким співпрацює Баба.

Так у контексті війни актуалізується чоловічий дискурс воїнства, і у гендерному плані цей дискурс протистоїть іншим чоловічим іпостасям – пристосуванцям, боягузам і колаборантам, а також російським окупантам. Скажімо, Валерку, чоловіка Куми, Мама ідентифікує як голодного кабана, а потім ми дізнаємося, що він спокійно пиячить з окупантами; чоловік Олі Артур комфортно чується на високій посаді в окупаційній адміністрації Херсона, і для неї він тепер «козел» (Гриценко, 2023, с. 162); російський боєць на блокпості під хатою Писаренків – це «солдатеня миршаве», яке «волає під гітару сумну окопну пісню», а Оля росіян під хатою іменує «чмошніками» (Гриценко, 2023, с. 119, 124, 147); на місцевого старосту, який «по-кацапськи вже балакає» та щось розповідає селянам про нові обставини, жінки-мітингувальниці йдуть подивитися як на якусь бридку істоту середнього роду – «заховалося», «у сільраді в підсобку забилося», «коньяк бухало» (Гриценко, 2023, с. 118), а на колишнього місцевого наркомана Дімку Скороходова, якого батько свого часу викупив з-під арешту і відправив у ростов і який «через Крим тепер сюди на білому коні прискакав» та зайшов у сільраду «з портретом путіна, іконою і нагайкою», жінки реагують поширеною народною фразою початку 2022 р. «Боже, яке воно кончене» (Гриценко, 2023, с. 131–132); перевдягнутий у ведмедя безіменний мужик на святкуванні дня росії отримує характеристику «ростовá лялька», а місцевому батюшці, який іде у процесії окупантів та ховає очі від селян, прилітає від місцевих емоцій «скотина» (Гриценко, 2023, с. 140–141). Переведення характеристик цих персонажів із чоловічого роду в середній та жіночий є доволі показовою ознакою персонального та суспільного ставлення до них.

Ну і зрештою – про сам образ Молочайника. Згадку про молочай як городній бур'ян маємо ледь не на початку п'єси, і Баба загадково говорить про нього як про «харошу вець», потім ненав'язливо згадує, що «оцей молочай нас в голод так спасав» і розповідає історії свого голодного дитинства 1947 р., а згодом міркує, що вже пора покликати Молочайника, бо настав час, і у відповідь на іронічну заувагу Мами «це що, якийсь народний целитель із газети?» розповідає, що під час голодомору 1933 р. в її родині «молочай тожє їли», а баба Килина, яка зналася на травах, «пішла і покликала Молочайника», який знищив чоловіка-номенклатурника, що забрав у селян зерно: «Його аж у п'ятдесят шостому піонери за балкою розкопали, перепоховали з почестями, сказали «ехо війни». Но баба Килина, вона тоді ще жива була, напилася самогону і навчила мене, як виростить Молочайника з молочаю» (Гриценко, 2023, с. 118, 120, 122). Описана Бабою процедура вирощування Молочайника нагадує сатиричний відьомський ритуал, в якому зведені повний місяць, могила невинно убієнного, пасмо жіночого волосся з причинного місця, жива кров та моторошне закляття. «Ма, ти іздіваєшся?» – говорить до Баби Мам, коли чує і записує це все (Гриценко, 2023, с. 122–123), але сама потайки вночі іде з пророщеними зернами молочаю на могилу українського пілота і виконує всі ритуальні відправи. На щастя, Кума швидко розносить плітки по селу, і всі починають вірити з появу якогось міфічного Молочайника – навіть дівчатам у родині Писаренків вбачається, що вони бачили цю загадкову істоту – «Це шось тину нашого домашнього монстра. Мама й Баба організували. Щоби він кацапів мочив» (Гриценко, 2023, с. 129). У селі один за одним знаходять мертвих окупантів, відбуваються чіткі попадання українських снарядів по місцях їх скупчення, а на трупах знаходять картинки із зображенням Молочайника, якого у вигляді Монстра Олеся намалювала у своєму телеграм-каналі. Після цього окупанти, з одного боку, посилюють репресії проти селян, а з іншого – вони залякані та дезорганізовані, вони розвішують по стовпах «портрет страшної волохатої морди» та підписують його: «Разыскивается опасный преступник по кличке Молочайник. Звонить по номеру xxx-xx-xx. Награда 100 000 рублей. За укрывательство расстрел. Военный комендант» (Гриценко, 2023, с. 154). Олі вдається вирватися з сільської комендатури через те, що вона розповідає росіянам, ніби її баба та мамка відьми, «і шо якщо вони мене не випустять, то Молочайник прийде за ними та їхніми дітьми хоть на Кавказ, хоть на Дальній Восток». Забобонні росіяни, які не чуються впевнено на окупованій землі, «вірять у всяку ерунду» і від цього нажахані ще більше

(Гриценко, 2023, с. 160). І навіть уже розкривши таємницю цього «стихійного месника», знаючи про успішні операції українських спецназівців, Мама звертає до Молочайника свою фінальну молитву: «*Ну виходь уже, царю-Молочаю. Удвох ми тут із тобою осталися на хазяйстві. Вітер мені шепче, що у нас з тобою іще десятки днів і ночей, а може й сотні. І будуть вони пильні, і будуть вони гарячі, і будуть вони криваві. А що нам, Молочаю, робити? Нам, Молочаю, сидіти й чекати. Ти, Молочай, умієш чекати, а я у тебе навчуся. Я вплетуся в твоє коріння, я нап'юся твого соку, я не зламаюся... Ми дочекаємося наших. Ми точно дочекаємося наших. Ми вміємо чекати*» (Гриценко, 2023, с. 169).

Театральна критика розділилася у рефлексіях на постать Молочайника, в якій побачили «конструювання ляльки вуду» (Паляничка, 2024), «образ із української демонології, чудовисько, яке б могло захистити людей та рідну землю, в якій вони вкорінилися глибоко, як і належить рослинам в засушливому степу» (Адлер, 2024), голема – «саме ним надихнулась авторка п'єси. «Я згадала єврейську легенду про демона з глини, створеного для захисту від антисемітських погромів. Як на мене, перебування в окупації має чимало спільного з життям єврейських штетлів у Європі. Ти вдома, але постійно zagrożена, що можуть прийти і забрати твоє майно, свободу, життя. Так і придумала Молочайника – демона-месника, вирощеного із зерен молочаю. Бо що, як не рідні бур'яни, захистить селян у біді?» – переконана Оксана Гриценко» (Льбіна, 2024), народного месника Зорро (Херсонський Зорро, 2024). Як бачимо, критики схильні до двох архетипних позицій у тлумаченні Молочайника – містичної інстанції, здатної поновити справедливість на глобальному рівні (голем) або стихійного народного месника, який діє через конкретні вчинки та викликає жах у кривдників самим фактом свого існування (Зорро).

Задіяння містики херсонських степів у драмах першого року повномасштабної війни та окупації українського півдня Олексій Паляничко розглядає як спробу драматургів «створити альтернативну дійсність, символічний простір для відновлення справедливості, або через покарання кривдників, або через винагороду скривджених» (Паляничка, 2024). Лівобережжя Херсонщини досі лишається окупованим, а відтак драматургічно-театральний дискурс окупації не втрачає актуальності.

4. Херсонський Альцгеймер

П'єсу «Стікери» херсонський драматург Ігор Носовський написав 2023 р. під час резиденції у Швеції, поклавши в її основу власний досвід пережиття окупації Херсона. Ретроспективно осмислюючи цей власний досвід, автор п'єси пригадував, що після окупації «не міг згадати хронологію подій, усе зливалось. Так з'явилася ідея п'єси, в якій персонажі відображають стан людей, що намагаються вижити в умовах абсолютної розгубленості» (Жорноклей, 2024). З одного боку, можна тлумачити цей текст як концептуальну концентрацію на проблематиці важкохворих людей, які в окупації стають приреченими через відсутність ліків, належного патронатного або паліативного супроводу, через стресові обставини, які суттєво ускладнюють перебіг і без того важких хвороб. З іншого ж боку, прогресуюча хвороба Альцгеймера під пером драматурга перетворюється на своєрідний архетип, на метафору тектонічних зсувів у свідомості та повсякденні людини, яка опинилася у тривалій окупації – для херсонців це тривало вісім місяців, для великої частини українців стало реальністю на багато років. Вінницький академічний музично-драматичний театр ім. М. Садовського позиціонував цю історію у сценічній версії херсонця Євгена Карнауха як «напівдокументальну історію, засновану на реальних подіях»: «Вона не про патріотизм і не про зраду. Вона про пересічних людей, у життя яких увірвалася війна» (Прем'єра драми «Стікери», 2023).

У центрі уваги автора – літня жінка Тетяна з хворобою Альцгеймера, що розвивається з різними ускладненнями – через них стан протагоністки постійно погіршується: вона не хоче вставати з ліжка, капризує щодо їжі, вибір якої в окупації зазвичай доволі скудний, забуває про необхідні процедури, про те, куди поклала речі, демонструє видимі розлади поведінки,

балансує між апатією та емоційними сплесками: *«Ліки вже не допомагають. Вона не розуміє, що відбувається навколо. Наче хтось у її голові перемикає весь час канали. Думає, що потрапляє на комедійний серіал, але насправді це фільм жахів»* (Носовський, 2023, с. 227). «Жінка старшого віку живе в місті, яке окупували вороги і в тілі, яке окупувала хвороба. Її свідомість атакує її то спогадами, то ілюзіями. Трагедія в тому, що вона не може їх розрізнити», – так квінтесенцію п'єси побачили у Львівському театрі Лесі Українки (Стікери. Перформативне читання, 2025). Людина у такому стані не усвідомлює, що все докорінно змінилося у світі довкола неї – реалії війни проходять повз якимось розмитим тлом, незалежно від того, чи йдеться про дуже віддалені вибухи, а чи сильним розривом виносить шибки у її домі, жінка «не розуміє, в якій реальності – до чи в окупації – вона перебуває» (Паляничка, 2024). Лише зрідка якась поточна інформація здатна зачепитися в її пам'яті – очевидно, йдеться про те, що може викликати бодай якусь емоцію: так, Тетяна постійно боїться, що донька залишить її, німічну, напризволяще і втече світ за очі, її бентежить інформація про якийсь мітинг у центрі міста і про те, що Юля може на цей мітинг піти і постраждати, а почувши про референдум, жінка пригадує, що на таких подіях зазвичай треба голосувати, проте донька їй відповідає якоюсь незрозумілою фразою – *«За тебе вже проголосували, не переживай. Завтра скажуть, що всі сто тридцять відсотків проголосували «за», і на цьому все закінчиться. Вже проходили таке»* (Носовський, 2023, с.). Через втрату пам'яті Тетяна не відрефлектує і багатьох подій свого минулого – наприклад, вважає живим чоловіка, який помер понад дванадцять років тому, і сердиться на доньку за нагадування про його смерть; щоразу дивується, коли їй говорять про війну, мовби чує про неї вперше; постійно запитує, чому не працює телевізор, до «присутності» якого вона звикла а потім, коли росіяни запускають свою телепропаганду, не може призвичаїтися до відсутності своїх улюблених серіалів; не звертає уваги на кольорові стікери з коротенькими інструкціями та заборонами, якими постійно обклеює квартиру її доросла донька Юля, а після втечі доньки – її подруга медсестра Оксана. Проте в її пам'яті інколи зринають доволі неочікувані асоціації – скажімо, ромашковий чай пробуджує дитячі спогади про те, як біля будинку на полі росли ромашки, які малеча збирала охапками і до вечора на квітках «ворожила». Через такі гойдалки між безпам'ятством та уламками пам'яті літня жінка, за версією драматурга, «попри всі труднощі, намагається зберегти себе у світі, що руйнується» (Жорноклей, 2024).

Хвороба Альцгеймера рятує психіку Тетяни не лише від війни, але і від спогадів про її минуле життя, в якому її коханець збиткувався з нею на очах її маленької доньки – для Юлі ті події й досі болять спогадами і у спільному повсякденному просторі за екстремальних обставин не дають почуттям до хворої матері проявитися у реєстрі емпатії та любові (такий реєстр стає доступним для молодшої жінки тільки на відстані, з якої у переживанні власної провини вона нарешті пробачає матір за своє зіпсуте дитинство: це відображено у її листі, який і є фіналом твору: *«Я кожного дня шукаю людей, які допоможуть тебе вивезти звідти. Бо я навіть уявити не можу, як тобі важко там. Але прошу тебе, тримайся... Тримайся, мам. Я тебе люблю і обіцяю, що вивезу звідти... Дуже сумую за тобою»* (Носовський, 2023, с.). Проте Тетяні не судилося почути цей запис від доньки – вночі вибуховою хвилею в її кімнаті вибиває вікно, і жінка, згорнувшись у кутку кімнати в позу ембріона, тихо і швидко вмирає.

Але ж метафора синдрому Альцгеймера перестає у п'єсі визначати лише стан Тетяни – хвороба мовби по-своєму зачіпає кожного з персонажів, і не випадково Олексій Паляничка пропонує «прочитувати хворобу як метафору, в якій «нормальний» світ змінився в один момент» (Паляничка, 2024). Наприклад, Юля, прагнучи не погіршувати стан здоров'я своєї мами, інколи говорить їй абсолютно неправдиві слова, які ще більше напружують материну уяву: вона розказує, що начебто росіяни не захопили Херсон, що *«вони у себе там, у росії»* (Носовський, 2023, с. 231), – а мати зіставляє це з нещодавно почутим, і відчуває нестиківки; що ніякого Артура, який несе нісенітницю розпропаганди, не існує – *«Ма, я вже втомилась тобі казати»*.

Що Артур давно поїхав! Чого ти весь час згадуєш про нього?» (Носовський, 2023, с. 235) – а мати губиться, бо щойно з ним говорила; що наближається Різдво, для святкування якого вони вдвох готуватимуть голубці (а ми знаємо, що ніякого Різдва під час окупації Херсона не могло бути – окупація тривала з березня по листопад 2022 р.) – а мати бачить за вікном теплу погоду, за якої можна у парку годувати голубів. Зрештою, вирішивши залишити маму на піклування сусіда Артура, Юля починає привчати її до думки, що той зовсім не мародер, а гарний хлопець, наділений різними чеснотами.

Артур мовби хворіє на «свого Альцгеймера» – він живе із втратою поколіннявої та національної пам'яті, і для такого персонажа не виглядають абсурдно різні маркери «історичного Альцгеймера»: позірна російськомовність (тому він щиро здивований, що корінна херсонка Тетяна спілкується українською, якою, на його скромну думку, говорять лише на «западній» – «А я все думал, что вы оттуда. Просто у нас так почти никто не говорит» (Носовський, 2023, с. 222)); вміння за сприятливих обставин привласнити те, що тобі не належить (він «засвітився» на відео серед інших мародерів розтрошеного торговельного центру «Фабрика», він «здобув» курку, коли селяни з окупованої Чорнобаївки забили курей та звалили їх тушки біля школи, він нав'язливо намагається поїсти щось гаряче у своїх сусідів); повне нерозуміння причин та характеру нинішньої війни (він філософствує, що війна давно була спланована «американцями», а херсонці – це просто «розмінна монета», тому «брат на брата пішов» (Носовський, 2023, с. 234)); подив, що Тетяні свідомо не оформили російську пенсію (Артур вважає безглуздом відмовлятися від «дармових» грошей, які так потрібні для виживання в окупації – «Зря. Я бы взял. Что, лучше с голодудохнуть, но в гордости?» (Носовський, 2023, с. 223)); згода жити у своєму домі незалежно від того, яка країна тут пануватиме (на запитання, у якій країні він живе, Артур відповідає «Сейчас уже непонятно. Вот сейчас начнут свои референдумы проводить, тогда и узнаем» (Носовський, 2023, с. 223)); при цьому він щиро любить своє місто, бо не хоче з нього тікати, намародереним крамом ділиться з сусідами, аби ті не голодували (наприклад, приносить Тетяні консерви та курку), за гроші доглядає хвору жінку після втечі її доньки, приходиться лагодити їй вибите вікно у передфіналі. Візуально ця суперечливість постаті Артура передається через строкамі метафори одягу, поведінки та зовнішніх трансформацій: стихійний мародер, якому пощастило, бо його «до стовпа не прив'язали» (Носовський, 2023, с. 223); спочатку нав'язливий та остогидлий, а згодом гарний та уважний сусід, який опікується безпекою, ходить у магазин і приносить сусідам продукти, бігає за пенсією для Тетяни; вдягнений у російську військову форму агресивний молодик, який вкладає багато злості у патрання мертвої курки, примовляючи при цьому трансформовану на власний манер пугінську фразу «На! Не нравится? Терпи, моя красавица!» або ж наспівує «Идет война народная, священная война!» – у цій іпостасі він особливо огидний, бо «сміється і силою висмикує пір'я з птаці, впирається у неї зубами і рве на частини» (Носовський, 2023, с. 237), а в наступній сцені, коли Артур говорить до Тетяни, «у нього з рота випадає скривавлене пір'я» (Носовський, 2023, с. 239); у фіналі – знову перевдягнутий у цивільний одяг чуйний сусід, який приходиться з інструментами полагодити Тетяні вікно, але вже бачить мертве тіло жінки.

Раціональна та врівноважена медсестра Оксана після того, як окупанти забирають та вивозять у невідомому напрямку її чоловіка, а від неї вимагають отримати російський паспорт, теж втрачає звичну розваженість і демонструє божевільні прояви поведінки, підсвідомо підносячи божевільня до єдиної правильної форми консервації людської психіки в окупації – «Божевільні не здогадуються, що вони божевільні, тому вони й божевільні»; «Вона розуміє більше, ніж здається. Тільки божевільний може розгледіти, як цей світ божеволіє» (Носовський, 2023, с. 240).

Окреме метафоричне навантаження перебирають на себе стікери-нагадування, які ми привичайлися не читати: подеколи заради власного внутрішнього комфорту нам простіше жити

у безпам'ятстві або у свідомо викривленому інформаційному чи культурному полі. А відтак найпарадоксальніша картинка п'єси – це голос Юлі про спізнілу любов до мами та відтерміноване розуміння її страждань у щоденному божевіллі окупованого Херсона: у фіналі твору він звучить саме на тлі різнокольорових стікерів, розкиданих по кімнаті, в якій завмер труп скоцюрбленої матері.

5. Висновки

Представлені у драматургічній антології «Драма панорама 2023» п'єси Ніни Захоженко «Перевізник», Оксани Гриценко «Молочайник» та Ігоря Носовського «Стікери», присвячені окупації Херсона та Херсонщини у 2022 р., об'єднує спроба авторів центрувати свій художній матеріал довкола певного міфологічного концепту – при цьому походження концептів має різну природу: Харон – традиційний міфологічний образ перевізника та медіатора між світами живих і мертвих, Молочайник – авторський персонаж, сконструйований на перетині української фольклорної традиції, єврейської міфології та сучасного маскульту, який інтерпретує сюжету Робін Гуда, Альцгеймер – відома хвороба, яка вражає пам'ять і психіку людини, і драматург працює з цим поняттям саме як з міфологічним концептом. Типологічна схожість трьох проаналізованих творів також полягає у зверненні їх авторів до містики – проте у тих, хто пише окупацію ззовні, містичні сили херсонського степу стають рятівними для українців та зловісними для окупантів («Перевізник», «Молочайник»), а от при осмисленні окупації як пережитого особистого досвіду містика стає засобом додаткового розламу і без того релятивної дійсності. Писання окупації ззовні стабілізує ціннісну картину персонажів, зсередини – навпаки, робить її різновекторною, будь-яку дію або репліку проблематизує, розмиваючи етичне поле смислів. Але у будь-якому разі розмови з читачами / глядачами про окупацію мають тривати, адже станом на зараз ще дуже багато українців живуть у цьому розламаному світі і мріють дочекатися повернення в Україну.

Література:

1. Адлер І. Кличте Молочайника. Одесити поставили п'єсу про окуповану Херсонщину. URL: <https://dumskaya.net/news/zovite-molochaynika-odessity-postavili-pesu-ob-o-182532/ua/>
2. Відеозапис читання та фахового обговорення п'єси «Молочайник» Оксани Гриценко. URL: https://m.youtube.com/watch?v=bdVBpp1Ud5Q&fbclid=IwAR259uLRVuduXa_WbY6HHjNi17HKJ_37MhLTGIpzNEwLT8yKAJiqnCSt8No
3. Відеозапис читання та фахового обговорення п'єси «Перевізник» Ніни Захоженко. URL: https://m.youtube.com/watch?si=xYVziLdHxL_YILDD&fbclid=IwAR0KFipxldx_5G7iAut8Q5GkxhE4zogjvBHF2AeSR9RqonjrNIOwBt_z6U&v=FrMZuftWDvk&feature=youtu.be
4. Відеозапис читання та фахового обговорення п'єси «Стікери» Ігора Носовського. URL: https://m.youtube.com/watch?v=0Tb4no6b-aI&fbclid=IwAR2_j3jsYIQofDn6wBgGVAxx7Vvce4-HVBI7Z4LhyWBaAU-XHL4yHVNu0rE
5. Гриценко О. Молочайник. Драма Панорама 2023: Антологія п'єс-переможниць драматургічних конкурсів. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2023. С. 114–170.
6. Захоженко Н. Перевізник. Драма Панорама 2023: Антологія п'єс-переможниць драматургічних конкурсів. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2023. С. 279–331.
7. Жорноклей К. У Парижі вдруге розпочався Тиждень української драматургії. URL: <https://www.rfi.fr/uk/українці-за-кордоном/20241211-у-парижі-вдруге-розпочався-тиждень-української-драматургії>
8. Львіна М. «Дочки»: жіночі історії з окупації, або Порятую Молочайник і Надія. URL: <https://www.lvivpost.net/kultura/dochky-zhinochi-istoriyi-okupatsiyi-abo-poryatuye-molochajnyk-i-nadiya/>
9. Липа М. Про аншлаги «Кропиви», секрет портрета на сцені та містичний «Молочайник». URL: <https://cbn.com.ua/articles/pro-anshlagi-kropivi-sekret-portreta-na-seni-ta-mistichnij-molochajnik>
10. Місайлов М., Тітуренко Я. Прем'єра трагікомедії «Молочайник» у Миколаєві: історія жіночого опору в окупації на Херсонщині. URL: <https://suspilne.media/mykolaiv/879331-premera-tragikomedi-molocajnik-u-mikolaevi-istoriazinocogo-oporu-v-okupatsii-na-hersonsini/>
11. Носовський І. Стікери. Драма Панорама 2023: Антологія п'єс-переможниць драматургічних конкурсів. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2023. С. 214–242.
12. Паляничка О. Що там драма(тургія)? URL: <https://zbruc.eu/node/117765>
13. Працюємо над прем'єрою «Перевізник». URL: <https://teatrkulisha.ks.ua/news/pratsyuemo-nad-premeroyu-pereviznik-2023/>
14. Прем'єра драми «Стікери». URL: <https://teatr.vn.ua/news/premyera-dramy-stikery>

15. Стікери. Перформативне читання. URL: <https://teatrlesi.lviv.ua/event/stikery/>
16. Херсонський Зорро. URL: <https://dumskaya.net/news/kuda-poyti-v-odesse-voyna-v-fotografyah-lyubov-182471/ua/>
17. Читка п'єси Оксани Гриценко «Молочайник». Творче об'єднання «Кропива». URL: <https://m.youtube.com/watch?v=eWNLjRthLso>

References:

1. Adler, I. (2024). Klychte Molochainyka. Odesyty postavyly piesu pro okupovanu Khersonshchynu [Call the Milkman. Odesa residents stage a play about the occupied Kherson region]. URL: <https://dumskaya.net/news/zovite-molochainyka-odessity-postavili-pesu-ob-o-182532/ua/> [in Ukrainian].
2. Videozapys chytannia ta fakhovoho obhovorennia piesy “Molochainyk” (2023) Oksany Hrytsenko [Video of the reading and discussion of the play “Milkman” by Oksana Hrytsenko]. URL: https://m.youtube.com/watch?v=bdVBpp1Ud5Q&fbclid=IwAR259uLRVuduXa_WbY6HHjNi17HKJ_37MhLTGIpzNEwLT8yKAJiqnCs8No [in Ukrainian].
3. Videozapys chytannia ta fakhovoho obhovorennia piesy “Pereviznyk” (2023) Niny Zakhochenko [Video of the reading and discussion of the play “Carrier” by Nina Zakhochenko]. URL: https://m.youtube.com/watch?si=xYVziLdHxL_YILDD&fbclid=IwAR0KFipxldx_5G7iAut8Q5GkxhE4zogjvBHF2AeSR9RqonjrNIOwBt_z6U&v=FrMZuftWDvk&feature=youtu.be [in Ukrainian].
4. Videozapys chytannia ta fakhovoho obhovorennia piesy “Stikery” (2023) Ihora Nosovskoho [Video of the reading and discussion of the play “Stickers” by Igor Nosovsky]. URL: https://m.youtube.com/watch?v=0Tb4no6b-aI&fbclid=IwAR2_i3jsYIQofDn6wBgGVAxx7Vvce4-HVBI7Z4LhyWBaAU-XHL4yHVNu0rE [in Ukrainian].
5. Hrytsenko, O. (2023). Molochainyk [Milkman]. Drama Panorama 2023: Antolohiia pies-peremozhnyts dramaturhichnykh konkursiv. Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk, 2023. S. 114–170 [in Ukrainian].
6. Hrytsenko, O. (2022). Obistsyani BTR [The promised APC]. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/obistsyaniy-btr> [in Ukrainian].
7. Zakhochenko, N. (2023). Pereviznyk [Carrier]. Drama Panorama 2023: Antolohiia pies-peremozhnyts dramaturhichnykh konkursiv. Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk, 2023. S. 279–331 [in Ukrainian].
8. Zhornoklei, K. (2024). U Paryzhi vdruhe rozpochavsia Tyzhen ukrainskoi dramaturhii [The Week of Ukrainian Drama begins for the second time in Paris]. URL: <https://www.rfi.fr/uk/українці-за-кордоном/20241211-у-паризі-вдруге-розпочався-тиждень-української-драматургії> [in Ukrainian].
9. Piina, M. (2024). “Dochky”: zhinochi istorii z okupatsii, abo Poriatuie Milkman i Nadiia [“Daughters”: Women’s stories from the occupation, or Saving Milkweed and Hope]. URL: <https://www.lvivpost.net/kultura/dochky-zhinochi-istoriyi-okupatsiyi-abo-poryatuye-molochajnyk-i-nadiya/> [in Ukrainian].
10. Misailov, M., Titurenko, Ya. (2024). Premiera trahikomedii “Molochainyk” u Mykolaievi: istoriia zhinochoho oporu v okupatsii na Khersonshchyni [The premiere of the tragicomedy “Milkman” in Mykolaiv: the story of women’s resistance to the occupation in Kherson region]. URL: <https://suspilne.media/mykolaiv/879331-premera-tragikomedii-molochajnyk-u-mikolaevi-istoria-zinocogo-oporu-v-okupatsii-na-hersonsini/> [in Ukrainian].
11. Nosovskyi, I. (2023). Stikery [Stickers]. Drama Panorama 2023: Antolohiia pies-peremozhnyts dramaturhichnykh konkursiv. Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk, 2023. S. 214–242 [in Ukrainian].
12. Palianychka O. Shcho tam drama(turhiia)? [What’s the drama (turgidity)?]. (2024). URL: <https://zbruc.eu/node/117765> [in Ukrainian].
13. Pratsiuemo nad premieroiu “Pereviznyk” [We are working on the premiere of “Carrier”]. (2023). URL: <https://teatrkulisha.ks.ua/news/pratsyuemo-nad-premeroyu-pereviznyk> [in Ukrainian].
14. Premiera dramy “Stikery” [Premiere of the drama Stickers]. (2023). URL: <https://teatr.vn.ua/news/premyera-dramy-stikery> [in Ukrainian].
15. Stikery. Performatyvne chytannia [Post-it notes. Performative reading]. (2025). URL: <https://teatrlesi.lviv.ua/event/stikery/> [in Ukrainian].
16. Khersonskyi Zorro [Kherson Zorro]. (2024). URL: <https://dumskaya.net/news/kuda-poyti-v-odesse-voyna-v-fotografyah-lyubov-182471/ua/>
17. Chytka piesy Oksany Hrytsenko “Molochainyk” (2024). Tvorche obiednannia “Kropyva” [Reading of Oksana Hrytsenko’s play “The Milkman”. Creative association “Kropyva”]. URL: <https://m.youtube.com/watch?v=eWNLjRthLso> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.05.2025

The article was received 18 May 2025

УДК 82-992Яблонська:[141.72+392.3]:82.09
DOI <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2025-100-2>

ФЕМІНІСТИЧНИЙ ВИМІР ТРЕВЕЛОГІВ СОФІЇ ЯБЛОНСЬКОЇ

Матусяк Галина Іванівна,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри публічного управління, права
та гуманітарних наук
Херсонського державного аграрно-економічного
університету
h.bokshan@gmail.com
orcid.org/0000-0002-7430-8257

Мета дослідження – окреслити феміністичний вимір тревелогів С. Яблонської та виявити особливості її гендерної ідентичності в контексті культури першої половини ХХ століття. Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**: 1) визначити місце гендерних цінностей авторки в культурно-історичному контексті доби; 2) ідентифікувати феміністичні пріоритети в тревелогах збірок «Чар Марока», «Далекі обрії» і «З країни рижу та опію». **Методи дослідження**: теоретичний (критичний аналіз наукової літератури з досліджуваної проблеми); біографічний (виявлення впливів життєпису авторки на творчий доробок); емпіричний (аналіз тревелогів); стратегії феміністичної критики (з'ясування міри «жіночого» аранжування текстів). **Результати**. Унікальність постаті С. Яблонської в культурно-історичному контексті першої половини ХХ століття полягає насамперед у тому, що вона створила самобутню модель гендерної ідентичності, яка, з одного боку, базувалася на прогресивних феміністичних поглядах, пов'язаних із відстоюванням соціальної рівності прав обох статей, а з іншого, – спиралася на традиційні сімейні цінності, що уможливило виконання нею ролей дружини й матері двох синів. На відміну від таких знаних феміністок, як С. де Бовуар чи Н. Кобринська, вона не вважала, що ці функції жінки вбивають її свободу, а радше ілюструвала своїм життєвим шляхом можливість середнього варіанту, що знаходився між крайнім фемінізмом і патріархальним уявленням про призначення жінки. Саме ця унікальна модель дозволила С. Яблонській досягнути вершин особистої та професійної самореалізації, отримати розмаїтий досвід міжкультурного спілкування, стати авторкою вартісного літературного доробку й виплекати щасливу родину. Безпосередньо не декларуючи свої переконання, вона своєю діяльністю зробила значний внесок у руйнування соціальних стереотипів щодо усталеної парадигми жіночих гендерних ролей, притаманної першій половині ХХ століття, і спряла формуванню образу успішної жінки, що також гармонійно вписується в систему цінностей сучасної доби.

Ключові слова: фемінізм, гендерні ролі, гендерна ідентичність, соціальні стереотипи, патріархальні цінності.

THE FEMINIST DIMENSION OF SOFIIA YABLONSKA'S TRAVELOGUES

Matusiak Halyna Ivanivna,
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Public
Management, Law and Humanities
Kherson State Agrarian and Economic University
h.bokshan@gmail.com
orcid.org/0000-0002-7430-8257

The **study aims** to outline the feminist dimension of S. Yablonska's travelogues and reveal the peculiarities of her gender identity in the cultural and historical context of the early 20th century. Achieving this aim involves the following **tasks**: 1) to determine the place of S. Yablonska's gender values in the cultural context of the epoch; 2) to identify feminist priorities in the travelogues "The Charm of Morocco", "Far Horizons",

and “From the Country of Rice and Opium”. **Research methods:** theoretical (to review scientific literature on the research problem); biographical (to reveal the impacts of the author’s biography on her literary works); empirical (to analyze travelogues); strategies of feminist criticism (to measure the degree of “feminine” arrangement of texts). **Results.** The uniqueness of S. Yablonska’s figure in the cultural and historical context of the first half of the 20th century lies primarily in the fact that she created an original model of gender identity that, on the one hand, was based on progressive feminist viewpoints associated with advocating social equality of rights for both sexes, and, on the other hand, relied on traditional family values, which enabled her to fulfill the roles of wife and mother of two sons. Unlike such outstanding feminists as S. De Beauvoir or N. Kobrynska, she did not believe that these woman’s functions kill her freedom. Her life rather illustrated the possibility of a middle option between extreme feminism and patriarchal notions of the woman’s destination. It was this unique model that allowed S. Yablonska to reach the peak of her personal and professional self-realization, gain diverse experience in intercultural communication, become the author of valuable literary works, and create a happy family. Without directly declaring her beliefs, she made a substantial contribution in breaking social stereotypes about the established paradigm of women’s gender roles inherent in the first half of the 20th century and promoted the development of the image of a successful woman that perfectly fits the system of values of the modern era.

Key words: feminism, gender roles, gender identity, social stereotypes, patriarchal values.

1. Вступ

У 20–30-тих роках ХХ століття читачі галицьких газет відкривали для себе світ екзотичних мандрівок, у яких їх супроводжувала львів’янка Софія Яблонська (1907–1971) – відважна мандрівниця, чий письменницький хист дав змогу перетворити враження від відвідин найвіддаленіших куточків планети на вартісні в художньому аспекті літературні твори. Її поїздки до країн Далекого Сходу й Африки, Австралії, Нової Зеландії та Північної Америки були сповнені небезпек і викликів, але молода жінка відчайдушно приймала їх, щоб, як вона зазначала в низці інтерв’ю, «переконатися, чи існують ще десь на світі райські острови» (Яблонська, 2018: 13). Вирушивши 1927 р. до Парижа з метою опанувати мистецтво кінематографа, С. Яблонська обрала долю, пов’язану з ризиками та перешкодами, подолання яких, безсумнівно, варте рефлексії в контексті гендерних студій.

Знайомство з тревелогами С. Яблонської наводить на думку, що славетна мандрівниця не лише самостійно обирала траєкторію свого руху, а й продовжувала окреслювати орієнтири жіночої свободи та незалежності, намічені їй попередницями. Не належачи формально до жодної організації, що виборювала права жінки в патріархальному суспільстві, не виголошуючи маніфестів і не закликаючи до обстоювання гендерної рівності, вона, свідомо чи несвідомо, творила унікальну модель жіночої самореалізації, вільної від культурних стереотипів і обмежень, нав’язаних досвідом минулого. С. Яблонська ніколи у своїх творах не вписувала себе в контекст феміністичного руху, що зародився в Україні в кінці ХІХ століття, не пов’язувала себе з тими, хто заклав підвалини такої важливої для подальшого розвитку суспільства ідеології, проте її внесок у популяризацію ідей гендерної рівності й формування феміністичних цінностей не можна заперечувати.

Попри те, що твори С. Яблонської були перевидані в ХХІ столітті, на нашу думку, вони досі не отримали належної уваги в науковому середовищі. Ба більше, серед наявних студій, присвячених різноаспектному аналізу тревелогів авторки, складно знайти праці, які б фокусувалися на феміністичних орієнтирах світогляду авторки. Зокрема, серед розвідок можна виокремити ті, що досліджують специфіку її художньої прози в літературному процесі першої половини ХХ століття (Гаврилів, 2017а, б; Комариця, 2018; Поліщук, 2020; Приймак, 2018); аналізують відображення в них геокультурних реалій (Бестюк, 2023; Бокшань, 2021; Влах, 2019; Матусяк, 2014; Юрчук, 2023). З огляду на це, існує потреба в подальшому вивченні унікального доробку С. Яблонської та передусім у дослідженні феміністичних обріїв тревелогів української мандрівниці.

Мета наукової роботи – окреслити феміністичний вимір тревелогів С. Яблонської й визначити особливості її гендерної ідентичності в контексті культури першої половини ХХ століття.

2. Постать С. Яблонської в гендерній системі координат початку ХХ століття

Софія Яблонська народилася в 1907 р. в родині священника на Галичині (с. Германове). Після закінчення Львівської торгівельної школи юна дівчина виїхала до Парижа, щоб навчитися техніки знімання кіно. Уже цей факт із біографії С. Яблонської можна вважати проявом феміністичного світогляду, оскільки рішення дівчини, яка народилася в селі й була вихована на традиційних християнських цінностях із патріархальними акцентами, здобути освіту за кордоном виглядало досить ексцентрично в ту епоху, до якої вона належала. Варто також підкреслити, що обраний нею фах також не вписувався в тогочасну парадигму гендерних ролей.

Саме з Парижа С. Яблонська розпочала свою подорож світом, а перелік відвіданих нею місцин вражає навіть людину ХХІ століття, хоча можливостей для пересування стало значно більше, а кількість гендерних обмежень суттєво зменшилася: Марокко, Китай, Лаос, Камбоджа, Малайські острови, Ява, Балі, Таїті, Австралія, Нова Зеландія, США та Канада. З огляду на те, що вона самостійно подорожувала до країн, у яких перебування було небезпечним для європейки, факти її життєпису виглядають як виклики застарілим гендерним уявленням про роль і призначення жінки на початку ХХ століття.

Життєвий і творчий шлях С. Яблонської свідчить про її симпатії до ідеї гендерної рівності, оскільки авторка обстоює право слідувати за покликом серця всупереч тогочасним стереотипним уявленням про призначення жінки в сім'ї та суспільному житті. Хоча твори С. Яблонської не містять чітких декларацій фемінізму, їх усе ж можна вважати свідченням її прихильності до цієї ідеології. Мандрівні нотатки, оповідання та новели письменниці, які входять до книг «Чар Марока» (1932), «Далекі обрії» (2 частини 1936, 1939) та «Листи з Парижа. Листи з Китаю», відображають її прагнення обирати свій шлях до щастя всупереч усталеним уявленням про гендерні ролі. С. Яблонська зуміла не лише відмовитися від переваг традиційного родинного щастя задля здійснення мрії, а й гідно поєднувати материнство, роль дружини та письменниці, долаючи геополітичні кордони та світоглядні бар'єри, що склалися в сучасному їй суспільстві.

У творчості С. Яблонської гендерні акценти досить помітні. Попри те, що вона ґрунтовно не теоретизує з приводу «культурної статі», її твори демонструють бажання елімінувати закладені в суспільному житті умовності щодо призначення жінки, розвіяти створювані й підтримувані чоловіками асиметричні міфи щодо субординації статей та чинити опір впливу традиційних патріархальних цінностей, які позбавляють свободи вибору. Не згадуючи імен, що асоціюються із зародженням феміністичного руху в Україні наприкінці ХІХ століття (Наталії Кобринської, Олени Пчілки, Лесі Українки та ін.), письменниця своїми вчинками долучається до руйнації системи стереотипних уявлень про жіночу долю та зміни нав'язаної чоловіками картини світу. С. Яблонська постійно наголошує на своїй впертості, невгамовності, енергійності, нестримності, цілеспрямованості, витривалості, «жадоби до нових вражень», що безумовно не відповідало традиційному портрету жінки – «годувальниці, куховарки, добувачельки їжі, виховательки дітей» (Павличко, 2002: 63). Вона палить цигарки, носить елементи чоловічого вбрання, у якому схожа на хлопчика-підлітка, вмє користуватися рушницею – ці деталі додають виразних феміністичних штрихів до її портрета.

В. Габор, упорядник книг С. Яблонської, що були перевидані в ЛА «Піраміда», спираючись на матеріали галицької преси початку ХХ століття, спробував змалювати своєрідний колективний портрет С. Яблонської. Зокрема, в контексті нашого дослідження варто наголосити на тих рисах галицької мандрівниці, які свідчать про її феміністичні орієнтири: «дівчина, яка завдяки своїм здібностям у кінематографії, завдяки літературному талантові і величезній праці зуміла вибороти собі повну незалежність»; «її виправи у небезпечні терени, її кінові успіхи – це великі шаленства» (Яблонська, 2018: 12). Сміливість і відчайдушність С. Яблонської вражали з огляду

на той факт, що вона була надзвичайно красивою жінкою, яка «нагадує незвичайної вроди фільмову зірку» (Яблонська, 2018: 13). Самостійні подорожі до небезпечних теренів були для неї вкрай ризикованими й вимагали відваги, що не відповідала гендерним очікуванням від жінок у тогочасному суспільстві.

Унікальність постаті С. Яблонської в контексті українського фемінізму засвідчують численні літературознавчі огляди й рецензії на її твори, вміщені в тогочасній пресі. Зокрема, цікавими є гендерні акценти в спостереженнях С. Гординського, що увиразнюють винятковість С. Яблонської: «Рідко яка українка має таку просту життєву філософію; рідко яка відчувається на всій земній кулі так, як вдома. Наші землячки взагалі недолюблюють простору, ще й тоді, коли це получене з невігодами та небезпекою, на яку наражена в подорожі самотня жінка» (Яблонська, 2018: 320). Ще в одній рецензії підкреслено ті особливості стилю авторки, які суперечать звичним для того часу гендерним очікуванням: «Нема там ані крихітки сентиментальності, ані навіть теплоти, що її звикло виділювати з себе жіноче перо» (Яблонська, 2018: 326). У цьому ж відгуку знаходимо цікаві спостереження щодо гендерної ідентичності С. Яблонської, що відрізняється від традиційних уявлень доби: «Зарисовується новий тип жінки, що не боїться втратити первісних жіночих принад – м'якості й мрійності, – що є водночас і найбільшою її слабкістю. Вона здобуває натомість щось іншого – відвагу і холодний розум» (Яблонська, 2018: 326).

3. Феміністичні цінності в літературній творчості С. Яблонської

Фемінізм С. Яблонської виявлявся не лише в її поведінці й учинках: суголосність світовідчуттів галицької мандрівниці цьому культурному феномену виразно відчувається в її творах. У зв'язку з цим слушною видається думка Д. Віконської, яку вона висловила в рецензії на книгу С. Яблонської: індивідуальність авторки «продирається крізь небуденно живий стиль книжки» (Яблонська, 2018: 316). З огляду на це черговим завданням нашого дослідження є ідентифікувати феміністичні пріоритети мисткині в тревелогах збірок «Чар Марока», «Далекі обрії» та «З країни рижу та опію».

Самостійна довготривала подорож С. Яблонської до Африки є беззаперечним доказом її незалежної сміливої вдачі. Жага відвідати екзотичні країни була сильнішою від усвідомлення небезпек, що могли чекати на вродливу європейку на чужині. У контексті дослідження феміністичного виміру тревелогів С. Яблонської варто згадати епізод її знайомства з каїдом, що відбулося коли вона грала в шахи зі своїм знайомим – французом Манріє. Бездоганне вміння грати в шахи асоціювалося в араба з чоловіками, тому він припустив, що має справу з перевдягненим хлопцем. Упередження каїда можна пояснити існуванням гендерних стереотипів щодо жінок, які є ще жорсткішими в мусульманському суспільстві. Він не повірив, що С. Яблонська – жінка, а у відповідь на переконання Манріє «схопився рукою за серце та голосно й широко розсміявся» (Яблонська, 2023: 36). Каїд усвідомлював зовнішні культурні відмінності між арабськими і європейськими жінками, однак сумнівався у здатності останніх дорівнятися чоловікам в інтелектуальній грі. С. Яблонська так пояснює ставлення араба: «На його думку, європейська жінка й ноги може показувати до колін, і обличчя своє всім мужчинам відкривати, і всміхатися до них, а навіть курити папіроски, але в шахи грати – до цього вона нездібна» (Яблонська, 2023: 37). Тут спостерігаємо відгомін упередження, пов'язаного з тим, що з давніх часів «функція жінки зводилася до природної, біологічної ролі, у той час, як чоловіча, – інтелектуально-діяльної» (Зборовська, 1999: 9). Утім, С. Яблонська завжди демонструвала незалежність від таких патріархальних стереотипних уявлень.

С. Яблонська не просто володіла відвагою й відчайдушністю, що здебільшого асоціюються з чоловіками, але й такою інтенсивністю цих якостей, якою не кожен із них може похизуватися. Зокрема, про виняткову сміливість української мандрівниці свідчить отримання нею «завдяки великій протекції французької влади дозволу переїхати кордон безпеки у небезпечні

краї» (Яблонська, 2023: 51). С. Яблонська зважилася вирушити до старовинного арабського міста Тарудану, розташованого поблизу Сахари, попри попередження Манріє про небезпеку, що чигала там на європейців. Одним із таких викликів стала дорога через пустелю: знеможений сонцем водій Рене втратив свідомість, але безстрашна пасажирка не розгубилася й сама зайняла його місце. Зрушивши автомобіль із місця, С. Яблонська розіграла його до ста кілометрів за годину, щоб уникнути можливого полону, що загрожував із боку сахарських кочівників. Цей епізод не лише засвідчує неабияку рішучість жінки, але й демонструє володіння вміннями керувати транспортним засобом, що було справжньою рідкістю на початку ХХ століття. Як бачимо, авторка своєю поведінкою ламає гендерні стереотипи, долає обмеження, пов'язанні зі статтю, й виявляє ознаки феміністичного світогляду, хоча ніколи відкрито не оприлюднює своїх симпатій до феміністичної ідеології у своїх текстах.

Своє полювання на тигра в Лаосі С. Яблонська описує як цікаву пригоду, в якій більше слів про симпатію до безжурних і привітних місцевих жителів, ніж про власний страх перед хижаком. І хоча постріл відважної жінки не виявився фатальним для звіра, її учинок не може не викликати захвату авантюризмом, схильністю до ризику й умінням приймати виклики, на які не кожен чоловік спромігся би гідно відповісти. С. Яблонська не лише розширює репертуар нетипових для жінки соціальних ролей, а й збагачує його амплуа, що відповідає лише обраним представникам сильної статі.

С. Яблонська без остраху грає чоловічі ролі, залишаючись при цьому вишукано жіночною і привабливою. Невипадково у мандрах, які вона описала в «Далеких обрядах», за нею закріпилися імена «Міс Україна» і «Казка з України». С. Яблонська бездоганно дає собі раду зі справами, якими традиційно в сучасному її оточенні займаються чоловіки, не втрачаючи суто жіночих звичок. Вона віртуозно грає у «дек-теніс, у гольф, у круглі», в шахи, дивуючи старого американця своїми інтелектуальними здібностями: як «така молода жінка вміє «так послідовно думати» (Яблонська, 2023: 310). Після цього С. Яблонська перевдягається у довгу сукню, щоб «піти до кіна «на ковбоїв», а потім на дансінг» (Яблонська, 2023: 310). Як бачимо, фемінізм української мандрівниці передусім полягає у запереченні гендерних обмежень і гармонійному поєднанні соціальних ролей, закріплених за жінкою, із зацікавленнями, що були більш притаманні чоловікам на початку ХХ століття.

Цікавим у контексті нашого дослідження є епізод, у якому С. Яблонська, перебуваючи в Новій Зеландії, спілкується зі своєю провідницею, яка підкреслює позитивні зміни, що відбулися в гендерній організації племені маорійців через впливи європейської цивілізації: «Перше ми були покірним знаряддям наших безоглядних чоловіків, а тепер у нас рівні з ними права. Ми, жінки, можемо вчитися, мати свої становища, бути незалежні...» (Яблонська, 2023: 316). С. Яблонська наголошує на зворотному боці такої емансипації жінок і колоніальної політики Англії: маорійці втратили свою етнічну ідентичність, свою мову, віру, мистецтво і звичаї, бо їх змусили соромитися свого дикунського походження. Маорійці заплатили надто високу ціну за жіночу емансипацію, віддавши за неї свою культурну ідентичність. Послідовна критика колоніалізму – характерна ознака тревелогів С. Яблонської, що засвідчує глибоку обізнаність із геополітичними питаннями й гуманістичні підвалини її світогляду.

С. Яблонська акцентує труднощі, пов'язані з можливістю мандрувати на віддалених територіях, хоча й без властивих жіночому письму сентиментів. Її тривале перебування закордоном повністю руйнує стереотипні уявлення про жінку як «берегиню домашнього вогнища». Розмірковуючи про внесок Н. Кобринської в розвиток феміністичної ідеології в Україні, С. Павличко зупиняється на пунктах, що їх письменниця й громадська діячка обстоювала у своїй творчості: «1) жінка – передусім людина, котра має право на незалежне матеріальне становище, працю, освіту і участь у виборах; 2) суспільна роль її не має зводитися тільки до ролі матері, виховательки дітей і покірної рабині спочатку батьків, а потім чоловіка» (Павличко, 2002: 123).

С. Яблонська своєю діяльністю ілюструє втілення в життя цих базових феміністичних позицій, які яскраво оприявнюються у книзі тревелогів «З країни рижу та опію».

Зазнаючи небезпек у країнах, досить вороже налаштованих на європейців, мандрівниця не тільки хоробро долає перепони і справляється з труднощами, а й сама виявляє готовність прийти на допомогу. Під час повені в Китаї С. Яблонська – «модерний Ной» (Яблонська, 2018: 178) – врятувала з води маленьку дівчинку та її батька. Авторка усвідомлює підступність обраного шляху, проте ніщо не в силах змусити її зійти з нього: «При перегляді тих ще зовсім свіжих пригод я справді дивуюся, що ця тверда дійсність, повна небезпек та втоми, ще не висушила моєї мандрівної гарячки. Навпаки, всі труднощі, невігоди, перепони тільки збільшували мою спрагу» (Яблонська, 2018: 211). Така життєва позиція (пристрасть до руху, бажання протистояти викликам і загрозам) не є типовою для жінки початку ХХ століття. По суті, її можна вважати проявом феміністичних настанов, які С. Яблонська, будучи соціально активною та дуже ерудованою для свого часу особистістю, могла засвоїти як від своїх співвітчизниць (від 80-х років ХІХ ст. ідеї фемінізму динамічно розвивалися на західноукраїнських землях, що з огляду на геополітичні обставини були частиною європейського культурного простору), так і від представниць відповідно налаштованого світового співтовариства.

Із творів С. Яблонської цілком зрозуміло, що питання гендерних ролей не лишає її байдужою: зазвичай цей інтерес виявляється опосередковано, оскільки авторка уникає прямих дискусій на теми фемінізму. Рефлексії з приводу використання китайцями худоби для обробки рисових полів містять спостереження, що їх можна екстраполювати на розподіл праці між чоловіками та жінками: наслідки «рівності» можуть бути доволі непередбачуваними. Так, С. Яблонська пише: «Корови мусять сповняти ролю волів – вони орють, возять, тягають і т. п. Ця рівність із волами так емансипувала їх, що вони перестали давати молоко» (Яблонська, 2018: 245). У творах письменниці відсутні радикальні прояви фемінізму: вона вільна від крайнощів, їй радше імпонує ідея свободи з оперттям на індивідуальні вподобання, ніж обстоювання абсолютної рівності обох статей.

С. Яблонська не нехтувала роботою, яку зазвичай вважали чоловічою. У своїх нарисах вона багато розповідає про розв'язання побутових проблем і виконання загалом не характерних для жінок обов'язків. Вона описує, як розробила вказівки для китайця-бляхаря щодо виготовлення душі, всупереч тому, що в домі не було водопроводу. С. Яблонська разом із теслею виготовили меблі: «Це все вийшло несподівано добре, але лишився мені клопіт полякерувати це все. <...> Виписала пуделочко бронзового лякеру, оріхової фарби й спирту. Найперше пофарбувала меблі оріховою фарбою. Потім розвела в спирті лякер і два рази полякерувала їх» (Яблонська, 2018: 248).

Авторка тревелогів зуміла віднайти й підтримувати баланс соціальних і родинних ролей у суспільстві, в якому уявлення про них були доволі усталеними й передбачуваними. Її не обтяжували функції, пов'язані з турботою про «домашнє вогнище», вона врівноважувала ними свою схильність до «кочового» способу життя: «Уявіть собі, що в мене, «цієї завзятої волоцюги», звідкись там відродився приспаний дух газдині <...>, так що на моїм новім газдівстві (я досі ще ніколи не мала правдивого дому) мені захотілось завести масу уліпшень, та всюди, де можна та де гарно, умістити українську нотку, заложити городець тощо» (Яблонська, 2018: 310). Таке світовідчуття свідчить про наявність у С. Яблонської феміністичної позиції, хоча її прояви мали досить поміркований характер. Вочевидь, цьому сприяли обставини сімейного життя, оскільки з творів авторки стає зрозумілим, що її чоловік сприймав усі потреби дружини у творчості та отриманні нових вражень: «Мій муж не є мені ніякою перешкодою до писання, навпаки, він перший готов на всі уступки, тільки щоб я писала, якщо це мені потрібне для щастя, до моєї рівноваги» (Яблонська, 2018: 309).

Самостійність і незалежність – цінності, які сповідувала С. Яблонська впродовж усього життя. Їй вдалося не зрадити їх завдяки наполегливості та рішучості, сміливості

та цілеспрямованості – чеснотам, які не вважалися зразковими якостями в образі заміжньої жінки початку ХХ століття. У цьому контексті варто згадати С. де Бовуар, яка писала: «Обираючи шлях незалежності, жінка мусить докласти більших моральних зусиль, ніж чоловік» (Бовуар, 1994: 142). Таким чином, здобутки С. Яблонської, яка зробила неймовірно багато за обставин, що не сприяли соціальній успішності жінки, видаються особливо значущими та гідними високих оцінок. Вона тяжіла до емансипації, інтелектуальної свободи та соціальної незалежності, що було відчутним у всіх її вчинках.

У своїх нарисах і листах С. Яблонська розмірковує про можливість поєднувати повноцінне сімейне життя і творчість. Вона наголошує на тягарі обов'язків, які мусить виконувати жінка, щоб забезпечити якісний побут чоловікові та дітям, що неминуче відволікає від письменництва. С. Яблонська саме цими обставинами пояснює низьку продуктивність жінок у творчості: «Я сама, коли мені приходилось стикатися з бідними буденними клопотами, не вміла була здобути навіть на довшого листа» (Яблонська, 2018: 311). Усвідомлюючи відмінності в чоловічій і жіночій психології, вона вважає, що саме закладена природою схильність до надмірної старанності, відповідальності та вразливості заважають жінці визначитися з пріоритетами і слідувати своєму справжньому призначенню. Чоловічий підхід до домашніх обов'язків, навпаки, сприяє творчій реалізації. С. Яблонська переконана в тому, що такий стан речей складно викоринити із суспільної свідомості, тобто феміністичні ідеї, на її думку, ще не скоро отримають право на загальне визнання. Утім, поділяючи бажання деяких жінок пожертвувати сімейним життям заради становлення себе як творчої особистості, авторка все ж таки більше тяжіє до можливості поєднувати родинні інтереси та схильність до письменництва.

Така позиція С. Яблонської викликала обурення ще однієї зоряної представниці тогочасного літературного небосхилу – письменниці Ірини Вільде, котра звинуватила її в готовності жертвувати та небажанні вимагати від чоловіків належного ставлення до свого таланту: «Ми, жінки, навіть ті, обдарені іскрою Божою, навіть ті, «виїмкові» чи незвичайні, не вміємо сягнути по ролю тих, що задля них жертвуються» (Яблонська, 2018: 312). І. Вільде вбачала несправедливість у тому, що чоловіки-письменники вміють примусити дружин берегти їхній спокій і створювати сприятливі умови для реалізації творчих задумів та амбіцій, натомість талановиті жінки намагаються поєднати служіння мистецтву та виконання рутинних домашніх обов'язків, бо натомість зазнають осуду й презирства.

Бажання С. Яблонської догодити сім'ї здається І. Вільде докором її власному способу життя, оскільки вона зізнається, що перевиговала чоловіка й сина, позбавила їх атавістичних уявлень про призначення жінки, щоб вони самі дбали про себе й про спільний побут. У листі письменниці відчутні деякі іронічні, образливі нотки, що вказують на її виразні феміністичні погляди: «Отож, пані Софія, описуєте нам із Китаю, яка Ви примірна господиня і дружина. Головне – дружина. Як дбаєте про «настрій» у хаті, як піклуєтесь тим, щоб Ваш чоловік мав упору обід і приємну родинну «атмосферу». Із питомою Вам милою усмішкою признаєтесь, що це стається коштом Вашої літературної праці, бо ж Ви не можете дозволити, щоб Ваш чоловік аж «відчув» те, що його жінка письменниця» (Яблонська, 2018: 312). І. Вільде немовби повторює думки С. де Бовуар, яка вбачає ілюзорність ідеї роздвоювання між сім'єю і роботою: «Роль дружини і матері вбиває свободу жінки» (Бовуар, 1994: 165). Зрозуміло, що феміністичні позиції С. Яблонської були далекі від таких радикальних настроїв, але не помічати чи заперечувати їх було б украй помилковим.

4. Висновки

Отже, огляд життєвого і творчого шляху С. Яблонської дає підстави зробити висновок про те, що її інтелектуальним пошукам, становленню особистісної та культурної ідентичності властиве виразне феміністичне аранжування. У тревелогах С. Яблонської відображено її послідовні кроки у відстоюванні ідеї гендерної рівності: вона зуміла поєднати нетипові для сучасного їй суспільства соціальні ролі, пов'язані з низкою викликів, ризиків і небезпек, та щасливе

сімейне життя. Попри те, що в її творах відсутнє відкрите декларування феміністичних світоглядних позицій, її беззастережно можна зарахувати до плеяди представниць кінця ХІХ – початку ХХ століття, чия діяльність позначилася на формуванні та розвитку феміністичного руху в Україні. Життєпис С. Яблонської засвідчує те, що цінності та пріоритети мисткині є суголосними ідеологічним принципам раннього українського фемінізму, а парадигма її гендерних ролей виходить за межі тогочасних уявлень про призначення жінки.

Аналіз книг «Чар Марока», «Далекі обрії» та «З країни рижу та опію» переконливо відображає схильність С. Яблонської долати гендерні обмеження, нав'язані патріархальним суспільством, заперечуючи штивність дихотомії «чоловіче – жіноче» в культурному аспекті. Її вчинки показують, що «жіноче» не обов'язково асоціюється з пасивним і слабким. С. Яблонська не скільки відмовляється від традиційних гендерних ролей жінки, скільки охоче дозволяє собі те, що не суперечить її особистості, що гармонійно вкладається в парадигму її зацікавлень. Феміністичне світобачення славетної української мандрівниці позбавлене войовничих акцентів і намагання протиставити себе традиційним уявленням про жінку, а радше наділене інтересом до збагачення досвіду й нехтуванням застарілими табу. Іншими словами, С. Яблонська вибудовує свою феміністичну філософію, сутність якої полягає в незалежності від гендерних стереотипів і гармонійному поєднанні гендерно маркованих ролей з опертям на власні вподобання та зацікавлення. С. Яблонська цілковито не відмовляється від культурно-історичного спадку, що визначає соціальні очікування щодо жінки, а радше приймає його з корективами, які вносять з огляду на власні інтереси та прагнення.

Унікальність постаті С. Яблонської в культурно-історичному контексті першої половини ХХ століття полягає насамперед у тому, що вона створила самобутню модель гендерної ідентичності, що, з одного боку, базувалася на прогресивних феміністичних поглядах, пов'язаних із відстоюванням соціальної рівності прав обох статей, а з іншого, – спиралася на традиційні сімейні цінності, що уможливило виконання ролей дружини й матері двох синів. На відміну від таких знаних феміністок, як С. де Бовуар та Н. Кобринська, вона не вважала, що ці функції жінки вбивають її свободу, а радше ілюструвала своїм життєвим шляхом можливість середнього варіанту, що знаходився між крайнім фемінізмом і патріархальним уявленням про призначення жінки. Саме ця унікальна модель дозволила С. Яблонській досягнути вершин особистої та професійної самореалізації, отримати розмаїтий досвід міжкультурного спілкування, стати авторкою вартісного літературного доробку й виплекати щасливу родину. Безпосередньо не декларуючи свої переконання, вона своєю діяльністю зробила значний внесок у руйнування соціальних стереотипів щодо усталеної парадигми жіночих гендерних ролей, притаманної першій половині ХХ століття, і сприяла формуванню образу успішної жінки, що також гармонійно вписується в систему цінностей сучасної доби.

Література:

1. Бестюк І. Марракеш як символ просторової трансценденції: Софія Яблонська vs Зінаїда Серебрякова. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія»*. 2023. № 17 (85). С. 244–246.
2. Бовуар С. Друга стаття: у 2-х т. Т. 1. Київ : Основи, 1994. 390 с.
3. Бокшань Г. Феномен національної ідентичності у збірці тревелогів Софії Яблонської «Листи з Парижа. Листи з Китаю». *Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць*. Київ : Талком, 2021. С. 214–218.
4. Влах М. Геообразний світ мандрівної літератури Софії Яблонської: сучасна візія. *Вісник Львівського університету. Серія: Географічна*. 2019. Вип. 53. С. 70–84.
5. Гаврилів Т. Далекі обрії. *Збруч*. 2017. URL: <https://zbruc.eu/node/63795> (дата звернення: 01.10.24).
6. Гаврилів Т. З країни рижу та опію. *Збруч*. 2017. URL: <https://zbruc.eu/node/63477> (дата звернення: 01.10.24).
7. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. Львів : Літопис, 1999. 336 с.
8. Комариця М. Сладкоємність серцець: мистецька парадигма жіночої прози міжвоєнної доби. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2018. Вип. 67. Ч. 1. С. 178–190.
9. Магусяк Г. Багатомірний образ Китаю у тревелогах Софії Яблонської. *Південний архів: філологічні науки*. 2024. Вип. 99. С. 54–61.

10. Павличко С. Фемінізм. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.
11. Поліщук Я. Далекі обрії Софії Яблонської. 2020. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/237/41/> (дата звернення: 01.10.24).
12. Приймак І. Специфіка художньої прози С. Яблонської в літературному процесі доби. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2018. Вип. 14. С. 176–182.
13. Юрчук О. «...Прикрита голубим небом буду змальовувати вам красу Маракешу...»: рефлексія Сходу в книзі «Чар Марока Софії Яблонської». *Вчені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Вип. 34 (73). С. 162–167.
14. Яблонська С. Листи з Парижа. Листи з Китаю: Подорожні нариси, новели, оповідання, есеї, інтерв'ю. Львів : ЛА «Піраміда», 2018. 368 с.
15. Яблонська С. Чар Марока. З країни рижу та опію. Далекі обрії: Подорожні нариси. Львів : ЛА «Піраміда», 2023. 372 с.

References:

1. Bestiuk, I. (2023). Marrakesh yak symbol prostorovoi transtsendentsii: Sofiia Yablonska vs Zinaida Serebriakova [Marrakesh as a Symbol of Spatial Transcendence: Sofiia Yablonska vs Zinaida Serebriakova]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Seriiia "Filolohiia" – Scientific Notes of the National University of Ostroh Academy. Series "Philology"*, 17 (85), pp. 244–246 [in Ukrainian].
2. Beauvoir, S. (1994). *Druha stat: u 2-kh t.* [The Second Sex: in 2 volumes]. V. 1. Kyiv : Osnovy, 390 p. [in Ukrainian].
3. Bokshan, H. (2021). Phenomen natsionalnoi identychnosti u zbirtsi trevelohiv Sofii Yablonskoi "Lysty z Paryzha. Lysty z Kytaiiu" [The Phenomenon of National Identity in Sofiia Yablonska's Collection of Travelogues "Letters from Paris. Letters from China"]. *Natsionalna identychnist v movi i kulturi: zbirnyk naukovykh prats – National Identity in Language and Culture*. Kyiv : Talkom. Pp. 214–218 [in Ukrainian].
4. Vlach, M. (2019). Heoobraznyi svit mandrivnoi literatury Sofii Yablonskoi: suchasna viziia [The Geo-Image World of Sofiia Yablonska's Travel Literature: the Contemporary Vision]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia heohrafichna – Bulletin of Lviv University. Geographical Series*, 53, pp. 70–84 [in Ukrainian].
5. Havryliv, T. (2017a). Daleki obrii [Far Horizons]. *Zbruch*. <https://zbruc.eu/node/63795> [in Ukrainian].
6. Havryliv, T. (2017b). Z krainy ryzhu ta opiiu [From the Country of Rice and Opium]. *Zbruch*. <https://zbruc.eu/node/63477> [in Ukrainian].
7. Zborovska, N. (1999). Feministychni rozдумы. Na karnavali mertvykh potsilunkiv [Feminist Contemplations. At the Ccarnival of Dead Kisses]. Lviv : Litopys, 336 p. [in Ukrainian].
8. Komarytsia, M. (2018). Spadkoiemnisti serdets: mystetska paradyhma zhinochoi prozy mizhvoiennoi doby [Continuity of Hearts: the Artistic Paradigm of Women's Prose of the Interwar Period]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filolohichna – Bulletin of Lviv University. Philological Series*, 67, pp. 178–190 [in Ukrainian].
9. Matusiak, H. (2024). Bahatovymirnyi obraz Kytaiiu u trevelohah Sofii Yablonskoi [The Multidimensional Image of China in Sofiia Yablonska's Travelogues]. *Pivdennyi arkhiv : filolohichni nauky – Southern Archive : Philological Sciences*, 99, pp. 54–61 [in Ukrainian].
10. Pavlychko, S. (2002). Feminizm [Feminism]. Kyiv: Solomiia Pavlychko's Publishing House "Osnovy". 322 p. [in Ukrainian].
11. Polishchuk, Ya. (2020). Daleki obrii Sofii Yablonskoi [Far Horizons of Sofiia Yablonska]. *Vsesvit – The Universe*. <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/237/41/> [in Ukrainian].
12. Pryimak, I. (2018). Spetsyfika khudozhnoi prozy S. Yablonskoi v literaturnomu protsesi doby [Specificity of S. Yablonska's Fiction in the Literature Process of the Epoch]. *Aktualni problemy filolohii ta perekladovnavstva – Topical Problems of Philology and Translation Studies*, 14, pp. 176–182 [in Ukrainian].
13. Yurchuk, O. (2023). "...Prykryta holubym neboom budu zmalovuvaty vam krasu Marakeshu...": refleksiiia Skhodu v knyzi "Char Maroka" Sofii Yablonskoi ["...Covered with the Blue Sky, I will be depicting the beauty of Marrakesh for you": the Reflection of the East in the Book "The Charm of Morocco" by Sofiia Yablonska]. *Vcheni zapysky TNU im. V. I. Vernadskoho. Seriiia: Filolohiia. Zhurnalistyka – Scientific Notes of V. I. Vernadsky Taurida National University. Series: Philology. Journalism*, 34 (73), pp. 162–167 [in Ukrainian].
14. Yablonska, S. (2018). Lysty z Paryzha. Lysty z Kytaiiu: Podorozhni narisy, novely, opovidannia, esei, interviu [Letters from Paris. Letters from China: Travel Essays, Novellas, Short Stories, Essays, and Interviews]. Lviv: LA "Pyramid", 368 p. [in Ukrainian].
15. Yablonska, S. (2023). Char Maroka. Z krainy ryzhu ta opiiu. Daleki obrii: Podorozhni narisy [The Charm of Morocco. From the Country of Rice and Opium. Far Horizons: Travel Essays]. Lviv: LA "Pyramid", 372 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25.04.2025
The article was received 25 April 2025

ПОЕТИЧНІ ТА ПІСЕННІ АПЛІКАЦІЇ ЯК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ КОМПОНЕНТИ РОМАНУ «КЛАВКА» МАРИНИ ГРИМИЧ

Немченко Іван Васильович,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української й слов'янської філології
та журналістики*

Херсонського державного університету

netchenko1958@ukr.net

orcid.org/0000-0003-3041-1313

Мета. У творах сучасної літератури важливе місце належить інтертекстуальній складовій. Метою нашої статті є розгляд функцій поетичних і пісенних цитат у романі української письменниці Марини Гримич «Клавка», присвяченому суспільним і мистецьким процесам в Україні 1940-х років, показаним через сприйняття пересічними громадянами тих часів.

Методи. У статті використано елементи таких методів: культурно-історичного (для висвітлення функцій інтертекстуальних компонентів у процесі відтворення письменницею рис українського національного характеру та історичної епохи), естетичного (забезпечує розгляд роману як літературно-мистецького феномену), міфологічного (для відстеження репродукування авторкою міфологічних образів), герменевтичного (пропонується вільна інтерпретація тексту твору з можливістю подальших витлумачень), описового (здійснюється систематизація інтертекстуальних елементів у досліджуваному тексті), інтертекстуального (звертається увага на роль поетичних і пісенних аплікацій у творі). Дослідження засноване на загальнонауковій методиці аналізу, синтезу, спостереження, добору та систематизації матеріалу.

Результати. Автор статті репрезентує аналіз роману Марини Гримич «Клавка» через характеристику використаних нею поетичних і пісенних цитат як змістотворчих елементів при розбудові твору, розширенні його хронотопу. Вживані мисткинею аплікації використовуються як композиційний чинник, як засіб характеристики персонажів та епохи, як символ ліричної вдачі та співучості українців. Влучний добір цитатного матеріалу сприяє у відтворенні письменницею складнощів людських взаємин та емоцій на тлі доби, особливостей тогочасної суспільної атмосфери в Україні. Завдяки аплікаціям авторка налаштовує і себе, і читача на діалог із іншими художніми системами.

Висновки. Інтертекстуальний вимір роману Марини Гримич «Клавка» репрезентований насамперед численними поетичними і пісенними цитатами, вжитими при komponуванні твору з різною стратегічною метою. Авторка послуговується таким матеріалом для відтворення обличчя епохи, характерних тенденцій у суспільному житті назагал, у побуті представників богеми, у повсякденні пересічних людей. У романі використано багато інтертекстуальних форм (прозові аплікації, фрагменти документів, алюзії, ремінісценції, пародії, елементи стилізації тощо), які слід детально розглянути в перспективі, у майбутніх студіях.

Ключові слова: інтертекст, цитата, лірика, пісня, мотив, образ, символ.

POETICAL AND SONG APPLICATIONS IN MARYNA HRYMYCH'S NOVEL "KLAVKA"

Nemchenko Ivan Vasylovych,

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ukrainian
and Slavic Philology and Journalism
Kherson State University
nemchenko1958@ukr.net
orcid.org/0000-0003-3041-1313*

Purpose. Intertextuality is an important element of the modern literary works. The purpose of the article is to analyze the functions of poetical and song excerpts in the famous Ukrainian writer Maryna Hrymych's novels "Klavka" which describes the social and art processes in Ukraine in the 1940s shown through the reception of ordinary people at those times.

Methods. The elements of the following methods are used in the research: cultural and historical (helps to investigate the functions of intertextual components in the process of representing the features of Ukrainian national character and historical epoch), aesthetic (allows analyzing novel as a phenomenon of literature and art), mythological (to cover the author's reproduction of mythological images), hermeneutic (ensures free and open interpretation of the text with the possibility of new explanations), descriptive (systematization of intertextual elements in the writer's text), intertextual (to elucidate the functions of poetical and song excerpts in the novel). The research is based on the general methods of analysis, synthesis, observation, selection, and systematization of the material.

Results. The author of this article represented the results of the literary analysis of Maryna Hrymych's novel "Klavka" by describing the role of poetical and song excerpts in creating the novel and expanding its chronotope. The writer's applications are used as compositional elements and means of describing the characters and epoch as a symbol of lyric and song nature of Ukrainians. The excerpts contribute to the writer's showing the problematic world of human relationships and feelings and special features of the social atmosphere in Ukraine in the 1940s. Thanks to applications, the author organizes herself and readers for a dialogue with other art systems.

Conclusions. The intertextual dimension of Maryna Hrymych's novels "Klavka" represents many poetical and song excerpts used with different strategical purposes to create the text. The author employs this material to reflect the face of the epoch and typical tendencies in social life and habits of Bohemia and ordinary people. The novel shows many intertextual forms (prose applications, fragments of documents, allusions, reminiscences, parodies, elements of stylization, and others) which should be considered in future studies.

Key words: intertext, excerpts, lyric, song, motive, image, symbol.

1. Вступ

Засади теорії інтертекстуальності обґрунтовані в працях Р. Барта, Ж. Дерріди, Ж. Женетта, Ю. Крістевої, Н. П'єге-Гро, М. Фуко та інших науковців. Саме інтертекстуальній складовій належить важливе місце у творах сучасної літератури, оскільки це показник майстерності письменника, його вміння так чи інакше скомбінувати претексти й органічно вписати їх елементи до своїх полотен. До справжніх віртуозів у цій царині можемо зарахувати Марину Віллівну Гримич, яка активно публікується і під справжнім прізвищем, і під літературним псевдонімом Люба Клименко. Це авторка більше двох десятків романів, які відзначаються як читабельністю та широким суспільним резонансом, так і неабиякою письменницькою вправністю. Її творчі успіхи засвідчені багатьма відзнаками й нагородами престижних мистецьких форумів і конкурсів. Живучи й працюючи в Україні та діаспорі (Канада, Ливан), М. Гримич органічно вбирає як материковий літературно-мистецький досвід та новації, так і світові тенденції, поєднуючи їх у своїй авторській практиці.

Доробок письменниці досліджували А. Акуленко, С. Батурич, О. Брайченко, А. Вегеш, Т. Воробйова, Н. Герасименко, І. Долженкова, М. Зайдель, А. Зборовський, О. Ірванець,

Н. Криницька, Є. Лакінський, А. Любка, С. Мост, А. Нікуліна, Н. Овчаренко, Я. Поліщук, Н. Розінкевич, А. Соколова, С. Сухіна, Т. Трофименко, К. Холод та ін. Особливий інтерес і в науковців, і в широкої читацької аудиторії викликала так звана «Клавкіада» М. Гримич, започаткована 2019 р. романом «Клавка» (Київ, 2018 – Бейрут, 2019) і продовжена сиквелом «Юра» (Бейрут – Марсель – Бейрут, 2019–2020) та триквелом «Лара» (Бейрут, 2020–2021). Це трикнижжя проникливо й багатогранно передає літературно-мистецьке й суспільне життя в Україні 1940-х, 1960-х та 1980-х років. Як вважає Я. Поліщук, «Успішність цього літературного проєкту полягає в тому, що він пропонує неоднозначний образ радянської епохи. Не замовчуючи негативних сторін радянського минулого, письменниця все-таки знаходить в ньому симпатичні риси. З цією метою вона локалізує наратив до сфери літературно-культурного життя зображеної епохи, а також осмислює передусім приватний вимір життя персонажів, їхню емоційно-чуттєву перцепцію часу» (Поліщук, 2021).

Метою нашої статті є простеження функцій поетичного та пісенного цитування в романі М. Гримич «Клавка». Хоча цей твір, що став бестселером і вже вдруге перевиданий (Гримич, 2022), був поцінований у багатьох рецензіях, статтях, оглядах, але вказаному аспектові увага приділялась лише принагідно. Скажімо, О. Ірванець у розвідці «Марина Гримич. «Юра» і «Клавка»: історична діалогія, гендерно врівноважена назвами» відзначає обізнаність авторки з естрадою повоєнних та 50–60-х років, виділяє «міський романс, той прекрасний жанр істинно народної пісні останніх двох століть, щирий, суржикомовний, сентиментальний, наївний (саме рядком із такого романсу завершується «Клавка»)» (Ірванець, 2021). Він же додає: «...Так легко й невимушено героїні та герої кидаються цитатами, і тлумачення до цих цитат, вплетені в загальну оповідь, теж виглядають вдатними й доречними» (Ірванець, 2021). А Я. Поліщук у статті «У пошуках минулого: авторський досвід Марини Гримич» цілком суголосно констатує виправданість використання у романі численних аплікацій: «Представлення молодіжної культури цього часу (наприклад, цитування популярних пісень) добре передає атмосферу епохи, в якій проявляються романтичні надії та туга за звичайним людським щастям» (Поліщук, 2021). А Любка відзначає, завдяки чому авторка «допомагає читачеві зануритися в описану епоху. Під час читання – ніде правди діти – мене дуже дратували всі ці русизми, цитати російських класиків, частушки та примітивні пісні ламаною російською. Але сторінка за сторінкою поволі переконуєшся, що саме цей прийом дозволяє висвітлити реальну мовну картину того часу, потужність русифікації й «інтернаціональність» фронтовиків, які повернулися з війни» (Любка, 2019).

2. Поетичні аплікації в романі

Оскільки долю головної героїні твору М. Гримич секретарки Клавдії Дмитрівни Блажкевич та її ближчого оточення вписано до конкретного історичного контексту доби (підготовка й проведення Пленуму СПУ з порядком денним «Виконання постанови ЦК ВКП(б) «Про журнали «Звезда» і «Ленинград», суспільний резонанс постанови ЦК КП(б)У «Про спотворення та помилки у висвітленні історії української літератури в «Нарисі історії української літератури» тощо), то й поетичні та пісенні аплікації в романі добираються з орієнтацією насамперед на 1940-і роки (хоча зустрічаємо й винятки). Авторка вільно почувається в ліричному просторі України 1940-х років, часто звертається до тематичних матриць творів відомих поетів цього та інших періодів. Її аплікації стають засобом у формуванні тексту роману, при його структурванні. Твір «Клавка» складається з 16 розділів, і майже в кожному з них наявні віршовані цитати, які задають тон авторській розповіді чи діалогам і полілогам героїв (ліричні аплікації з ужинку А. Ахматової, Я. Городського, Н. Забіли, А. Малишка, М. Матусовського, О. Пушкіна, М. Рильського, М. Рудермана, В. Сосюри, М. Старицького, П. Тичини, В. Шекспіра та ін.).

Навівши епіграму В. Сосюри «В тебе мова в'ялувата. / Ні, не критик ти, а вата» (Гримич, 2022: 7), що стосувалася нападок на нього з боку одного з типових наклепників, авторка одразу

вводить читача в задушливу атмосферу зображуваної епохи, акцентуючи на дещо екзотичному слові. Воно в тексті роману ніби зажило своїм окремим життям як ознака доби сексотства і цькувань, репресій і розправ над невгодними. «...Якось «в'ялувато». Клавка любила це слово, що вважалося у вузьких письменницьких колах «сосюринським»: воно, звичайно, не входило до офіційних словників, проте точно відображало суть критика, який не раз надиктовував їй рецензії, в тому числі і ту сумнозвісну кляузу на Сосюру» (Гримич, 2022: 7).

М. Гримич послуговується в творі гумористичними фольклоризованими епіграмами, характерними для письменницького середовища України. Наприклад, «Шеремет – коло-сальний поет!» (Гримич, 2022: 49). В основі цієї характеристики літератора Миколи Шеремета покладено каламбур: співвідносяться слова «колосальний» як величезний та «коло-сальний» як дотичний до сала. Як додатково пояснює авторка, він «мав гучну славу неперевершеного знавця і дегустатора сала» (Гримич, 2022: 49).

Через сприйняття всюдисущої секретарки Клавдії в творі схарактеризовано вдачу визначних митців. Ореолом щирої приязні огорнуто взаємини Андрія Малишка та Максима Рильського. І важливу функцію для ствердження саме такого ракурсу виконують ліричні цитати. «За вікном закрутилися перші сніжинки, але всередині, в малому захищеному кабінеті, було затишно і по-сімейному. Малишко присів на бильце крісла, де сидів Максим Тадейович, і почав імпровізувати:

До тих країв щоденно поїзди
Відходять від столичного перону...

Яка ідилія! – посміхнулася сама собі Клавка. – Неначе ніколи не було «дикого монгола», який накидається, мов звірюка, на Рильського, коли той – дуже делікатно, дуже м'яко, дуже інтелігентно – каже: «Андрюшо, оцей рядок просто геніальний, а цей... трошки не тее... Може, ти б його переписав?» (Гримич, 2022: 50).

Авторка звертає увагу героїв твору (а разом із тим і читачів роману) на окремі елементи поетичних цитат, запрошуючи до розміркувань на терені українсько-російського мовного порубіжжя. Чи виправдано вживати в поезії вітчизняного автора русизми? Чи вважати такі випадки творчими експериментами, чи недоречними технічними огріхами? Подібна дискусія виникає з приводу тексту Андрія Малишка (у вірші «За Ірпенем скриплять состави...» зі збірки «Весняна книга» (1949) двічі повторюється винесений у заголовок русизм). Правда, суперечка про цей твір поета в межах роману триває кількома роками раніше за появу названої ліричної книжки. Письменник Іван Глухенький обурюється: «Лізо, от ти весь час захищаєш Малишка, от скажи мені: як український поет, що поважає себе, міг написати «за Ірпенем скриплять состави», який це несмак, яке засмічення мови! В жодному правописі, в жодному словнику немає такого слова!» (Гримич, 2022: 70). Натомість Єлизавета Прохорова, обізвавши співбесідника пуристом, стає на захист письменникового вибору: «Зрозумій, Малишко ставиться до мови не до як набору слів у правописі чи словнику, а як до живої матерії, як до живого організму! Слово, що перебуває в обігу усної мови, має таке саме право на життя, як і те, що записане в словнику» (Гримич, 2022: 71).

А далі вона береться виправдовувати подібні експерименти, посилаючись на потреби партійної лінії: «...Наші вчені, наші славні представники ідеологічного фронту... візьмуться за новий тлумачний словник, і, можливо, слово «состав» уже там буде, бо його вживає народ, так говорять у селі. А село, ви знаєте, джерело нашої мови» (Гримич, 2022: 71). Як відомо, в радянські часи цілеспрямовано зі словників вихолощувалися українські елементи, а насаджувалися російські. Зрештою, Прохорова просто пропонує Іванові Порфировичу знайти заміник неоковирному слову, якщо воно його не влаштує.

«Тим часом Глухенький шукав відповідь на запитання Єлизавети Петрівни.

– Ну, залізничний состав – це ж, по суті, поїзд... або потяг...

– От бачиш, Іване Порфіровичу, ти сказав «поїзд» і «потяг». А що це за слова? Одне прийшло з російської мови, інше – з польської. І хіба це когось сьогодні обходить? Мені чомусь здається, що слово «состави» хоч і вживатиметься в українській мові, проте нечасто. Але при тому мені воно подобається. Воно належить до розряду «нахабних» слів, які вириваються з логіки мови – фонетичної, і граматичної» (Гримич, 2022: 72). Прохорова закликає вслухатися в музику цього слова в поетичному контексті: «За Ірпенем скриплять состави / Ключами довгими вночі / І, мов живі, зітхають трави / В землі на теплому плечі» (Гримич, 2022: 72). А далі вона пропонує майстер-клас щодо критичного розбору наступного твору Малишка – вірша «Поїзди гудуть за Ірпінню...» зі збірки «Березень» (1940), згадавши при цьому й про здобутки М. Рильського: «...Я люблю Рильського за те, що у нього все правильно, все бездоганно, у відповідності і з законами мови, і з законами естетики – так, як і має бути... А Малишка я люблю за те, що у нього, начебто, все неправильно, і разом з тим воно також геніальне. Ви тільки вслухайтеся:

Поїзди гудуть за Ірпінню,
За Мостище лине луна.
Він промчить голубою тінню,
В небо кине яркого зерна.
І засвище, і заскрегоче,
І здригнеться аж до коліс.
Так і знай, що цієї ночі
Він коханого не привіз» (Гримич, 2022: 73–74).

І далі пропонується детальний аналіз поетичного мовлення співця. З нюансуванням. З polemічними нотками. «Як можна кількома рядками окреслити колористичну гаму нічного поїзда («він промчить голубою тінню, в небо кине яркого зерна»), і звуки, які він видає: «і гуде, і засвище, і заскрегоче...» І все це для чого? Для чого він нагромаджує ці колористично-звукові деталі? А щоб на контрасті прозвучало драматичне: «Так і знай, що цієї ночі він коханого не привіз». Уявити собі, що відбувається в душі молодій дівчини, в принципі може будь-який поет, а ось передати словами так, щоб тебе пройняло, – не кожен. З чим порівняти стан такої дівчини? З похиленою вербою? З кущем калини? З курликанням журавлів? Пхе, це вже вчорашній день. Що робить Малишко? В нього «поїзд здригнеться аж до коліс...» (Гримич, 2022: 74). Підкреслюється імпровізаційність митця, природна обдарованість, яку не приховати, його експериментаторство. «Головне, що Малишко робив це мимоволі, а не як математик, що все розраховував. Поезія сама виливається з нього! А тепер проаналізуйте, що він собі дозволяє! Просто хуліганські вчинки щодо мови! По-перше, неузгодження числа. «Поїзди гудуть за Ірпінню». Це в нас що? Множина? А «він промчить голубою тінню». Це в нас що? Правильно! Однина! Хто собі може це дозволити? Лише Малишко. А довільне жонгливання наголосами? «В небо кине яркого зерна»!..» (Гримич, 2022: 74–75).

Ця Малишкова поетизація поїздів і людських почуттів переходить у реальність, озивається у станах і настроях, переживаннях героїні Клавки. «За вікном почувся звук поїзда, що наближався до залізничної станції Ірпінь. Глуха луна йшла з-за лісу, звук поволі насувався: от поїзд вискочив на залізничний міст над річкою і стукотіння коліс пройняло не лише колію під ним, не лише ферми мосту, а й землю, ліс, небо, ірпінські дачі і всіх, хто був там у цю мить. І Клавка просто нутром відчула вібрацію всередині себе» (Гримич, 2022: 182–183). Ця ж звукова й візуальна замальовка змушує іншу героїню Нелю Сіробабу цитувати все того ж А. Малишка, але з видозміною: «Є кур'єрські і є товарні, / Їм числа не облічиш, – тьма. / Їдуть хлопці й дівчата гарні, / А такого, як ти, нема» (Гримич, 2022: 183). В оригіналі у поета «А такої, як ти, нема» (Малишко, 1986: 261).

Авторка неодноразово наводить у творі ситуації, де почергово не тільки представники письменницького середовища, а й звичайні персонажі цитують ті чи інші поетичні тексти,

засвідчуючи, що вони ввійшли до свідомості й урізалися в пам'ять багатьох як щось високе й прекрасне, миле й задушевне, або ж як кумедне, просторікувате й дивакувате. Наприклад, із захопленням дорослі персонажі та малюк декламують хрестоматійні вірші П. Тичини для дітей («А я у гай ходила», «Хор лісових дзвіночків»), а рядки з його ж заідеологізованих напівбурлескних опусів «А чи не єсть це самі нахвалки або ж запаморочення від успіхів» (1930) зі збірки «Чернігів» (1931) та «Партія веде» (1933) з однойменної книжки (1934) звучать під акомпанемент щирого реготу, що змінюється ейфорією в просторі аж кількох сторінок тексту: «В нас темп і тлум понтонові, / Труди і дні двотонові, / Залізобетонові» (Гримич, 2022: 300), «Одним-одна турбація, / традицій підрізація – / Колективізація» (Гримич, 2022: 301), «За хемію, за звільнення, / Електрику допильнення, / Фондо-усус-пильнення» (Гримич, 2022: 302).

Краса ліричного вислову М. Рильського, засвідчена в його цюкованій поемі «Мандрівка в молодість» (1940–1944), заохочує героїв роману до своєрідного декламаційного змагання: «Мене цілує, ти душу випивала»... – гарно?» Не встиг Борис Андрійович відкрити рота, як вірш продовжила Єлизавета Петрівна: «Шалена дівчинко, одчаю ніжний мій! / О, хвилі запашні твого завивала: / О, літніх сокорів гарячий сніговій, / Що вколо нас кружляв, як ти мені шептала...» – вона затнулася. «...Слова, що не найти у мові ні одній», – несміливо продовжила Олечка. На неї здивовано глянув чоловік, ніби хотів запитати: «А ти звідки знаєш?» – «Але найбільшого для мене повні змісту...» – і стихла» (Гримич, 2022: 75–76). Відтак завершила цю строфу з 5-ої глави автобіографічної поеми Клавка: «Я так любив тебе, примхливу, ніжну, чисту!» – і почервоніла, бо у цей момент Борис Андрійович на неї подивився такими очима, наче вона промовила це особисто для нього» (Гримич, 2022: 76). Тож рядки поета, присвячені «гарній Лідочці» з його гімназійної юності, закарбовані в спогадах про Корсунь і в «Листі до загубленої адресатки» (1939), проєктуються на хвилі переживань героїв роману М. Гримич. Характерно, що в контексті розмови про поему «Мандрівка в молодість» на уста Клавки спливають напівіронічні, чи скоріше болючі слова М. Рильського про своє минуле як неокласика: «Йї сама поезія, богиня срібнолука, / як «по-класичному» сказав би я колись» (Гримич, 2022: 76). Пізніше ця ж думка буде дослівно повторена Борисом Баратинським під час горезвісного пленуму, де розпинали видатних українських митців (Гримич, 2022: 283). У романі цитуються й вражаючі рядки М. Рильського про Україну й українців із збірки «Гомін і відгомін» (1929), подані у вірші «Так, ми пролог. У вас і королі...» (1927), надиханому Франковим «...Пролог, не епілог»: «Ми без'язики, безіменні ми – / Німа вода холодного свічада, / Слизький туман. Ми привидів громада, / Що непомітно ходить між людьми» (Гримич, 2022: 166). Фінал цієї поезії проте оптимістичний, сповнений віри в свою націю: «...Наше – у майбутнім!», «...Наша – далечинь!» (Рильський, 1983: 289). Знаходить місце в романі й цитата з ліричного шедевра поета «Ластівки літають, бо літається...» зі збірки «Де сходяться дороги» (1929).

Письменниця не могла оминати мотив міфотворчості в радянській поезії. З одного боку, той же М. Рильський, попри його вимушену демонстрацію лояльності до комуністичної влади, для багатьох лишався належним до погромленого грона неокласиків, що маніфестували інтерес до античності та середньовіччя на противагу любителям оспівувати революцію та громадянську війну, більшовицьких божків. Тож видатному поетові перепадає на горіхи від дискутантів у творі: «Звичайно, трохи незвично асоціювати його – такого теплого, такого невиваглого в одязі, такого ірпінсько-садового, такого спілчансько-поблажливого – з «парнаським співцем» із його «смоквами медово-солодкими», з Афродітами, Кіпрідами, Едіпами, Мойрами...» (Гримич, 2022: 76). Вплив міфосвіту в дусі Рильського оприявнюється в асоціаціях Клавки (Цербер, Харон, Одисей, Аїд). Але для загалу, замість міфем і міфологем із античної давнини, на тлі 1940-х років поцінуються вже зовсім інші, нав'язані радянською дійсністю божки: Ленін, Сталін. Міфологізовані постаті цих вождів, оспівуваних від їх дитячого віку й до зрілості, масово заповнили уяву і письменників, і читачів. Єлизавету Прохорову, отже,

відштовхує поезія «Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі...» з далекого ще неокласичного 1921 р., бо їй «подобається зрозумілий Рильський», як-от у вірші «Володя Ульянов»: «Хлопчєня з розумними очима, / Із чолом високим та ясним, – / Гріє серце постать ця любима, / Це обличчя, рідне нам усім» (Гримич, 2022: 77). Вона ж щиро захоплюється іншим «шедевром» міфотворчості цього ж поета – «Піснею про Сталіна». З одного боку, письменниця Прохорова характеризує цей вимушений славєнь М. Рильського як простєньку стилізацію «під наші робітничо-барачні частушки, які ми співали вечорами «от нечего делать», а з іншого – вважає справжнім художнім витвором: «...Дурний той, хто вважає цей вірш примітивним. Рильський – майстер слова. У «Пісні про Сталіна» він грається з ритмом, розміром, жонглює фольклорними образами. У цьому є щось молодецьке, завзяте... Це так само, якби футболіст «Динамо» вийшов пограти у двір з хлопцями...» (Гримич, 2022: 79). І Прохорова береться довести близькість таких текстів М. Рильського до народних пісень. «– Не вірите? Ось вам:

Нам скорились темні води,
В ноги нам лягли поля,
Розспівалися заводи,
Оновляється земля!

Двостопний ямб, вісім складів, так? А тепер порівняйте:

Глянь-ка, миленький, на небо,
После неба – на меня.
Как на небе тучи ходят,
Так на сердце у меня.

Той самий двостопний ямб, вісім складів» (Гримич, 2022: 78).

Цікаво, хто це в межах тексту роману так заплутався в царині ямбів та хорєїв? Чи героїня роману Єлизавета Прохорова, а разом із нею й співбесідники, які мовчки погодилися з такою непрофесійною характеристикою метрики цитованих речей? Чи сама авторка «Клавки»? Адже насправді й вірш М. Рильського, і наведена російська частівка написані чотиристопним хорєєм (із помітним впливом народного вірша (8+7) + (8+7) – п'ятнадцятискладника), але аж ніяк не двостопним ямбом (!?). Можливо, М. Гримич свідомо вдалась до такого провокаційно-ігрового ходу, аби перевірити версифікаційну підготовку своїх читачів: чи помітять елементи каверзи, чи просто проковтнуть таку наживку, залишившись у дурнях. Принаймні, Єлизавета Петрівна так авторитетно й безапеляційно в межах вдячної ситуації називає хорєїчні рядки ямбічними, що ні в кого з слухачів і сумніву не виникає в її неправоті. Вже не говорячи про цілковиту безглуздість поєднання «двостопний ямб, вісім складів», що звучить як нісенітниця.

3. Пісенні аплікації в творі

Роман М. Гримич насичений багатьма пісенними цитатами, адже героями його є українці, представники співочої нації. Персонажі твору співають у найрізноманітніших ситуаціях, у хвилі радощів та болю, під час святкувань і в трагічні моменти, вдома і в дорозі. У просторі роману згадуються і лунають рідні народні пісні «Розпрягайте, хлопці, коней», «Ніч яка місячна, зоряна, ясная», романси «В саду осіннім айстри білі» й «Утро туманное», фронтова «Махорочка» і дворова співанка «Командир герой, герой Чапаєв» та ін.

Своєрідним лейтмотивом роману стала відома в багатьох варіантах пісня про фронтовика – офіцера (капітана), який листовно вивідує вдачу своєї дружини («Этот случай совсем был недавно...»). Дізнавшись про бойове поранення чоловіка, жінка відрікається від нього: «...Не нужен, калека, ты мне» (Гримич, 2022: 38). Вже на початку твору авторка фрагментарно наводить щемливі куплети, що у вустах народу сплітались у правдоподібний сюжет із різноманітними подієвими перебігами, нюансами, фіналами. Джерелом і виконавцем цього пісенного тексту в рамках роману виступає насамперед дядько Гаврило. Це колоритний персонаж, що постає й через Клавчине сприйняття, й через авторські характеристики,

пов'язуючись із світом проблем інвалідів-фронтовиків. «...З того кінця базару, де починалися Арештантські городи, вона впіймала вухом знайомий перебір на гармошці-трирядці, вслід якому почувся рипучий, але досить звучний голос дядь-Гаврила» (Гримич, 2022: 29). І пізніший штрих: «Клавка заспокоїлася: значить, дядь-Гаврило зараз із «самоварами» – інвалідами-фронтовиками без рук і ніг» (Гримич, 2022: 30). Реакція самого виконавця пісні на її зміст після завершення співу досить промовиста: «Дядь-Гаврило поклав підборіддя на гармонь і зарідав» (Гримич, 2022: 38). Іншу варіацію цієї ж пісні чула героїня якось у поїзді від скаліченого майора, супроводжуваного медсестрою. І в Клавчиних вухах ще не раз будуть чути журливі акорди та сумовиті рядки. То на означення жіночої зради, то для підкреслення дитячої вірності та любові до батька: «Я в коляске катать тебя буду / И цветы для тебя буду рвать» (Гримич, 2022: 124). То як протест проти несправедливості. Адже покалічені герої-воїни викликали з боку влади не підтримку та співчуття, а огиду й бажання забрати їх кудись подальше з очей. Саме такою жахливою картиною зачистки міста від інвалідів-фронтовиків завершується роман. І в той час, коли здійснюється грубе й брутальне завантаження цих людей, як якогось непотребу, до товарних вагонів, лине ця ж пісня – і з вуст небайдужих жінок, що стали мимовільними свідками виконання цієї ганебної акції, і голосами самих жертв, і зрештою криком душі Клавки: «Никакого тебе нет прощенья!» (Гримич, 2022: 334). Слова, адресовані персонажем пісні його нікчемній дружині, проєктуються на тогочасну суспільну атмосферу, на нелюдність органів влади та правопорядку в СРСР.

Важливе місце в творі М. Гримич належить цитованому романсові-саундтрекові «Целую ночь соловей нам насвистывал...» («Белой акации гроздья душистые») із трисерійного телефільму режисера Володимира Басова «Дні Турбіних» (1976) за однойменною п'єсою Михайла Булгакова. Як відомо, цей пісенний твір був написаний композитором Веніаміном Баснером на вірш Михайла Матусовського спеціально для цієї стрічки, тобто на три десятиріччя пізніше від тих подій, що описані в романі М. Гримич «Клавка». Проте таке часове череззмужжя не дуже кидається в очі. Письменниця досить органічно змогла перенести і вписати образний світ цього пізнішого романсу з 1970-х років у суспільний і побутовий контексти 1940-х років. Певно, вже хоча б тому, що існує й старовинний міський романс «Белой акации гроздья душистые», народжений ще в далеких 1900-х роках, що й викликав до життя твір-стилізацію Баснера та Матусовського з подібним мотивом та образами. Так сталося, що першотвір неодноразово модернізувався і в часи першої світової війни, і в період революції й так званої громадянської війни («Чуєш, мій друже, славний юначе...», «Слушай, рабочий, война началась...» та ін.), обслуговуючи в різних варіантах запити то українських патріотів-незалежників, то білогвардійців, то червоноармійців. Чи не тому герої роману М. Гримич наспівують цю улюблену пісню фронтовички Прохорової тихо, впівголоса. Щоб сусіди не почули та не донесли про виконання антирадянських пісень. Натомість пісню «Махорочка» («Не забыть нам годы огневые...») співають повноголосом, не боячись сусідського підслуховування.

Образний світ романсу «Целую ночь соловей нам насвистывал...» настільки захоплює голову героїню твору, що вона поринула у хвилині спогадів: «Перед очима постав її рідний Афанасіївський яр, де на схилах відразу після каштанів зацвітали акації. Їх було дуже багато, колись дерева насадили у великій кількості, щоб укріпити схили яру. Запах акацієвого цвіту забивав памороки; здавалося, всі мешканці околиці – і з колишніх прибуткових будинків, і зі старих халуп-мазанок, що зачалися між ними, – просто божеволіють» (Гримич, 2022: 86). «Серце мало не вистрибувало з грудей, і всі незгоди розчинялися в повітрі. Всі були радісні й доброзичливі» (Гримич, 2022: 86). Авторка наводить своєрідну настроєву градацію в залежності від перебігу періоду цвітіння акацій – від живого цвіту до опадання й засихання, від радощів буття до ностальгії по минулому. І ця градація віддзеркалюється в тексті романсу, розсипаному фрагментарно по сторінках роману: «Белой акации гроздья душистые / Ночь напролет нас сводили с ума» (Гримич, 2022: 85),

«Боже какими мы были наивными, / Как же мы молоды были тогда!» (Гримич, 2022: 86), «Только зима да метель эта белая / Напоминают сегодня о них» (Гримич, 2022: 87).

Через спів Клавка сприймає Бориса, тане на хвилях закоханості: «І як тільки зазвучав голос Баратинського, світ для Клавки перевернувся з ніг на голову. Ліричний тенор з ненав’язливою оксамитинкою наповнив її по самі вінця, скрутив її гамівною сорочкою і залоскотав під ложечкою. І все це водночас» (Гримич, 2022: 85–86). Але вже сам ностальгійно-щемливий тон романсових аплікацій натякає, що не все в стосунках цих героїв буде безхмарним та безтурботним на шляху до примхливого щастя. Клавка не відповість згодою на освідчення Баратинського, висловлене в недоречно-екстремальний момент, і вийде заміж за іншого. Тільки через багато років вони таки поєднуються на хвилі пристрасті, ностальгійно озираючись на втрачені в минулому можливості бути щасливими.

Пісенні аплікації в романі слугують розширенню його хронотопу. Звучить «Тачанка» (на вірші М. Рудермана), і мимоволі герої озираються на минуле, на часи революції та боїв за встановлення радянської влади. Когось історія, що закарбована в піснях, надихає, а когось відштовхує. У Павла Сіробаби реакція на «тачанку-ростовчанку» різко негативна: він «сидів набурмосений: не любив він пісень громадянської війни, вважав їх примітивними» (Гримич, 2022: 154). Тож на противагу «конармейской тачанке» чоловік заспівав народну пісню на вірші М. Старицького «Ніч яка місячна...».

Декламовані персонажами роману поезії та співані ними улюблені пісні стають засобами характеристики самих героїв. Часом це постаті досить неоднозначні. Наприклад, та ж Прохорова. «Клавка з досадою подумала: «Це ж треба було так зіпсувати романтичний вечір!». І як у цій Прохоровій поєднується «Шалена дівчинко, одчаю ніжний мій!» і «махорочка» (Гримич, 2022: 86). Завдяки віршованим цитатам і пісенним куплетам письменниця має можливості для більш рельєфного відтворення рис українського національного характеру на тлі історичної епохи, портретуючи як постаті відомих діячів, так і пересічних громадян.

Окрім прямих цитувань поетів, у романі М. Гримич «Клавка» є чимало випадків використання й інших інтертекстуальних форм (прозові аплікації з А. Гайдара, Ю. Смолича, фрагменти численних офіційних документів, алюзії, ремінісценції, пародійні елементи, стилізація тощо). Наприклад, уже на початку свого твору авторка наводить характерний діалог між центральною героїнею – секретаркою СПУ Клавдією та письменницею Єлизаветою Прохоровою, де на питання, звідки вдалось дістати дефіцитну стрічку для друкарської машинки, чується відповідь: «З Євбазу, вестимо!» (Гримич, 2022: 6). Хоча й не подано повної цитати з вірша Миколи Некрасова «Мужичок с ноготок», але при цьому мимоволі в пам’яті читача одразу відлунює класичне «Из леса, вестимо!», що лине з вуст хлопчика-трудівника як пояснення, звідки везено дрівця. У романі М. Гримич ця словесна гра, мимовільне пародіювання водночас викликає паралель: Некрасов – Прохорова. Обидва прізвища побудовані за одним і тим же принципом – від імен Некрас та Прохор. Як відомо, славетний російський поет був уродженцем українського Поділля, по лінії матері-немирівчанки Олени Закревської – спадкоємцем давнього козацького роду. Тож хоч і не став, як, скажімо С. Руданський чи А. Свидницький співцем України, але через усе життя проніс любов і шану до неї, на відміну від багатьох імперських глашатаїв-великодержавників. Прохорова, що походила з пролетарської династії, замолоду працювала на заводі «Більшовик» та пишалася своїм батьком – очільником марксистського гуртка «Союз за визволення робітничого класу», а ще була членом ВКП(б)У і фронтовичкою, здавалось, мала б стати зразковою пропагандисткою російського світу, але обрала складніший і не дуже безпечний для кар’єри шлях – української дитячої письменниці.

4. Висновки

У романі Марини Гримич «Клавка» інтертекстуальний вимір репрезентований насамперед численними поетичними і пісенними цитатами, вжитими при komponуванні твору з різною

стратегічною метою. Авторка послуговується таким матеріалом для відтворення обличчя епохи, характерних тенденцій у суспільному житті загалом, у побуті представників богемі, у повсякденні пересічних людей. У романі використано багато інтертекстуальних форм (прозові апікації, фрагменти документів, алюзії, ремінісценції, пародії, елементи стилізації тощо), які слід детально розглянути в перспективі, у майбутніх студіях.

Література:

1. Гримич М. Клавка : роман. Вид. 2-е. Київ : Нора-Друк, 2022. 335 с.
2. Ірванець О. Марина Гримич. «Юра» і «Клавка»: історична дилогія, гендерно врівноважена назвами. 2021. Режим доступу: URL: <https://chytomo.com/iura-i-klavka-istorychna-dylohiia-henderno-vrivnovazhena-nazvamy/> (дата звернення: 16.04.2025).
3. Любка А. «Клавка»: історія про травмоване суспільство. 2019. Режим доступу: URL: <https://day.kyiv.ua/uk/blog/kultura/klavka-istoriya-pro-travmovane-suspilstvo> (дата звернення: 17.04.2025).
4. Малишко А. Твори: в 5 томах. Т. 1 : Поезії. Київ : Дніпро, 1986. 429 с.
5. Поліщук Я. У пошуках минулого: авторський досвід Марини Гримич. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Том 32 (71). № 6. Ч. 2. Київ, 2021. С. 200–206. Режим доступу: URL: https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/6_2021/part_2/34.pdf (дата звернення: 17.04.2025).
6. Рильський М. Зібрання творів: у 20 томах. Т. 1. Київ : Наукова думка, 1983. 535 с.

References:

1. Hrymch, M. (2022). *Klavka: roman*. Vyd. 2 [Klavka: novel. Ed. 2]. Kyiv: Nora-Druk, 335 p. [in Ukrainian].
2. Irvanets, O. (2021). Maryna Hrymch. “Ura” i “Klavka”: istorychna dylogiya, henderno vrivnovazhena nazvamy [Maryna Hrymch. “Ura” i “Klavka”: historical dylogy, which balanced by titles in terms of hender]. URL: <https://chytomo.com/iura-i-klavka-istorychna-dylohiia-henderno-vrivnovazhena-nazvamy/> [in Ukrainian].
3. Lubka, A. (2019). “Klavka”: istoriya pro travmovane suspilstvo [“Klavka”: a story about traumatized society]. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/blog/kultura/klavka-istoriya-pro-travmovane-suspilstvo> [in Ukrainian].
4. Malysko, A. (1986). *Tvory: v 5 tomakh*. T. 1: Poeziyi [Collection in 5 volumes. V. 1: Poetry]. Kyiv: Dnipro, 429 p. [in Ukrainian].
5. Polishchuk, Ya. (2021). U poshukakh mynuloho: avtorskyi dosvid Maryny Hrymch [Searching for the past: Maryna Hrymch’s experience as an author]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Philolohiya. Zhurnalistyka*. T. 32 (71). № 6. Ch. 2. P. 200–206. URL: https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/6_2021/part_2/34.pdf [in Ukrainian].
6. Rylskiy, M. (1983). *Zibrannya tvoriv: u 20 tomakh*. T. 1 [Collection in 20 volumes. V. 1]. Kyiv: Naukova dumka, 535 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.04.2025
The article was received 22 April 2025

2. Література зарубіжних країн

2. Literature of foreign countries

ДЕКОНСТРУКЦІЯ НЕДОСТОВІРНОЇ НАРАЦІЇ: АВТОРСЬКІ ПІДКАЗКИ І ЧИТАЦЬКА АКТИВНІСТЬ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ЗОІ ГЕЛЛЕР “NOTES ON A SCANDAL”)

Кеба Олександр Володимирович,

*доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри германських мов
і зарубіжної літератури*

*Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*

keba9591@gmail.com

orcid.org/0000-0003-2372-0425

Дослідження недостовірної (ненадійної) нарації, виявлення її ознак та створення відповідної типології належить до актуальних завдань сучасного літературознавства. Твори новітньої літератури надають невичерпний матеріал для реалізації цього завдання. Одним із таких творів є роман сучасної американської письменниці Зої Геллер «Нотатки про скандал» (*Notes on a Scandal*, 2003). В основі його сюжету стосунки вчительки середнього віку однієї із лондонських шкіл і п'ятнадцятилітнього учня. Історія розказана мимоволі залученою в неї особою, з позірно декларованою метою об'єктивації драматичного перебігу подій та пояснення характеру й причин «падіння» головної героїні.

Мета цієї розвідки полягає в тому, щоб виявити елементи авторської стратегії деконструювання недостовірної нарації у романі Зої Геллер і продемонструвати можливості читацького коригування нараторової версії описуваних подій шляхом «пильного читання» тексту.

Методологія дослідження. Аналіз роману «Нотатки про скандал», з огляду на його жанрову специфіку і наративну структуру (роман-щоденник з елементами спогадів і суб'єктивних рефлексій) здійснюється із застосуванням елементів наратологічного аналізу, принципів рецептивної естетики, теорії читацького відгуку, стратегій «пильного читання».

Результати дослідження. Унаслідок проведеного аналізу в романі Зої Геллер «Нотатки про скандал» виявлено такі засоби «викриття» ненадійного наратора: фактичні й логічні суперечності в структурі розповіді, включення в розповідь позасюжетних епізодів, мимовільні «проговорки», обмовки, упереджені судження нараторки, коригування поданої нею інформації іншими персонажами.

Висновки. Роман Зої Геллер «Нотатки про скандал», прочитаний крізь призму деконструкції ненадійної розповіді, можна інтерпретувати як твір, що досліджує різні аспекти і прояви людської одержимості та спроб її маскуванн й притлумлення у власній свідомості та в очах стороннього реципієнта. Розповідаючи про одержимість вчительки середнього віку п'ятнадцятилітнім учнем, нараторка мимоволі розкриває власну одержимість героїнею своєї історії. Якщо «падіння» сюжетної протагоністки є очевидним, то «падіння» нараторки, попри її усвідомлене й неусвідомлене прагнення приховати упередженість, заздрощі, образи, інтенції власництва, відкривається в процесі уважного читання і деконструкції елементів «недостовірної» розповіді.

Ключові слова: Зої Геллер, текст, наративна структура, ненадійний наратор, «пильне читання».

**DECONSTRUCTING OF UNRELIABLE NARRATION:
AUTHORIAL CUES AND READER ENGAGEMENT
(A STUDY OF ZOE HELLER'S "NOTES ON A SCANDAL")**

Keba Oleksandr Volodymyrovych,
*Doctor of Philological Sciences, Professor,
Professor at the Department of German Languages
and Foreign Literature
Kamianets-Podilskyyi Ivan Ohienko National University
keba9591@gmail.com
orcid.org/0000-0003-2372-0425*

The study of unreliable narration, the identification of its features, and the development of a corresponding typology constitute significant contemporary concerns within literary studies. Modern literature provides a rich and inexhaustible resource for addressing these issues. One such example is *Notes on a Scandal* (2003) by contemporary American writer Zoë Heller. The novel's plot centers on the relationship between a middle-aged teacher at a London school and a fifteen-year-old student. The story is narrated by a character who is involuntarily involved in the events, ostensibly aiming to offer an objective account of the dramatic developments and to explain the nature and causes of the protagonist's "fall".

The purpose of the study is to uncover the author's strategies for deconstructing unreliable narration in Zoë Heller's novel and to illustrate how readers can revise the narrator's account of events through close reading of the text.

Methodology. The analysis of *Notes on a Scandal*, with regard to its genre-specific characteristics and narrative structure (a diary novel incorporating elements of reminiscence and subjective reflection), is undertaken through the application of narratological analysis, reception theory, reader-response theory, and close reading techniques.

Results. The analysis reveals several techniques employed in exposing the unreliable narrator: factual and logical inconsistencies within the narrative structure, the inclusion of off-plot episodes, unintentional disclosures, the narrator's biased judgments, and the correction of her narrative by other characters.

Conclusions. When approached through the lens of unreliable narration deconstruction, *Notes on a Scandal* may be interpreted as an exploration of various dimensions and manifestations of human obsession, as well as attempts to conceal and suppress these impulses both within the self and in the perception of external observers. In recounting the story of a middle-aged teacher's obsession with a fifteen-year-old student, the narrator inadvertently reveals her own obsessive fixation on the protagonist of her story. While the "fall" of the plot's protagonist is overt, the narrator's own "fall" – despite her conscious and unconscious efforts to mask her biases, jealousy, resentment, and possessive tendencies – becomes apparent through careful reading and the deconstruction of the elements of unreliable narration.

Key words: Zoë Heller, text, narrative structure, unreliable narrator, close reading.

1. Вступ

Поширення недостовірної (ненадійної) нарації в новітній літературі стало одним із симптомів так званого наративного повороту в літературі й у інших сферах гуманітаристики. Вчені по-різному пояснюють причини й витоки цього феномену. На нашу думку, зміни у наративній структурі літературного тексту, починаючи з рубежу XIX–XX ст., значною мірою були викликані колосальними світоглядними зсувами того часу. Ствердження епістемологічної непевності у різноманітних сферах суспільної свідомості проявилось у художній літературі як відмова від авторського всезнання і всеприсутності, домінування нових «особових» форм розповіді (від першої особи зі зміненим станом свідомості, від другої особи в теперішньому часі, від третьої особи з чітким фокалізаційним фіксуванням зображуваного та ін.), прагнення максимального залучення читача в самий процес розповіді.

У своїх недавніх публікаціях, оперуючи багатим репрезентативним матеріалом новітньої літератури, ми спробували систематизувати ознаки ненадійності оповідача й акцентували

на тих викликах, які постають перед читачем (дослідником) в процесі віднайдення безпосередньо в тексті твору засобів авторського «викриття» розповідної недостовірності (Кеба, Чорноконь, 2024; Кеба, 2025).

Мета цієї студії полягає у виявленні в романі Зої Геллер «Нотатки про скандал» засобів авторського впливу на сприйняття читачем тексту твору з метою коригування нараторової версії описуваних подій.

Роман З. Геллер «Нотатки про скандал» (2003; повна назва у першій публікації *What Was She Thinking?: Notes on a Scandal*) був удостоєний Букерівської премії, отримав значну кількість схвальних відгуків (Foster, 2003; Kellaway, 2003; Zeidner, 2003). 2019 р. газета “*The Guardian*” включила твір до списку 100 найкращих романів XXI ст. (100 Best Books, 2019). Роман також привернув увагу літературознавців із академічного середовища. Так, у другому розділі монографії Р. Керролл проблему міжпоколінневих стосунків (зокрема, й сексуальних) розглянуто в контексті контрверсій школи і родини, соціального середовища, взаємин викладачів, учнів і батьків (Carroll, 2012: 45–46). У дисертації А. Шарлотт «Нотатки про скандал» зіставлено з низкою інших творів сучасних англійськомовних авторів, в яких осмислюється проблема девіантної поведінки. Авторка досліджує нарративні способи, за допомогою яких девіантна людина та її антисоціальні або трансгресивні дії аналізуються крізь призму концептів «божевілля й аномалії» (Charlotte, 2015: 4). Найближчим до поставленої нами проблеми є розвідка грецької літературознавиці Деметри Контоянату (Κοντογιαννάτου, 2020). У праці досліджено проблему ненадійності і владних стосунків; при цьому авторка, спираючись на концепцію влади М. Фуко, основним предметом студіювання робить стосунки «жертви і спокусника» (“victim and victimizer”). Як стверджує дослідниця, в обох романах «використання літературного прийому ненадійного оповідача мало, з одного боку, дезорієнтувати аудиторію від божевілля оповідачів та їхньої одержимості об’єктами їхнього бажання, а з іншого боку, допомогти їм представити хижаків як жертв, щоб виправдати чи навіть відкинути злочин педерастії...» (Κοντογιαννάτου, 2020: 57). Низку публікацій про роман З. Геллер здійснила українська літературознавиця Антоніна Булина. Вона досліджувала особливості репрезентації реальності та ідентичності в романі (Bulyna, 2023), витоки і причини жорстокості у спілкуванні (Bulyna, 2022), роль засобів масової інформації у висвітленні драматичних подій та впливу на психологічний стан персонажів роману (Bulyna, 2020). Як видно з цього короткого огляду, більшість дослідників роману З. Геллер орієнтувалася на виявлення ключових аспектів його проблематики; натомість поетика недостовірної нарації, хоча й спорадично розглядалася в зазначених студіях, не піддавалася в них системному аналізу.

Методологія дослідження. Аналіз роману «Нотатки про скандал», з огляду на його жанрову специфіку і наративну структуру (роман-щоденник з елементами спогадів і суб’єктивних рефлексій) здійснюється із застосуванням елементів наратологічного аналізу, принципів рецептивної естетики, теорії читацького відгуку, стратегій «пильного читання».

2. Загальні особливості сюжету і наративної структури роману

Розповідь у романі ведеться від імені Барбари Коветт, викладачки історії однієї з загальноосвітніх шкіл для дітей переважно з родин робітників у північному Лондоні. Фабула твору – драматична історія стосунків 42-річної вчительки мистецтва кераміки Шеби (Батшеби) Гарт і 15-річного учня Стівена Конноллі.

Текстуально розповідь розгортається перед читачем як «робота в процесі» (“Work-in-Progress”), що може бути інтерпретовано як фікційна метаструктура: роман про роман, який ми читаємо. «Подія розповіді» чітко хронологізована: від початку осені 1996-го року до кінця весни 1998-го. Натомість подія розповідання не є лінійною, а постійно змінюється в часі. «Передмова» як структурна частина щоденника Барбари датована 1 березня 1998 р., потім згадується про внесення нотаток у різні періоди 1997 р., нарешті у фінальній частині розповіді,

на початку червня 1998-го, Барбара говорить про очікування Апеляційного суду й описує Шебу, вигнану з родини, позбавлену роботи, зацьковану журналістами, в стані повної апатії. Кульмінаційним моментом події розповіді є викриття зв'язку Шеби і Стівена, що спричинило скандал у школі й родині, розголос у ЗМІ та судове звинувачення у «розбещенні неповнолітнього». Центральним епізодом події розповідання є ситуація, коли вже після того, як історія стала відомою і Шеба змушена була покинути сім'ю, вона випадково знаходить щоденник Барбари і між ними стається сварка із взаємними звинуваченнями.

Поряд із історією Шебиної «інтрижки», як це називає Барбара (у тексті роману слово “affair” з'являється 29 разів!), не менш важливим планом сюжету є історія стосунків Шеби і Барбари, і, відповідно, два центральних персонажі роману є рівнозначущими для розуміння його змісту. Наратологічна аксіома про те, що зміст історії залежить від того, хто її розповідає, отримує в цьому творі безумовне підтвердження. Розповідаючи про Шебу, Барбара одночасно розповідає і про себе. І кожна з цих історій має підводні камені, що час від часу виступають на поверхню, маркуючи недостовірність розповідання.

Деконструкцію нарації пропонуємо здійснити, спираючись на аналіз таких її елементів: фактичні й логічні суперечності; позасюжетні епізоди розповіді; мимовільні «проговорки», обмовки, упереджені судження нараторки, коригування поданої нею інформації іншими персонажами.

3. Фактичні й логічні суперечності розповіді

Основна суперечність розповіді Барбари стосується мети створення «нотаток». Нараторка декілька разів зміщує акценти, формулюючи мотиви і чинники своєї розповіді: від необхідності пояснити характер Шеби до спроби представити щоденник на суді як «документ-виправдання».

Для обґрунтування об'єктивності розповіді нараторка вказує, що сама була свідком більшості подій, а решту інформації отримала від Шеби. Ці два складники розповіді постійно переплітаються і змішуються. Такий формат розповіді викликає запитання: наскільки точно нараторка переказує те, що почула від Шеби? Загальновідомо, що будь-який переказ є інтерпретацією. До того ж, починаючи розповідати про якийсь момент стосунків Шеби і Стівена, Барбара надає слово Шебі (її «пряма мова» виділена в тексті курсивом), але потім швидко переводить нарацію у розповідь «від себе», доповнюючи факти власними коментарями, і розгортаючи переказ у наративному форматі.

Посилаючись на розповіді Шеби, Барбара робить заяву, що не має причин їй не довіряти: “I have found no cause to doubt the factual particulars of her account...” (Heller, 2004: 8]. Далі в тексті читач постійно стикається з Барбариними характеристиками Шеби, в яких ключовими є слова *instability*, *inconsistent*, *changeable*, тобто нараторка підкреслює такі риси характеру і темпераменту Шеби, які, скоріше, викликають сумніви в її можливостях об'єктивувати історію.

Згадуючи момент знайомства з Шебою, Барбара описує своє сприйняття нової колеги як відчуття «інтуїтивної близькості», «духовного впізнавання», «спорідненості душ» (порівн.: “It was an intuited kinship. An unspoken understanding. Does it sound too dramatic to call it spiritual recognition?” (Heller, 2004)). Але після того, як Шеба, ігноруючи спроби Барбари зав'язати стосунки, зближується з учителькою музики Сью Годж, її відчуття «спорідненості душ» різко змінюється на щось прямо протилежне: “Sheba was not my soul-mate. Not my kindred spirit. She wasn't, in fact, my sort at all” (Heller, 2004: 36). Не отримавши ніякої відповіді на спроби наблизити до себе Шебу, Барбара відчуває незадоволення і роздратування, що поширюється навіть на стиль поведінки й зовнішній вигляд екстравагантної нової вчительки. “I would cough with suppressed laughter when Sheba was speaking to someone. Or I would do a dramatic double take when she walked into the staffroom, to indicate my disapproval of her attire. Once, when the hem of her skirt was hanging down at the back, I made a great show of presenting her with a safety pin in front of several colleagues” (Heller, 2004: 36).

Інколи Барбара заявляє, що не може точно згадати, що саме говорила Шеба (“I can’t recall exactly what she had on...”), але легко переходить на опис дуже конкретних деталей візуалізації минулого: “she was wearing purple shoes. And there was definitely a long skirt involved ... made of some diaphanous material” (Heller, 2004: 11).

На суперечності розповіді Барбара проливає світло центральний епізод усієї історії. Стосунки Шеби і Коннолі стали «суспільним надбанням» після того, як Барбара нібито мимовільно, без спеціального наміру розказала про них вчителю математики Браяну Бенгсу. Добре розуміючи потенційні наслідки викриття зв’язку вчительки й учня (Барбара сама неодноразово говорила Шебі про те, що їй загрожує, закликаючи припинити стосунки з Коннолі). Безперечно, Барбара ніколи прямо не зізнається в тому, що вона навмисно розкрила Бенгсу таємницю Шеби. Але з урахуванням найважливішого бажання Барбара одноосібно заволодіти Шебою її мотив видається цілком очевидним, адже в майбутній невідворотній ситуації відторгнення Шеби соціумом і родиною маніпулювати нею буде дуже легко, що й підтверджується останніми словами роману: “And she knows, by now, not to go too far without me” (Heller, 2004: 244).

4. Позасюжетні епізоди

Одним із способів верифікації достовірності / недостовірності розповіді є аналіз тих її фрагментів, що не стосуються основної історії. У романі є декілька таких епізодів. Особливо значущою в цьому відношенні є коротко викладена історія дружби Барбара й жінки на ім’я Дженніфер, яка розірвала їхні стосунки через надмірну опіку з боку старшої подруги. Барбара включає цей епізод у розповідь як контекст до пліток, які, за її словами, розпускалися в школі щодо нібито гомоеротичного характеру її стосунків із Шебою (“some sort of Sapphic love affair”). Згадуючи Дженніфер, Барбара, зокрема, вказує на те, що ніколи не прагнула до верховенства у дружбі, однак тут-таки констатує, що роль лідераприходила до неї сама собою, а «впливовість її особистості» (“imposing personality”) забезпечувала домінування (“have tended to dominate” (Heller, 2004)).

Показовим прикладом позасюжетного епізоду, через який розкривається позасвідоме неприйняття Барбарою свого відчуження в соціумі й самотності як найбільшої проблеми її життя є інцидент із чоловіком старшого віку біля каси в супермаркеті, коли вона безпричинно виливає притлумлену агресію на собі подібного. У зв’язок із цим епізодом можна поставити і коротку згадку про початковий період вчителювання Барбара, коли вона зіпсувала стосунки фактично з усіма колегами по школі. Ці епізоди, хоч і дещо завуальовано, засвідчують нерелевантне оцінювання Барбарою своїх стосунків із людьми і схильність до агресії.

5. Мимовільні «проговорки», недомовки, упереджені судження

Барбара в процесі розповіді неодноразово декларує свою «чесність» і об’єктивність в оцінці ситуації загалом та окремих подій і їх учасників. Однак ретельне вчитування в текст дає змогу виявити тенденційність й упередженість позиції нараторки. Так, описуючи стосунки з Шебою, вона послідовно уникає слів, пов’язаних із володінням чи власництвом, акцентуючи на необхідності підтримки колеги, а потім і її порятунку з катастрофічної ситуації. При цьому вона переконана, що, передбачаючи трагічний фінал, намагалася вберегти Шебу від «падіння». Показово, що слова “predict”, “forecast”, “foresee”, “envisage” є вельми частотними в її нарації. І все ж приховане бажання нараторки мати владу над людьми почасти прямо експлікується в тексті, – наприклад, коли вона розповідає про танцівницю в одному з барів Монмартру. Спостерігаючи за тим, як юна красуня повністю заволоділа увагою публіки, Барбара зізнається, що віддала би все, щоб мати хоча б частину такої влади над людьми: “I would give anything – be stupid, be poor, be fatally ill – to have a little of her sort of power...” (Heller, 2004: 96).

Барбара оцінює моменти зближення й довірливості у стосунках із Шебою як найкращі з моменту їхнього знайомства, але з гіркотою констатує, що більшу частину часу змушена ділитися нею з іншими (порівн.: “Most of the time, though, I was obliged to share her...” (Heller,

2004: 122)), тобто тут очевидно проявляється її бажання, аби Шеба належала тільки їй. Про одержимість Барбари Шебою говорить і така «проговорка»: “that made Sheba happy, which made me happy...” (Heller, 2004: 73).

Показово, що в загалом позитивному й навіть захопливому ставленні до Шеби Барбара не знаходить жодного виправдання в її ставленні до Конноллі, а в окремі моменти здатна відчувати до неї справжню ненависть, яка проривається тоді, коли Шеба виходить з-під її контролю, висловлює з нею незгоду, звинувачує її в упередженості й некоректності висловлювань. Після сварки через віднайдений Шебою щоденник Барбара вписує до нього вісім рядків суцільної лайки на адресу своєї підопічної, а потім закреслює цей текст. У такому форматі він і доходить до читача, будучи відвертим самовикриттям нараторки.

Побіжно зауважимо також, що Барбара виділяє у тексті свого щоденника слова Шеби курсивом, але якщо на початку розповіді це цілі абзаци, то далі «прямої мови» Шеби в тексті стає все менше, і з якогось моменту курсивом набираються лише окремі слова. Тож і такі графічні особливості структури тексту «працюють» на користь деконструкції недостовірної нарації.

6. Коригування інформації, поданої нараторкою, іншими персонажами

Описи окремих ситуацій шкільного життя, відвідування Барбарою родини Гартів, поїздки до своєї сестри Марджорі в Істборн і до матері Шеби в Шотландію супроводжуються нібито безсторонніми й, на думку Барбари, абсолютно правдивими коментарями. Але коли ці фрагменти включають розлогі висловлювання чи репліки інших персонажів, вони, як правило, містять протилежні щодо стверджуваних нараторкою характеристик і оцінок. Так, Барбара вважає Річарда, чоловіка Шеби, пихатим і самозакоханим егоїстом, що Шеба рішуче спростовує. Світоглядні переконання своєї молодшої сестри Марджорі, яка разом із чоловіком сповідує ідеї Церкви адвентистів Сьомого дня, Барбара презирливо називає «ілюзіями» і підкреслено ігнорує.

У колективі шкільних учителів Барбара займає демонстративну позицію зверхності, що часто призводить до конфліктів. Колег вона називає лицемірами і брехунами, учнів – натовпом йєху. Стівен Коннолі для Барбари є цілком пересічним учнем, який нічим не відрізняється від інших. Натомість Шеба намагається побачити в юнакові іскри митецького таланту і здатність до глибокої емпатії.

Знаковою є характеристика Барбарою взаємин Шеби і її доньки Поллі. Барбара інтерпретує їх як конфлікт квітучої юності і кризи середнього віку. На її думку, Шеба задрить Поллі, хоча й намагається приховати ує почуття. Натомість Поллі з першої миті перебування Барбари в їхньому домі інтуїтивно відчуває в ній недобру людину. Здогадуючись про адюльтерні стосунки матері, Поллі покидає родину і їде до бабусі в Шотландію. Коли ж Шеба і Барбара приїдуть туди, то дівчина, коли бачить Барбару, зустрічає її презирливою лайкою: “Oh, not fucking her” (Heller, 2004: 211).

Барбара вважає своє ставлення до оточуючих цілком об’єктивним, натомість для Шеби уїдливі, а часто злісні характеристики людей її подругою здаються ненависництвом, що пожирає її зсередини: “What energy you spend on hating people!” (Heller, 2004: 141).

Симптоматичною є й загальна й оцінка Барбарою Шебиної драми. Нараторка однозначно інтерпретує ситуацію як зраду, однак найбільше її вражає те, що в цілій низці зрад – чоловіка, дітей, колег – Шебі зовсім не йдеться про зраду їхньої дружби: “Did our friendship mean anything to her? Or had it been a diversion device all along – a way of throwing the staff off the scent of the real scandal?” (Heller, 2004: 163). Унаслідок таких явно упереджених рефлексій Барбара робить висновок, що впродовж усього періоду їхніх взаємин Шеба лише насміхалася над нею: “she had been making a mockery of me” (Heller, 2004: 163).

У зв’язку Шеби і Конноллі Барбара вбачає виключно сексуальну одержимість. Натомість Шеба, навіть визнаючи свою залежність від почуття, яке її охопило, схильна бачити в цьому також стосунки матері і дитини. Це проявляється в скульптурній композиції, яку вона створила

в період вимушеної ізоляції після «скандалу». Барбара, сама називаючи скульптуру “the mother and child”, бачить у цьому мистецькому витворі лише хіть і непристойність.

Отож зіставлення позицій і характеристик нараторки та думок і оцінок інших персонажів створює можливості читацького коригування пропонованої версії описуваних подій та їх учасників.

7. Висновки

Унаслідок проведеного аналізу в романі Зої Геллер «Нотатки про скандал» виявлено такі засоби «викриття» ненадійного наратора: фактичні й логічні суперечності в структурі розповіді, включення в розповідь позасюжетних епізодів, мимовільні «проговорки», обмовки, упереджені судження нараторки, коригування поданої нею інформації іншими персонажами.

Роман Зої Геллер «Нотатки про скандал», прочитаний крізь призму деконструкції ненадійної розповіді, можна інтерпретувати як твір, що досліджує різні аспекти і прояви людської одержимості та спроб її маскуванню й притлумлення у власній свідомості та в очах стороннього реципієнта. Розповідаючи про одержимість вчительки середнього віку п’ятнадцятилітнім учнем, розповідачка мимоволі розкриває власну одержимість героїнею своєї історії. Якщо «падіння» сюжетної протагоністки є очевидним, то «падіння» нараторки, попри її усвідомлене й неусвідомлене прагнення приховати упередженість, заздрощі, образи, інтенції власництва, відкривається в процесі уважного читання і деконструкції елементів «недостовірної» розповіді.

Література:

1. Кеба О. В., Черноконь В. В. (2024). Поетика невизначеності: від модернізму до постмодернізму і далі : монографія. Кам’янець-Подільський : Видавець Ковальчук О. В. 212 с.
2. Кеба О. В. (2025). Суперечності у розповіді як авторська стратегія викриття недостовірної нарації. *Наукові праці : збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів*. Вип. 24. Кам’янець-Подільський : Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка. (У друці.)
3. 100 Best Books of the 21st Century. *The Guardian*. 21 September 2019. URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/21/best-books-of-the-21st-century>
4. Bulyna Antonina (2022). Communicative Interaction in Zoe Heller’s Novels *What Was She Thinking?: Notes on a Scandal* and *The Believers*. *Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie*. Editura U. T. Press. XXXI. Issue No: 1. P. 225–241.
5. Bulyna, Antonina (2023). Reality and identity in Zoe Heller’s novel “What was She Thinking?: Notes on a Scandal”. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 64. Т. 1. С. 234–239.
6. Bulyna, Antonina (2020). The Depiction Of Mass Media In “Notes On A Scandal” By Zoe Heller. *Media and digital literacy in language education*. Bălți, Moldova. P. 13–21.
7. Carroll, Rachel (2012). *Rereading Heterosexuality: Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction*. Edinburgh University Press. 160 p.
8. Charlotte, Allen (2015). *The Abnormal Mind: Representations of Deviance and Madness in Contemporary Fiction*. A Thesis submitted for the degree of PhD. University of Aberystwyth. 308 p.
9. Foster, Ken (2003). School for scandal / Novel of a teacher’s affair as observed by a spinster colleague. *The San Francisco Chronicle*. Aug 24, 2003. URL: <https://www.sfgate.com/books/article/school-for-scandal-novel-of-a-teacher-s-affair-2559987.php>
10. Heller, Zoë (2004). *Notes on a Scandal*. Penguin Books. 245 p.
11. Kellaway, Kate (2003). Great expectations. *The Observer* (28 September 2003). URL: <https://www.theguardian.com/books/2003/sep/28/bookerprize2003.thebookerprize>
12. Κοττογιαννάτου Δήμητρα (2020). “A few little lies never hurt anyone. Right?” Unreliability and Power Relations in the novels *Lolita* by Vladimir Nabokov and *Notes on a Scandal* by Zoë Heller. *IKEE / Aristotle University of Thessaloniki*. 61 p. URL: <https://ikee.lib.auth.gr/record/331913/files/GRI-2021-30820.pdf>
13. Zeidner, Lisa (2003). The School for Scandal. *The New York Times*. Aug. 17, 2003. URL: <https://www.nytimes.com/2003/08/17/books/the-school-for-scandal.html>

References:

1. Keba, O., Chornokon, V. (2024). Poetyka nevyznachenosti: vid modernizmu do postmodernizmu i dali [The Poetics of Uncertainty: From Modernism to Postmodernism and Beyond]: Monohrafiia. Kamianets-Podilskyi : Vydavets Kovalchuk O. V. 212 p. [in Ukrainian].
2. Keba, O. V. (2025). Superechnosti u rozpovidi yak avtorska stratehiia vykrytia nedostovirnoi naratsii. *Naukovi pratsi : zbirnyk za pidsumkamy zvitnoi naukovoї konferentsii vykladachiv, doktorantiv i aspirantiv* [Contradictions in the narrative as an author’s strategy of exposing unreliable narration. Scientific Works : collection of reports

- of the reporting scientific conference of lecturers, doctoral students and postgraduates]. Vyp. 24. Kamianets-Podilskyi : Kamianets-Podilskyi national university named after Ivan Ohiienko (In print) [in Ukrainian].
3. 100 Best Books of the 21st Century. *The Guardian*. 21 September 2019. URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/21/best-books-of-the-21st-century>
 4. Bulyna, Antonina (2022). Communicative Interaction in Zoe Heller’s Novels *What Was She Thinking?: Notes on a Scandal* and *The Believers*. *Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie*. Editura U. T. Press. XXXI. Issue No. 1. P. 225–241.
 5. Bulyna, Antonina (2023). Reality and identity in Zoe Heller’s novel “What was She Thinking?: Notes on a Scandal”. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 64. Tom 1. P. 234–239.
 6. Bulyna, Antonina (2020). The Depiction Of Mass Media In “Notes On A Scandal” By Zoe Heller. *Media and digital literacy in language education*. Bălți, Moldova. P. 13–21.
 7. Carroll, Rachel (2012). *Rereading Heterosexuality: Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction*. Edinburgh University Press. 160 p.
 8. Charlotte, Allen (2015). *The Abnormal Mind: Representations of Deviance and Madness in Contemporary Fiction*. A Thesis submitted for the degree of PhD. University of Aberystwyth. 308 p.
 9. Foster, Ken (2003). School for scandal / Novel of a teacher’s affair as observed by a spinster colleague. *The San Francisco Chronicle*. Aug 24, 2003. URL: <https://www.sfgate.com/books/article/school-for-scandal-novel-of-a-teacher-s-affair-2559987.php>
 10. Heller, Zoë (2004). *Notes on a Scandal*. Penguin Books, 2004. 245 p.
 11. Kellaway, Kate (2003). Great expectations. *The Observer* (28 September 2003). URL: <https://www.theguardian.com/books/2003/sep/28/bookerprize2003.thebookerprize>
 12. Κοντογιαννάτου Δήμητρα (2020). “A few little lies never hurt anyone. Right?” Unreliability and Power Relations in the novels *Lolita* by Vladimir Nabokov and *Notes on a Scandal* by Zoë Heller. IKEE / Aristotle University of Thessaloniki. 61 p. URL: <https://ikee.lib.auth.gr/record/331913/files/GRI-2021-30820.pdf>
 13. Zeidner, Lisa (2003). The School for Scandal. *The New York Times*. Aug. 17, 2003. URL: <https://www.nytimes.com/2003/08/17/books/the-school-for-scandal.html>

Стаття надійшла до редакції 29.04.2025
The article was received 29 April 2025

3. Романські, германські та інші мови

3. Romanic, germanic and oriental languages

СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕПТУ «ТРАВМА» НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ЕЛІЗАБЕТ СТРАУТ «ОЛІВІЯ КІТТЕРИДЖ»

Мамай Юлія Юріївна,

*аспірантка кафедри англійської філології
та лінгводидактики*

Запорізького національного університету,

juliiamam@gmail.com

orcid.org/0000-0001-7587-3672

Метою статті є дослідження семантичних і стилістичних засобів актуалізації концепту «травма» в романі Елізабет Страут «Олівія Кіттеридж». Особливу увагу приділено аналізу лексичних та стилістичних прийомів, які використовуються для вираження психологічних і фізичних травм персонажів. **Методи.** У дослідженні використано методи когнітивного аналізу, контекстуального аналізу, а також елементи стилістичного та семантичного аналізу. Ці методи дозволяють виявити специфіку вербалізації травматичного досвіду в художньому тексті. **Результати.** У дослідженні виявлено такі категорії травми: *клінічна психічна травма* (депресія, нервові зриви, суїцидальні думки та спроби скоєння самогубства, посттравматичні стани, залежності (алкоголізм, наркоманія)), *екзистенційна травма* (смерть близьких (насильницька / ненасильницька), самогубство, вдівство, втрата дитини або партнера, переїзд / розрив зв'язку із сім'єю), *соціальна травма* (ігнорування дітей або батьків, відчуження в суспільстві, ізоляція в старості, мовчазні конфлікти в родині), *дитяча розвиткова травма* (фізичне чи емоційне насильство в дитинстві, знецінення з боку батьків, складна сімейна динаміка, участь у психотравмуючих подіях), *психосоматична травма* (соматичні реакції, як-от тремор, головний біль, болі в тілі, серцебиття, психосоматичні захворювання – проблеми зі шлунком, серцем, шкірою), *травма внаслідок агресії та насильства* (фізичне насильство, психологічна агресія, вербальне приниження, газлайтинг і домінантно-підпорядковані стосунки). **Висновки.** Проведене дослідження переконливо показує, що семантичні та стилістичні засоби відіграють ключову роль в актуалізації концепту «травма» в романі Елізабет Страут «Олівія Кіттеридж». Через використання прямих номінацій для опису психоемоційних і фізичних станів, авторці вдається передати складність внутрішнього світу персонажів. Семантичне наповнення тексту сприяє не лише глибшому психологічному розкриттю персонажів, але й створенню оригінальної художньої реальності, в якій концепт «травма» постає як головна складова індивідуального досвіду, пам'яті та ідентичності.

Ключові слова: психологічне страждання, когнітивна інтерпретація, емоційна пам'ять, посттравматичні прояви, пряма номінація травми.

SEMANTIC AND STYLISTIC FEATURES OF THE CONCEPT OF “TRAUMA” IN ELIZABETH STROUT’S NOVEL “OLIVE KITTERIDGE”

Mamai Yuliia Yuriyivna,

*Postgraduate Student at the Department of English
Philology and Linguodidactics*

Zaporizhzhia National University

juliiamam@gmail.com

orcid.org/0000-0001-7587-3672

The purpose of the article is to explore the semantic and stylistic means of actualizing the concept of “trauma” in Elizabeth Strout’s novel “*Olive Kitteridge*”. Special attention is paid to the analysis of lexical and stylistic devices used to express the psychological and physical trauma experienced by the characters. **Methods.** The study employs methods of cognitive analysis, contextual analysis, as well as elements of stylistic

and semantic analysis. These approaches allow for identifying specific linguistic patterns through which traumatic experience is verbalized in literary discourse. **Results.** The study identified the following categories of trauma: *clinical psychological trauma* (depression, nervous breakdowns, suicidal thoughts and attempts, post-traumatic conditions, addictions such as alcoholism and drug abuse); *existential trauma* (death of loved ones – violent or natural, suicide, widowhood, loss of a child or partner, relocation or estrangement from family); *social trauma* (neglect of children or parents, alienation from society, isolation in old age, unspoken family conflicts); *childhood developmental trauma* (physical or emotional abuse in childhood, parental devaluation, complex family dynamics, participation in traumatic events); *psychosomatic trauma* (somatic responses such as tremors, headaches, bodily pain, palpitations, and psychosomatic illnesses affecting the stomach, heart, or skin); *trauma resulting from aggression and violence* (physical abuse, psychological aggression, verbal humiliation, gaslighting, and dominant-submissive relationships). **Conclusions.** The research clearly demonstrates that Elizabeth Strout uses both literal language (to name and describe trauma) and figurative language (to express how it feels) to bring the concept of trauma to life in her novel *Olive Kitteridge*. Through the use of direct nominations to describe the characters' psycho-emotional and physical conditions, the author successfully conveys the complexity of their inner worlds. The semantic richness of the text contributes not only to the in-depth psychological portrayal of the characters but also to the creation of an original artistic reality in which the concept of "trauma" emerges as a central component of individual experience, memory, and identity.

Key words: psychological suffering, cognitive interpretation, emotional memory, post-traumatic manifestations, direct nomination of trauma.

1. Вступ

Концепт «травма» є надзвичайно актуальним у сучасному науковому дискурсі, оскільки він відображає глибокі зміни в суспільстві, викликані війнами, пандеміями, соціальними кризами та особистими трагедіями (Бондаревська, 2020). Філологічне дослідження цього концепту, зокрема в межах когнітивної лінгвістики, висвітлює, яким чином мова відображає та формує досвід травми, а також як літературні тексти передають складні психологічні стани персонажів. Семантичні та стилістичні засоби актуалізації травматичного досвіду дозволяють зрозуміти, як художній текст кодує глибокі емоційні потрясіння через мову (Довганич, 2020; Кобзар, 2014; Маркович, 2021; Martin et al., 2023). Саме тому виявлення лінгвальних засобів, за допомогою яких втілюється концепт «травма» у структурі сюжету та в мовленні персонажів, стає важливим для нашої роботи.

Мета роботи – проаналізувати, яким чином семантичні (прямі лексичні номінації) і стилістичні засоби (метафори, порівняння, епітети, гіперболи, еліпси, персоніфікації та евфемізми) в романі Елізабет Страут сприяють вербалізації концепту «травма», як відображено психологічні й фізичні стани персонажів, а також як описано емоційні наслідки травматичних переживань.

Методологія дослідження ґрунтується на когнітивно-дискурсивному підході, що передбачає описовий та інтерпретативний аналіз мовного матеріалу. Виконані дослідження показують, як буквальні та образні засоби, якими авторка оперує для передачі досвіду травми, впливають на сприйняття читача і які когнітивні механізми (пам'ять, асоціації, увага або емоції) при цьому активуються.

Логіка викладу дослідженого матеріалу передбачає виокремлення двох основних груп засобів актуалізації концепту: прямі лексичні номінації та стилістичні номінації (тропи та фігури мовлення), з подальшим ілюструванням їх функціонального навантаження в романі «Олівія Кіттеридж».

2. Прямі номінації концепту «травма»

Прямі лексичні номінації травматичного досвіду являють собою вербальні засоби, що відображають стани й події без додаткових образних нашарувань. Фізичні та психологічні страждання персонажів, їхні реакції на травматичні події або наслідки таких подій розкриваються через описи конкретних психічних розладів, як-от депресія чи посттравматичний стресовий розлад або фізичні наслідки травми (Довганич, 2020: 1–13).

Вербальна репрезентація концепту «травма» здійснюється шляхом прямого опису психічних і фізичних переживань героїв: *bipolar disorder, eating disorders, MS, ADHD, nervous breakdowns, depression, suicide, obsessions; victims of torture, neurotic, wounded, having the kind of crisis*;

Далі концепт «травма» вербалізується також через згадки про втрати – як насильницьку, так і природну смерть близьких (“*she died in her sleep*”, “*the death of a husband*”) та явища, пов’язані з самогубством: згадки про суїцидальні дії (“*shot himself*”, “*took a razor blade and cut long strips into torso*”) і думки (“*she could, anytime she needed to, kill herself*”), а також спроби самогубства (“*the man who jumped from the bridge*”). Актуалізація травми подекуди подається через фрагменти, в яких згадується медична діагностика та терапія психічних розладів: *PET scans, amygdala enlargement, shock treatments*, що створює додатковий рівень достовірності.

Поведінкові прояви травматизації представлені також через залежності героїв, наприклад, “*He’s a drug addict.*”

Семантика самотності у тексті реалізується в кількох варіантах: як екзистенційна ізоляція (“*Hell. We’re always alone. Born alone. Die alone*”); емоційна відстороненість у родинних стосунках (“*You didn’t tell me he was walking*”); спілкування з паралізованим чоловіком, як це було до хвороби (“*Put him on,*” ... “*Smack, Henry*”); відвство та рідкісні контакти з рідними, які сприймаються як смерть (“*It was like being told Henry had died*”); втрата інтимності у шлюбі (“*I think I’m just done with that stuff*”).

Елізабет Страут значну увагу приділяє дітям як свідкам травматичних подій. Травма часто виявляється через фізичні симптоми, як-от блідість, висип або надмірна вага (“*he was a pale, slightly pudgy child, his skin broken out in hives*”) та регресивну поведінку, пов’язану з розпачем (“*She wanted to cry. She wanted to wail like a child*”). Персонажі-дорослі часто несуть наслідки травматичного досвіду з дитинства, особливо якщо були свідками психічних розладів або хвороб батьків (“*He had witnessed twice in childhood the nervous breakdowns of a mother*”; “*My father wasn’t bipolar. He was depressed. And he never talked.*”). Поширені також реакції емоційної ізоляції (“*Most of the time Kevin didn’t think of himself as having a brother*”) й самозвинувачення, що фіксується у внутрішніх діалогах (“*We belong to the world of family and love. And you don’t.*”).

Деякі діти зростають в умовах нестабільного сімейного середовища, (“*her mother had taken money from men*”). Як наслідок, у них формуються розлади поведінки та мислення: СДУГ (“*Hyperactive, can’t concentrate*”), залежності (“*He’s a drug addict; she begins swallowing vodka*”), дрібні злочини (“*This is only a doctor’s office, and only a magazine...*”), нав’язливі думки про покарання (“*You have the right – You have the right...*”), почуття провини (“*A mother always, always mad at him*”) і зтяжна тривога (“*She felt she could see the little boy, furtive, forever scared*”).

Важливою складовою вербалізації концепту «травма» в романі Елізабет Страут є пряме зображення емоційних і поведінкових реакцій персонажів на життєві події. Підвищена тривожність і нервова напруга фіксуються як постійний стан або ситуативна реакція (“*A nervous fellow*”; “*People waiting gets me anxious*”; “*walking back and forth for an hour, weeping*”). Концепт «травма» також відображається через постійне прокручування болісних спогадів (“*Kevin had seen seagull bones as a child...*”) або формування емоційного бар’єру. Емоції варіюються від ненависті до повної втрати довіри й віри в підтримку (“*My son hates me, too*”; “*Come get me... Later she thought, Fuck you.*”).

Окрему групу становлять емоційні потрясіння, що супроводжуються дезорієнтацією та втратою відчуття реальності (“*For Olive everything turned upside down*”, “*Kevin could not abide the thought*”). Роман також демонструє емоційну нестабільність персонажів – раптову зміну настроїв, перепади емоцій, психоемоційні гойдалки, що особливо яскраво виражено через контрасти поведінки (“*loving and tender one minute, furious the next*”; “*Quite a day, kiddo. Vomit upstairs, and cigarette butt’s downstairs*”).

Поведінка деяких персонажів виявляє спроби втечі від звичних обставин, іноді – намагання уникнути повторного травмування (*“she had left, because that’s what Clara did – left people and everything else”*) або неможливість зосередитися, що проявляється в розсіяній увазі (*“Cartwheeling from one thing to the next”*).

Стан виснаженості та байдужості до власного життя також є індикатором глибокого внутрішнього розладу (*“I don’t care if I die either. I’d like to, in fact. Long, as it’s quick.”*). Крім того, персонажі відчувають гостру ізоляцію, пов’язану із суспільною стигматизацією, що призводить до соціального зникнення або втрати місця в суспільстві (*“People thought the Larkin couple would move after what happened... How the Larkins got groceries, nobody knew.”*).

Страх постає ключовою емоційною реакцією, що вербалізує глибину психотравм у структурі роману. Епізод озброєного пограбування й перебування в заручниках демонструє граничні емоційні стани персонажів. Страх і безпорадність виражено через погрози (*“Move, you get shot in the head”*) та реакцію жертви (*“Please!” Olive cried out*). Такі сцени ілюструють миттєву травматизацію, що залишає тривалий слід у психіці (*“She felt fear”*; *“She had the heart attack last night”*).

У романі «Олівія Кіттеридж» часто фігурує страх смерті, зокрема публічної (*“worried about dying in public”*), страх домінування в родині (*“ruled by my fear of you, Mom”*) та страх втрати контролю (*“People go crazy in prisons”*). Також виявляються приховані страхи: боязнь сцени, нових починань (*“I hate to get started again”*), перманентне напруження як захист від зриву (*“frightened when she slowed up at work”*) та раптові панічні реакції (*“She feels a jolt of panic”*).

У текстах простежується широкий спектр проявів психологічної агресії, що виконує функцію інструменту контролю, маніпуляції та стигматизації, зокрема газлайтинг як спосіб знецінення пам’яті партнера (*“You probably forgot. It was a long time ago”*), а також використання психічної нестабільності жінки для її дискредитації (*“She’s mental, Janie”*). Агресія реалізується й у формі вербального тиску – образ, погроз і принижень (*“You could expect to never come home again”*; *“I wish she’d drop dead”*; *“Liar, liar, Olive”*), часто під маскою сарказму або моралізаторства.

Особливо болісними є сцени, де звучать звинувачення від близьких (*“You’ve never once apologized”*), прихована агресія через злість і виснаження (*“I’m sick and tired of it. Sick to death”*), а також брехня як засіб виживання у токсичних родинних стосунках (*“Lie your head off”*). Психологічна агресія постає як наслідок глибокої травматизації персонажів, а її мова є дзеркалом емоційної напруги та внутрішніх конфліктів.

У романі простежується поступове усвідомлення травмованості, що проявляється як через зовнішні оцінки (*“You are neurotic”*; *“You are wounded”*), так і через внутрішні рефлексії персонажів (*“This can’t be my life”, “Who in the world... did she think she was?”*). Ці епізоди підкреслюють екзистенційні сумніви та вразливість людини перед соціумом. Травма також розкривається у формі внутрішньої боротьби – жалю за втраченими можливостями, відчуття дезорієнтації (*“She was baffled by many things”*), емоційної дисоціації (*“the head felt no emotion”*).

Особливо виразно репрезентовано агресію як результат психічного перенапруження. Йдеться як про фізичні прояви насильства (*“I did hit my son”*; *“feet had been bitten raw”*), так і про емоційне пригнічення членів родини (*“I didn’t speak to her for two years”*). Письменниця також звертає увагу на табуйованість теми насильства (*“The guy bit her. That part’s supposed to be a secret, I think.”*) і показує межові емоційні стани, що штовхають до думок про вбивство (*“I’ve been thinking about killing Kerry”*) і скоєння жорстокого вбивства (*“stab a woman 29 times”*). Навіть дрібні реакції, як-от тремтіння рук від гніву, стають виразним індикатором глибоких емоційних травм (*“Olive’s fingers shake because she’s angry.”*).

Таким чином, прямі лексичні номінації концепту «травма» в художньому тексті забезпечують високий ступінь автентичності та емоційної виразності в зображенні психічного й фізичного стану персонажів. Завдяки семантичним засобам читач отримує чітке, структуроване уявлення

про травматичний досвід, що розкривається через згадки про хвороби, акти насильства та глибокі емоційні переживання.

3. Стилiстичні засоби актуалізації концепту TRAUMA

Порівняння в романі Елізабет Страут виконують важливу функцію вербалізації емоційного стану персонажів, дозволяючи зіставити внутрішні переживання з конкретними образами, явищами або предметами. Цей аспект доповнює попередній аналіз метафоричних засобів актуалізації концепту «травма», здійснений у нашій попередній статті (Мамай, 2023). Такий прийом підсилює експресивність і надає читачеві змогу краще відчувати інтенсивність емоцій.

Страх у текстах, наприклад, порівнюється з мотузками або канатами (*“causing Kevin to feel an inward fear that grew and spread through him, as though his very soul were tightening”*). Гнів також захоплює тіло повністю, і людина стає схожою на мішок, сповнений несподіванок (*“She seemed to be one moist, furious sack of horror”*). Почуття спокою, на відміну від тривоги, порівнюється з теплом і відчувається всім тілом (*“whenever she saw him it was like moving into a warm pocket of air”*).

Часто, на думку суспільства, спілкування з людьми, у яких трапилося лихо, як-от смерть, вдовство, може бути заразним і таким чином той, хто потерпає від горя, потрапляє в ізольований стан (*“Olive’s widowhood was like a contagious disease”*). Біль від почуття провини порівнюється із вбивством дияволом (*“It kills me. Like the devil”*) або з купою цеглин, складених в районі шлунку (*“She could have piled twenty bricks onto his stomach, that was the pain he felt”*).

У книзі описано численні реакції організму, окремих органів на зовнішній травматичний вплив. Голова і шлунок виступають як перші органи, що реагують на стрес (*“For a moment, her head didn’t ache, her stomach didn’t ache, there was nothing in her except a thrill as clean as fresh water”*). Тривога може атакувати шлунок, асоціюючись із буремним морем (*“Her stomach turns choppy... like whitecaps in her stomach”*).

Миттєве відчуття глибокого душевного болю порівнюється з гострою зброєю в серці (*“it lacerated her heart with the irony”*). Серцевий напад на побутовому рівні може порівнюватися із вживанням лука, як спосіб заперечення небезпечності ситуації (*“Feeling, she said, as though she had eaten too many of the grilled onions at dinner that night”*).

Грудна клітка може слугувати центром розвитку душевного болю, який порівнюється із розквітом соснової шишки: колючим, неконтрольованим і поступовим (*“Pain like a pinecone unfolding, seemed to blossom beneath her breastbone”*), або тиску в грудях (*“a nervousness touched his chest”*).

Рот людини передає страх через відчуття сухості (*“Her tongue as sticky as flypaper”*). Відчуття фізичної втоми й безпорадності відображається в ногах, немовби вони стають великими мішками з водою (*“Her legs ached and felt enormous, like big sacks of water”*). Спілкування з неприємними людьми можна порівняти із зараженням (*“The visit to the Larkin home sat inside her like a dark, messy injection of sludge spreading throughout her body”*).

Біль також порівнюється з важким металом, що передає тягар зради і втрати ілюзій (*“Like a thick, tarnished silver spreading through her”*). Епітети допомагають деталізувати та підкреслити інтенсивність емоцій, як фізичні реакції тіла на стрес у формі трясіння або завмирання (*“she was shaky tonight; a panicky, dismal feeling”*).

Гіпербола використовується для перебільшення певних аспектів переживань, що дозволяє підкреслити їхню важливість або інтенсивність, як-от реакція серця на хвилювання (*“It made her heart race”*). Еліпсис, опускаючи певні слова або фрази, передає розгубленість, шок, внутрішній біль і безнадію, пов’язані з травмою, думки про самогубство (*“Sometimes I think about just ending it all; Driving home, Olive felt bereft”*).

Персоніфікація наділяє неживі об’єкти або абстрактні поняття людськими рисами, що дозволяє глибше передати внутрішній стан персонажа. Наприклад, опис зради як «дитини, прихованої між подружжям» підкреслює постійну присутність і вплив цього почуття на стосунки (*“She felt*

some knowledge pass between them. And it had been sitting there in church with them, too, like a child pressed between them in the pew; Who had been followed through life by his own childhood troubles”).

4. Висновки

Проведене дослідження засвідчило, що концепт «травма» в романі Елізабет Страут «Олівія Кіттерідж» реалізується як багатомірне явище, що охоплює психологічну, фізичну, соціальну, екзистенційну та дитячу розвиткову складові. Основною метою авторки є не лише художнє зображення страждання, а й глибоке емоційне занурення читача у травматичний досвід персонажів. Аналіз лексичних і стилістичних засобів дозволив визначити, що прямі семантичні номінації (назви психічних розладів, фізичних захворювань, проявів суїцидальної поведінки, агресії тощо) надають тексту структурованості, чіткості й медіальної правдоподібності, тоді як стилістичні фігури (порівняння, метафори, еліпсиси, епітети, гіперболи, персоніфікації) виконують функцію емоційного поглиблення образу травми, створюючи чуттєво наповнену картину внутрішнього світу персонажів. Перспективи подальших студій убачаємо у вивченні непрямих способів актуалізації концепту «травма», розширенні літературознавчого аналізу шляхом залучення роману «І знов Олівія» Елізабет Страут до об'єкту дослідження.

Література:

1. Бондаревська Л. Л., Лещенко І. Т. Вплив психічної травми на переживання суб'єкта. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Психологія*. 2020. Т. 31 (70). № 3. С. 60–64. DOI: <https://doi.org/10.32838/2709-3093/2020.3/10>
2. Довганич Н. А. Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації. *Українське літературознавство*. 2020. № 85. С. 1–14. Режим доступу: <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/ukrliterary/article/view/3128>
3. Кобзар І. М. Метафора як базовий спосіб представлення інформації. *ScienceRise*. 2014. № 1. С. 95–98. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/text_2014_1_16
4. Мамай Ю. Ю. Актуалізація метафоричного діапазону концепту TRAUMA у романі Elizabeth Strout “Olive Kitteridge” (стаття). Київ : *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Т. 34 (73). № 5. С. 82–87. Категорія Б, Index Copernicus.
5. Маркович М. М. Моделі нарративного уявлення про травму. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2021. Вип. 18. С. 48–56. DOI: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.7>
6. Martin C. R., Preedy V. R., Patel V. B. *Handbook of Anger, Aggression, and Violence*. Springer. Verlag GmbH, 2023. 3082 p.
7. Strout E. *Olive Kitteridge*. New York: Random House, 2008. 270 p.

References:

1. Bondarevska, L. L., Leshchenko, I. T. (2020). Vplyv psykhychnoi travmy na perezhyvannia subiekta [The influence of mental trauma on the experience of the subject]. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Psykholohiia*. [Scholarly Notes of V. I. Vernadsky Taurida National University. Series: Psychology], 31 (70), 3, pp. 60–64. <https://doi.org/10.32838/2709-3093/2020.3/10> [in Ukrainian].
2. Dovhanych, N. A. (2020). Pamiat, travma i literatura: sposoby reprezentatsii ta interpretatsii [Memory, trauma and literature: methods of representation and interpretation]. *Ukrainske literaturoznavstvo [Ukrainian Literary Studies]*, 85, pp. 1–14. <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/ukrliterary/article/view/3128> [in Ukrainian].
3. Kobzar, I. M. (2014). Metafora yak bazovyi sposib predstavlennia informatsii [Metaphor as a Basic Way of Representing Information]. *ScienceRise*, 1, pp. 95–98. http://nbuv.gov.ua/UJRN/text_2014_1_16 [in Ukrainian].
4. Mamai, Yu. Yu. (2023). Aktualizatsiia metaforychnoho diapazonu kontseptu TRAUMA u romani Elizabeth Strout “Olive Kitteridge” [Actualization of the metaphorical range of the concept TRAUMA in Elizabeth Strout’s novel “Olive Kitteridge”]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka* [Scholarly Notes of V. I. Vernadsky TNU. Series: Philology. Journalism], 34 (73), 5, pp. 82–87 [in Ukrainian].
5. Markovych, M. M. (2021). Modeli naratyvnoho uavielennia pro travmu [Models of narrative representation of trauma]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii* [Literary Process: Methodology, Names, Trends], 18, pp. 48–56. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.7> [in Ukrainian].
6. Martin, C. R., Preedy, V. R., Patel, V. B. (2023). *Handbook of Anger, Aggression, and Violence*. Berlin: Springer Verlag GmbH, 3082 p. [in English].
7. Strout, E. (2008). *Olive Kitteridge*. New York: Random House, 270 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.04.2025
The article was received 23 April 2025

4. Порівняльне літературознавство

4. Comparative literature

ЕТНОКУЛЬТУРНІ КОДИ МІФОЛОГЕМИ АГАСВЕРА В РОМАНІ ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА «МАРКО ПРОКЛЯТИЙ»

Ільїнська Ніна Іллівна,

*доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри англійської філології
та світової літератури*

імені професора Олега Мішукова

Херсонського державного університету

Ilina2006@gmail.com

orcid.org/0000-0001-5219-0860

Мета – виокремити й описати етнокультурні коди міфологеми Агасвера, що маркують українську ідентичність домінантного у ній мотиву безсмертя; репрезентувати літературознавчий інструментарій, адекватний меті та завданням наукової розвідки. Задля досягнення мети слід розв’язати низку *завдань*: обґрунтувати теоретико-методологічну концепцію дослідження етнокультурних кодів у художньому тексті; окреслити трансісторичні параметри мотиву безсмертя як домінантного у міфологемі Агасвера; довести, що саме розгалужена система етнокультурних кодів, реалізована у ідіостилістиці твору, засвідчує національну ідентичність і художню специфіку міфологеми Агасвера у романі О. Стороженка «Марко Проклятий».

Методи. У дослідженні застосовано структурно-семантичний, зіставно-типологічний методи, крос-культурний підхід.

Результати. Міф про Агасвера – людину, яка образила Ісуса Христа, є наскрізним у світовій культурі. Його популярність особливо зростає у перехідні культурно-історичні епохи. Дослідження міфологеми Агасвера у трансісторичному аспекті – від німецької легенди початку XVII ст. до численних літературних трансформацій романтизму, модернізму і постмодернізму – дає змогу окреслити в її структурі інваріантні мотиви (з мотивом безсмертя як домінантним), а також простежити модифікації в інонаціональних літературах.

Українську національну версію «вікового» образу Агасвера репрезентовано у незакінченому романі Олексі Стороженка (1806–1874) «Марко Проклятий» (1879). У дешифруванні коду Агасвера в образі Марка Проклятого наша дослідницька увага сконцентровано на (1) авторських прийомах перетворення національної історії на соціальну міфологію задля її більш глибокого, націоцентричного, навіть інтимного втілення у свідомість української людини та суспільства XIX ст., (2) на питаннях національної та самоідентифікації через архетип Агасвера, а саме: спокутування людиною (українцем, воїном) гріха / провини / відповідальності / на шляху боротьби за свободу і державність в епоху соціальних катаклізмів та воєн; (3) на розгляді «українського тексту» міфологеми Агасвера у широкому культурному контексті завдяки крос-культурному зіставленню образів українського блукальця у романі О. Стороженка й Агасвера у західноєвропейському романтизмі та виявленню типологічних збігів та відмінностей. Пунктирно окреслена ідея новаторського залучення О. Стороженком історичних осіб як героїв історико-авантюрного штибу, що нагадують героїв В. Скотта, О. Дюма тощо. Реінтерпретація зазначених аспектів засвідчує актуальність запропонованої наукової розвідки.

Висновки. У роботі узагальнено спостереження над механізмами рецепції і трансформації мотиву безсмертя у міфологемі Агасвера через дешифрування етнокодів роману, оприявнених в етноментальній аксіології, семантиці й поетиці, знакової для української культури і творчої індивідуальності Олексі Стороженка. Доведено, що домінантними в структурі мотиву безсмертя є часопросторовий і духовний етнокоди у «взаємоперетіканні» із зооморфним, фітоморфним, антропоморфним (антропним), предметним етнокодами. Підтверджено релевантність методології та інструментарію, націленого на висвітлення національної ідентичності художнього твору через актуалізацію етноспецифічних культурних кодів.

Ключові слова: мотив безсмертя, крос-культурний діалог, національна ідентичність, хронотоп, пам’ять культури, літературна готика.

ETHNOCULTURAL CODES OF THE AGASPHERE MYTHOLOGEME IN OLEKSA STOROZHENKO'S NOVEL "MARKO THE DAMNED"

Ilinska Nina Illivna,

*Doctor of Philological Sciences, Professor,
Professor at the Department of English Philology
and World Literature
named after Professor Oleh Mishukov
Kherson State University
Ilnina2006@gmail.com
orcid.org/0000-0001-5219-0860*

The purpose of the study is to identify and describe the ethno-cultural codes of the Agasphere mythologeme that mark the Ukrainian identity of the dominant motif of immortality; to present literary tools adequate to the purpose and tasks of scientific research.

Reactivating the meanings that have been dormant in a work of fiction requires an appropriate **methodology**. In our case, this is an interdisciplinary scientific paradigm based on a set of literary and linguistic methods, semiotic approaches to the study of cultural codes, namely *methods of cross-cultural analysis* (to compare universal and ethnospecific cultural codes of the Agasphere mythologeme); *method of semiotic analysis* (to clarify the sign nature of imagery and establish the mechanisms of interaction between different cultural codes); *structural and semantic approach* (to consider cultural codes in the structure of the verbal motif of immortality as such that perform a sign (symbolic) function in the process of communication); *typological method* (to distinguish similarities and differences in the cultural codes of the motif of immortality of the Agasfer mythologeme in the European and Ukrainian contexts).

As a **result** of the scientific research, the approaches to the study of the cultural code as an interdisciplinary category and the identification of its typologies are generalized; the key strategies for deciphering the dominant ethno-cultural codes of the immortality motif that implement the Agasser mythologeme are identified. It is proved that the main ones in the structure of the immortality motif are the temporal and spiritual ethnocodes in "intercrossing" with zoomorphic, phytomorphic, anthropomorphic (anthropic), and object ethnocodes. The temporal and spatial cultural ethnocode is transversal to the novel and includes the chronotope of the road; the chronotope of the meeting; the chronotope of the threshold. It was found that the synthesis of cultural codes creates an ethnocentric picture of the world. It introduces the reader to the story of Mark the Damned's sin against God and people, his wandering through time and space to atone for his guilt, the hero's enlightenment on the way to establishing a dialogue with the Creator, and testifies to his accession to divine truth and order in the natural coordinates of life and death. The article analyzes the artistic realization of the conceptual foundations of ethnomentalism in the categories of good and evil, divine and devilish, sin and virtue, folk eschatology, identified in national semantics and topics, symbols, allusive and reminiscence layers of mythopoetics and Ukrainian folklore. The features of the literary Gothic idiom of O. Storozhenko's idiosyncrasies are clarified in the categories of the eerie, macabre, irrational, supernatural, infernal, etc.

The **conclusions** outline the specifics of cross-cultural communication between the Ukrainian wanderer and the image of Agasphere in Western European Romanticism, tracing typological similarities and differences. Observations on the mechanisms of reception and transformation of the immortality motif in the Agasfer mythologeme are generalized through the decoding of the novel's ethnocodes, revealed in ethnomental axiology, semantics and poetics, which are significant for Ukrainian culture and the creative personality of Oleksa Storozhenko. The relevance of the methodology and tools aimed at highlighting the national identity of an artistic work through the actualization of ethnospecific cultural codes is confirmed.

Key words: motif of immortality, cross-cultural dialogue, national identity, chronotope, cultural memory, literary Gothic.

1. Вступ

Легенда про Вічного Жида в іонаціональних переказах налічує більше ста версій. Широко відомі слова Карла Юнга про те, що не «називайся цей образ Агасвером, він все одно виник би під іншим ім'ям» (Юнг, 1994). Вважаємо, що секрет особливої привабливості у всіх сенсах «мандрівного» сюжету про Вічного Жида насамперед у його архетиповості. Корпус архетипів світової літератури безперервно поповнюється «вічними образами», створеними в індивідуальній творчості видатних митців, як це відбувається з міфологемою Агасвера.

Перелік авторів, які звернулися до міфологеми Агасвера на рівні сюжету, образу, мотиву, культурного коду, є досить репрезентативним: це І. В. Гете, Е. Т. А. Гофман, К. Ф. Д. Шубарт, А. фон Шаміссо, Н. Ленау, Р. Гамерлінг, С. Т. Колрідж, Дж. Г. Байрон, П. Б. Шеллі, Е. Сю, Я. Потоцький, М. Гоголь, О. Стороженко, Р. Кіплінг. Якщо у класичній літературі міфологеми Агасвера втілено переважно у поезії, то в новітній літературі вона розгортається у великих прозових формах і новелістиці: Л. Х. Борхес (Аргентина), П. Лагерквіст (Швеція), П. Загребельний (Україна), С. Гейм (Німеччина), Дж. Г. Баллард (Велика Британія), С. Кінг (США), Р. Гари (Франція), Г. Г. Маркес (Колумбія) тощо. В українській культурі етноспецифічним проявом міфологеми Агасвера є численні модифікації образу Марка Пекельного (Проклятого) у фольклорі, а також у романах Олекси Стороженка «Марко Проклятий» (1879) і Павла Загребельного «Тисячолітній Миколай» (1991). У новітній українській драмі міфологема Агасвера репрезентована у п'єсі Олега Гончарова «Сім кроків до Голгофи» (2011) через образ анти-Месії.

Причину популярності «мандрівного» сюжету вбачаємо в інакшості та незавершеності міфологеми Агасвера в будь-якій культурі, адже скільки існує людство, стільки воно в той чи той спосіб грішить проти Бога і спокутує провину. Серед інших концептуальних підстав вважаємо такі:

- усталена інтерпретаційна традиція міфологеми Агасвера в літературному дискурсі, її тяжіння до модифікацій (Бондарева, 2006);
- маркування за допомогою прямої авторської вказівки на джерело запозичення (Будний, Ільницький, 2008: 132);
- впізнаваність завдяки наявності структурно-семантичного конструкту міфологеми – інваріанта (Ільїнська, 2024: 49).

Письменників, які звернулися до легендарного образу Вічного Жида, майже без виключення приваблює структурний принцип легенди, відомий як «подвійний парадокс». Суть його в тому, що темне та світле двічі змінюються місцями: безсмертя, бажана мета людських зусиль у цьому випадку обертається прокляттям, а прокляття – милістю (шансом спокути) (Аверинцев, 1997: 34). Отже, констатуємо: мотив безсмертя є «ціннісним центром» мотивної структури міфологеми Агасвера, має значний інтерпретаційний потенціал і породжує нові провокативні версії насамперед у літературі модернізму та постмодернізму, що тяжіють до гри з усталеними істинами й авторитетами.

Мета нашої розвідки: у романі О. Стороженка «Марко Проклятий» виокремити й описати культурні коди міфологеми Агасвера, що маркують етнокультурну ідентичність домінантного у ній мотиву безсмертя; репрезентувати літературознавчий інструментарій, адекватний меті наукового пошуку. Як засвідчує аналіз наукової літератури, у такому ракурсі роман не був спеціальним предметом вивчення, що визначає наукову новизну дослідження.

Реактивізація в художньому творі смислів, що досі «дрімали», потребує застосування відповідної методології. У нашому випадку – це міждисциплінарна наукова парадигма, що ґрунтується на комплексі літературознавчих і лінгвістичних методів, семіотичних підходів до вивчення культурних кодів. Відтак, дослідження культурних кодів проведено із застосуванням *методів кроскультурного аналізу* (порівняння універсальних і етноспецифічних культурних кодів міфологеми Агасвера); *методу семіотичного аналізу* (з'ясування знакової природи образності внаслідок встановлення механізмів взаємодії різних культурних кодів);

структурно-семантичного підходу (розгляд культурних кодів у структурі словесного мотиву безсмертя як таких, що виконують знакову (символічну) функцію у процесі комунікації); *типологічного методу* (виокремлення схожого і відмінного у культурних кодах мотиву безсмертя в європейському і українському контекстах).

Отже, за словом Соломії Павличко, «ми, звичайно, не знайдемо в ній <українській літературі> нових творів, але, відкинувши пафос, риторичку й іконопоклонство, проаналізуємо її мову, її внутрішню логіку, діалектику боротьби в ній різних ліній і традицій» (Павличко, 2002: 448). Вважаємо, саме такий підхід сприятиме входженню твору О. Стороженка «Марко Проклятий» в міжкультурний діалог через інтертекстуальне зіставлення європейської та української версій мотиву безсмертя. Під час кроскультурного аналізу відбувається акцентуація у міфологемі Агасвера універсальних і етноспецифічних культурних кодів, що позначені етноментальною аксіологією, знаками української культури, предметно-побутовими реаліями тощо.

2. Історіографічний аспект дослідження

Творчість Олекси Стороженка (1806–1874), незважаючи на невеликий обсяг, увійшла «в історію української літератури, витримавши іспит часу» (Хропко, 1989: 6). В її вивченні умовно можна виокремити два етапи: перший період – прижиттєва автору критика (перші його твори опубліковано в шістдесяті роки XIX ст.) і пострадянський період; другий – сьогодення (кінець XX – початок XXI ст.).

У перший період критична та літературознавча рецепція прози О. Стороженка, хоча остання і не вписувалася у мейнстрим, відзначається певною увагою видатних діячів української літератури та культури XIX – середини XX ст. (Г. Житецький, С. Єфремов, Є. Нахлік, П. Хропко, Дм. Чижевський). У відповідності до тогочасної наукової парадигми чільне місце посідають історіографічні аспекти вивчення творчої біографії Олекси Стороженка. Окреслимо коло питань, репрезентованих у їхніх поглядах на доробок письменника. Відтак:

– висвітлюється полеміка навколо корпусу творів О. Стороженко, що оцінювалися за критеріями суспільно зорієнтованої літератури, тому стороженківські твори переважно вважалися побутово-етнографічними «гарненькими брязкотельцями» (Єфремов, 1995: 403);

– здійснюються спроби вписати творчість Олекси Стороженка у літературний контекст «національної школи» першої половини XIX ст., простежити вплив красного письменства (М. Гоголя, Є. Гребінки, І. Котляревського, А. Гулака-Артемівського) на його творчість (Житецький, 1905: 375–376);

– проза автора «Марка Проклятого» ідентифікується переважно у річищі реалізму, що дає критикам підстави називати його «запізнілим романтиком» (Чижевський, 1994: 355–357, 444);

– розглядається й досі не розв'язане питання жанрової ідентифікації *magnum opus* письменника – «Марка Проклятого» (Нахлік, 1988: 142);

– звертається увага на ідіостилістику творчого доробку письменника.

Літературознавчий дискурс кінця XX – початку XXI ст. засвідчує «зміну парадигм» (*paradigm shift*), що спричинило руйнацію усталених і формування нових підходів до літературних репутацій красного письменства, зміни критеріїв художності, пошуки літературознавчої епістемології у сьогоденних соціокультурних контекстах, зміни жанрово-стильових тенденцій і домінант, центру і периферії у створенні національного літературного канону. Дослідницький інтерес у сучасному стороженкознавстві позначений пошуками методологій і інструментарію, що дає змогу відкрити в його творчості нові інтерпретаційні пласти. У зоні нашої безпосередньої уваги – праці, що розглядають національні версії образу Агасвера в українському літературному контексті, перш за все в готичному романі О. Стороженка «Марко Проклятий» (1876). Це розвідки Надії Поліщук (Поліщук, 2003; Поліщук, 2001), Оксани Пойди (Пойда, 1995; Пойда, 2008); Соломії Решетухи (Решетуха, 2006; Решетуха, 2007). Дотичними до нашого дослідження вважаємо розвідки Віри Просалової (Просалова, 2023).

У згаданому контексті проза Олекси Стороженка привертає увагу дослідників можливостями її реінтерпретації в аспектах, відповідних аксіології та творчій індивідуальності автора, як-от: національні доміанти його спадщини; розвиток традицій О. Стороженка у сучасній «химерній прозі», оскільки письменника вважають певною мірою її фундатором; інтертекстуальні перегуки образу Марка Проклятого з образами європейської літератури, позначених кодом Агасвера (романи Метью Грегорі Льюїса «Монах» та Чарльза Роберта Метьюріна «Мельмот-блукач»); трансформація поетики літературної готики в прозі українського письменника; фольклорно-міфологічний контекст роману «Марко Проклятий». Отже, у порівнянні двох етапів у вивченні роману «Марко Проклятий» в сучасному літературознавстві спостерігаємо відхід від традиційної соціологічно орієнтованої шкали оцінок та здобуття нових інтерпретаційних підходів задля адекватного прочитання «ще не відкритої української літератури» (Павличко, 2002: 448).

Проблематика наукових розвідок засвідчує, що творчість О. Стороженка виявилася суголосною сьогоденню і посідає чільне місце в українській культурі. Разом із цим погодимось із Соломією Решетухою, що й досі «художня спадщина одного із найоригінальніших представників національного письменства у ХІХ столітті залишилася маловивченою. Відсутність монографічних досліджень не дає можливості чітко визначити роль і місце О. Стороженка в історії української літератури. Необхідне сучасне прочитання його творів» (Решетуха, 2007: 14). Представлена стаття має інтенцію закрити цю лакуну хоча би в одному із зазначених аспектів, а саме сучасного прочитання роману «Марко Проклятий».

3. Легенда про Вічного Мандрівника як претекст літературних версій

Легенда про Агасвера сюжетно оформлюється під час хрестових походів. Вона широко представлена в національних версіях зі збереженням вихідної фабули. В апокрифічній легенді розповідається, як по дорозі на Голгофу страждений Ісус просить відпочинку біля будинку Агасвера, але чоботар зневажливо його проганяє. За образу Божого Сина того було приречено на вічне поневіряння і вічну зневагу. Щоб отримати прощення і позбутися остогидлого безсмертя, Вічний Жид змушений чекати Судного дня, адже тільки Ісус може зняти зарок. В інонаціональних культурних контекстах вихідна фабула домістикована («одомашнена») завдяки ментальній специфіці та реаліям.

З усіх легендарних анонімних джерел найвідомішою є німецька версія. Її текст з паралельним перекладом репрезентовано в праці В. П. Адріанової (1888–1972) «До історії легенди про мандрівного жида у старовинній російській літературі» (Адріанова, 1915). Народна книга невідомого автора під назвою «Короткий опис і розповідь про єврея на ім'я Агасвер, який особисто був присутній під час розп'яття Христа, а також кричав разом з іншими: «Розіпни його» – і закликав до Варрави» датується початком ХVІІ ст. Згодом саме цей текст розповсюджується у Західній Європі і стає претекстом для численних літературних трансформацій. У ньому оформляються інваріантні мотиви міфологеми: мотив мандрівок, дороги, страждань, самотності, життєвої втоми, а також месіанська доміанта образу Вічного Жида. Як грішник, що розкався, і живий свідок голгофських страждань Ісуса, він впевнений у своїй богообраності, у тому, що його місія – закликати до спокутування гріхів і покаяння. У книзі також представлено інваріантні деталі його портрету: високий зріст, худорлява статура, босі ноги з мозолями, довге волосся, дракий каптан тощо (Адріанова, 1915: 11, 13). Подальший розвиток міфологеми відбувається двома шляхами: фольклорним і книжковим.

У європейській культурі ХVІІ століття образ Агасвера однаково популярний у цих двох типах культури. Крім численних фольклорних «варіацій» створюються літературні і музичні твори, присвячені Агасверу, навіть існують «живі свідки» його мандрівок. Образ Вічного Жида демонізується, і ця особливість зберігається як інваріантна у «тексті культури» міфологеми.

До художньої літератури вищих класів Агасвер увійшов у другій половині XVIII ст., в епоху Романтизму. Його поезія не могла пройти повз старих героїв, що втілюють у собі в прихованому вигляді прагу життя і прагу смерті, титанічні пориви, прагнення загальної катастрофи. У такий спосіб образ Агасвера ґрунтовно закріпився у світовому культурному просторі.

4. Мотив безсмертя у структурі міфологеми Агасвера

Розгляд мотиву безсмертя у міфологеми Вічного Жиди як домінантного почнемо з невеликого коментаря. Як відомо, більшість міфологій і релігій світу впевнені, що людина має надію на життя вічне якщо не тіла, то душі. Секулярні ідеології намагалися запропонувати свій варіант безсмертя, втілений «у пароплавах, рядках» та інших «довгих» і не дуже довгих справах. Художня література також розмірковує про сутність безсмертя: про «мале безсмертя» в пам'яті свого роду, «смішне безсмертя» завдяки «потраплянню» в курйозні ситуації, безсмертя як вічний суд нащадків тощо. У розв'язанні цієї позачасової проблеми особливих успіхів досягли жанри масової літератури, кожен із яких пропонує персонажу свій спосіб уникнути смерті. Мотив безсмертя як інваріантний домінує серед інших стійких мотивів міфологеми Агасвера. Утім, виникає запитання: чи можливе безсмертя за визначенням і чи є воно для людини абсолютним благом?

Однією з перших на це питання відповідає Біблія, розповідаючи про два види безсмертя (зрозуміло, що про Боголюдину не йдеться). У першому випадку смерті уникають старозавітні пророки-праведники Ілля та Єнох, які на небесах чекають на есхатологічну розв'язку (Буття 5:24; 4 книга Царств 2:21). У другому – на вічні поневіряння без спокою могили приречений братовбивця Каїн (Буття 4, 8:22). Звідси виходять численні полікультурні асоціації з Каїном у національних версіях міфологеми Агасвера, навіть у експліцитних альянсах, як у романі О. Стороженка «Марко Проклятий». Аналогічному покаранню піддається персонаж із буддистської легенди, засуджений до безсмертя через свою зарозумілість. На думку деяких інтерпретаторів, Євангеліє від Івана (21:22) також містить альянз на «позитивне» безсмертя улюбленого учня Ісуса як «живого свідка істинності Його вчення» (Адріанова, 1915: 3).

Показово, що спірне тлумачення безсмертя апостола з погляду екзегетики стає можливим у реальності поетичній. До прикладу, у незакінченій поемі «Мандрівний Жид» (1831) В. Жуковський моделює саме таку ситуацію. В одному просторі сходяться носії безсмертя як благословення (ап. Іван Богослов) і безсмертя як прокляття (Вічний Блукалець). Волею автора поеми на Патмосі Агасвер приймає християнство від апостола Івана Богослова. Внаслідок покаяння легендарному персонажеві даровано духовне зцілення – благодать. Із двох фіналів – прощення та спокутування гріха чи муки вічні за скоєний злочин – поет-християнин обирає Божу милість.

Отже, властиві міфологічній свідомості уявлення про безсмертя можна звести до двох основних: безсмертя як нагорода за праведність (у християнстві – «вічне життя») і безсмертя як помста / покарання за гріхи. Ці два аспекти яскраво втілюються у фольклорній легенді про Агасвера, а також у її подальшій трансформації в «тексті культури». Вірогідна орієнтація письменників саме на таку аксіологію, однак поняття безсмертя інтерпретується ними більш стереоскопічно. На це звертає увагу літературознавиця Надія Поліщук: «Сама категорія безсмертя, у свою чергу, також розмежовувала авторів міфологеми. З одного боку, потрактування безсмертя існувало як покарання, що розкриває трагізм буття особистості в осамотілому блуканні світом (Колрідж, Ленау, Нечеський, Гамерлінг). З іншого боку, безсмертя сприймалося як благословення, дароване для пізнання тасмниці Всесвіту (у площині філософського виміру – Колрідж, Шеллі, опосередковано – Байрон) та для пізнання вищої любові (у площині релігійного виміру – Колрідж, Жуковський)» (Поліщук, 2001: 11). Саме перший варіант – остогидле безсмертя та його спокута – набуває національного художнього втілення у романі Олекси Стороженка «Марко Проклятий».

5. Культурні коди як етноспецифічні маркери мотиву безсмертя у готичному романі Олекси Стороженка «Марко Проклятий»

Роман Олекси Стороженка «Марко Проклятий» є яскравим зразком поєднання традиційного та національного контекстів в інтерпретації мотиву безсмертя у міфологемі Агасвера. Вважаємо, що саме таку спрямованість твору засвідчує неодноразово цитований лист письменника до книговидавця В. Белого: «Повість ця під назвою “Марко Проклятий” – знедолений блукач, якого за гріхи не приймає ні земля, ні пекло... Кожний народ має свого блукача: французи – вічного жида Сантенера, іспанці – Мельтона, у німців та англійчан їх так багато, що не перерахуєш, у росіян – Коцій Безсмертний, а у нас – Марко. І, здається, наш Марко заткне за пояс всіх блукачів. Щоб надати більше жвавості та розмаїття поемі, я пов'язав її з війною 1648 р. (повстання Хмельницького). На сцені багато історичних осіб: Єрмія Вишневецький, єзуїт Залинський, княжна Корецька, князь Четвертинський, Кривонос, Павлюга, Гуня, Світ та багато інших» (цит. за: Пойда, 2012). У наведеному висловлюванні акцентуємо декілька моментів, а саме: авторську ідентифікацію твору як «повісті», хоча цілком вірогідно, що письменник мав на увазі просто «розповідь»; рецептивну стратегію зацікавленості читача завдяки підвищенню читабельності твору («надати більше жвавості та розмаїття»); пошуки нових художніх рішень у парадигмі історична правда / вигадка / домисел. Особливу увагу привертає крос-культурна орієнтація письменника на європейський контекст апокрифічної легенди про Агасвера у створенні образу Марка при свідомій інтенції автора щодо національної ідентичності персонажа. Її маркерами слугують культурні коди, дешифрування яких дасть змогу виявити етноспецифіку мотиву безсмертя у творі О. Стороженка.

Є необхідність визначитися у дефініціях «культурний код» та його типології. У сучасній гуманітаристиці поняття «код» насамперед асоціюється із семіотикою, однак є досить поширеним в інших науках: лінгвістиці (Т. Вільчинська, О. Снітко), літературознавстві (М. Прокоф'єва, А. Сабітова, О. Яловенко), фольклористиці (І. Чибор) тощо.

Вслід за І. Чибор, під кодом культури розуміємо «сукупність знаків матеріального і духовного світу та закріплені за ними вторинні, зумовлені культурою значення, які відображають, передають і зберігають важливу для культури інформацію» (Чибор, 2016: 36). Узагальнюючи топіку зазначених наукових розвідок, окреслимо ще деякі його характеристики:

– культурні коди – це система знаків, «керована певними правилами, що поширені серед представників певної культури і призначені для генерації смислів та функціонування у цій культурі та для цієї культури» (Fiske, 1999: 4). Інакше кажучи, культурні коди зберігають етнокультурну маркованість артефактів, обрядів, звичаїв, вірувань, поведінкових еталонів і, будучи їхніми трансляторами, виконують функції пам'яті культури;

– культурні коди мають перспективу безлічі цитатій, зіткані з безлічі структур, вони ретранслюють інформацію, історично накопичену в знаках і символах. Будучи втіленням у міфопоетиці, фольклорі, релігійних та духовних практиках, культурний код у художньому творі пізнається завдяки словесній реалізації в інваріантних мотивах, національній топіці, алюзивно-ремінісцентних пластах. Дешифрування кодів через художні прийоми дає змогу ідентифікувати етноспецифіку культури;

– культурні коди мають дуальну природу: універсальну і етноспецифічну, проте їхні художні прояви національно обумовлені та сприяють формуванню цінностей і стереотипів певної культури;

– «взаємоперетікання» культурних кодів за принципом взаємодоповнюваності сприяє створенню національно маркованої картини світу.

Отже, розуміючи етнокультурний код як структурну модель семіотичної системи, що має забезпечити культурну комунікацію, підкреслимо його такі національно зорієнтовані складові, як ідентичність; система цінностей; традиція; знаки і символи, а також норми моралі,

поведінкові стереотипи етнічної спільноти. Саме ці підходи визначають наші стратегії дослідження етнокультурних кодів мотиву безсмертя у романі О. Стороженка.

Щодо типології культурних кодів, то більшість із них побудована на тематичному принципі і має багато спільного (див.: Вільчинська, 2018: 100; Савченко, 2013: 75; Чибор, 2016: 140). Репрезентативною є типологія Тетяни Вільчинської, що охоплює: антропоморфний код – він співвідноситься з образом людини і частин її тіла та включає соматичний та антропний коди; біоморфний, складниками якого є зооморфний і фітоморфний; предметний і духовний у двох різновидах – власне духовний, репрезентований сукупністю моральних норм і цінностей, та міфологічно-релігійний, пов'язаний з образами Бога і чорта, пекла і раю тощо (Вільчинська, 2018: 100). Зазначена типологія є базовою для нашої роботи.

Утім, виходячи із завдань дослідження, а також складових художнього світу твору, у якому часопросторова організація є сюжетотворчою, вважаємо за доцільне дослідити просторовий і часовий коди, які в мотиві безсмертя є семантизованими категоріями й утворюють його хронотоп. Відтак, виокремлюючи у мотиві безсмертя тричасткову структуру, яка вміщує об'єкт – злочин (*гріх проти Бога*); суб'єкт, що отримав покарання (*обридливе безсмертя*) і предикат (*спокута – щире покаєння і добрі справи задля прощення гріхів*), розглянемо згадані коди.

6. Часопросторовий культурний код мотиву безсмертя у взаємодії з іншими етнокодами

Названі структурні складові мотиву безсмертя є інваріантними для міфологеми Агасвера; у романі «Марко Проклятий» вони мають певні відмінності. Саме на виявлення його трансформацій спрямоване наше дослідження часопросторового культурного коду у взаємодії з іншими етнокодами. Знаковими для часопросторового континууму мотиву безсмертя вважаємо символи «дороги», «зустрічі», «порога» тощо. Ці категорії хронотопу, актуалізовані О. Стороженком буквально з першого речення твору, є рушійними для його сюжету. Зустріч двох головних персонажів – січовика Павла Кобзи і «знедоленого блукача» Марка Проклятого – позначена українськими реаліями. Їхні портрети оприявлені у традиційних для фольклору бінарних опозиціях, народнопоетичних кліше: у майбутнього отамана Павлюги вороний кінь, червоний жупан, карі очі, тонкий стан, безсумний погляд; до того ж «січовик був ще молодий, тільки вус вирівнявсь». У Марка Проклятого – чорний подолянський кобеняк, «*вирлоокі ... очі, неначе іскри з них посипались*», «*довгенні сиві вуса*» (Стороженко: URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3707>). На відміну від босоногого легендарного Агасвера Марко обутий у верзунах як гуцул (українська етнокультурна деталь).

В експозиції твору автор акцентує сакральню забарвлений час – зустріч відбувається у Петрів день (у християн свято Петра і Павла). Однак народне повір'я попереджає про небезпеку ходіння до лісу, бо з першого дня Петрівки відбуваються *звірячі розгри* (курсив автора – В. Войтовича). Ба більш того, за народними уявленнями святі Петро та Павло виступають у ролі «вовчих святих» (Войтович, 2015: 369).

У такий спосіб починає «мерехтіти» зооморфний / бестіарний культурний код, що надалі актуалізується в антропоморфному коді як негативний маркер деяких персонажів. До прикладу, князь Єремія Вишневецький, «хижий од рождення», «хижо вовчим поглядом визирали його сірі, як полуда очі»; в отамана Максима Кривоноса «*очі і хижо, нечоловічим поглядом визирали з ямок*», «*волосся жорстке, як кнуряча щетина*». Образ вовка – це вихідний образ перемінника, можливо, і тому прізвисько Кривоноса було Вовгур (Решетуха, 2007: 155). Бестіарними рисами позначений образ Марка Проклятого: у нього «*хижий погляд*», *мати його породила на світ, як звіряку*», «*вигодувала, як вовченя, кров'ю од живої тварі*», *жив у лісі, мов хижий звір*», «*неначе вовченя яке*». Однак коли Марко, «*возлюбить ближнього, як себе самого*» (Стороженко: URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3707>) і почне творити добро заради людей, а не тільки свого спасіння, тоді зникає його зооморфність. У такий

спосіб автором експліковано міфопоетичний мотив перевертня, усталений в українській народній культурі (див.: Жайворонок, 2006; Войтенко, 2015: 359–360).

Відтак у творі О. Стороженка зовнішність людини відбиває ті метаморфози, що відбуваються у її внутрішньому світі, коли «людська сутність заганяється глибоко всередину, вивільняючи звіриний початок» (Ковалів, 2007: 197). Зооморфний код художньо втілено в порівняннях та уособленнях з бестіарною семантикою.

Наведені спостереження над «взаємоперетіканням» етнокодів мотиву безсмертя, зокрема зооморфним кодом, дають змогу констатувати таку його українську етноспецифіку, як двовірство: ідеться про синкретизм елементів народної релігії, міфотворчості, язичництва з християнською культурою. Ось як коментує цей феномен етнограф Олекса Воропай: «Ми, українці, нація дуже стара, і свою духовну культуру наші пращури почали творити далеко до християнського періоду на Україні. Разом із християнством Візантія принесла нам свою культуру, але саме свою культуру, а не культуру взагалі. У нас на Україні вже була національна культура, і Володимир Великий тільки додав християнську культуру до своєї рідної, батьківської культури. Зустріч Візантії з Україною – це не була зустріч бідного з багатим; це була зустріч якщо не рівних, то близьких потугою, але різних характером культур» (Воропай, 1958: 11). Саме таке явище є специфічним для української версії мотиву безсмертя у міфологемі Агасвера, що засвідчує його модифікації.

У художній реалізації зооморфного етнокоду впадає в око низка орнітологічних порівнянь головного персонажа спочатку з орлом, потім із кобцем («ніс закандзюбився, як у кібця»), а потім ще більш знижено – з шупльікою (шулікою), птицею, яку етноментальність зараховує до нечистих (диявольських, злих) і вважає символом хижацтва (Войтович, 2015: 414). У згаданому образі, крім фольклорного етнокультурного коду, можна виявити ще один український контекст – літературний. Імовірно, в порівнянні Марка з шупльікою закодовано ремінісценцію соціальної балади Миколи Костомарова «Пан Шупльіка» (збірка поезій «Українські балади», 1839). Інтертекстуальні перегуки спостерігаються на онтологічному рівні – обидва автори наголошують на невідворотності кари за вчинений злочин, хоча мотиви скривдження дівчини різні. У баладі М. Костомарова – це мотив соціального протесту проти свавілля панів і суспільної несправедливості, у романі О. Стороженка актуалізовано готичний мотив інцесту – «пекельного вогню», шаленої пристрасті, що начебто залишає коханців «по той бік добра і зла». Утім, контекстуально обидва твори мають спільну світоглядну основу – народні міфологічні та релігійні уявлення про добро й зло, що беззаперечно кваліфікують такі вчинки гріхом, нехтуванням людським законом і Божими заповідями, за яке належить покарання. Відтак, маємо констатувати, що завдяки синтезу культурних кодів складається картина світу етноцентричного спрямування, яка вводить читача в історію гріха Марка Проклятого проти Бога і людей.

Форми часопростору в романі О. Стороженка «Марко Проклятий» набувають образного втілення і національного маркування в картинах запорізького степу, який є повноцінним дієвим персонажем твору. Через фігоморфний код реалізується притаманний українській ментальності емоційний модус відчуття природи, втілений автором через зменшено-пестливу лексику: вітерець, листочок, билинка, кущик, пахучий холодок; колористику: зажовтіє, заголубіє, зачервоніє квітами; зелена по пояс трава, що гамою і насиченими кольорами нагадує петриківський розпис. Національно забарвленим виступає зооморфний код, зокрема орнітологічний: у пейзажі згадуються орли, журавлі, кібчики, дрохви, хохітва, що є традиційними для українського фольклору. Прямі авторські оцінки: «Весело глянуть на ці степи запорозької України; усе очі до тебе пригортають, а серце мліє, смутні думки летять у невідомий край, а за ними рветься й душа» (Стороженко: URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3707>) виступають ретрансляторами духовного культурного коду, етноспецифіку якого увиразнюють емотивні епітети і метафорика.

Завдяки предметному коду акцентуються національно марковані елементи пейзажу, такі як «кам'яна баба на могилі». У культурній пам'яті українства образ степового кургану – могили – асоціативно зближується з Савур-могилою на Запоріжжі, що, на думку етнографів, для колективного підсвідомого українців є такою ж знаковою локацією, як для Єгипту піраміди Хеопса (Войтович, 2015: 454). Введений автором національний топос зорієнтований на мотив позитивного безсмертя козака-характерника, закарбованого в народній пам'яті.

Як доведено фольклористами, «у давнину українські степи були всіяні скіфськими й козацькими могилами – цими малими рукотворними горами, до яких так тягнулася душа предків» (Войтович, 2015: 112). У міфологічній свідомості українства гора має амбівалентну семантику: сприймається як бісівське створіння, а також як лімінальний простір між посеїбччям і потойбіччям (Жайворонок, 2006: 146). Сповідь Вічного Блукальця відбувається у сакральному для міфологічного світогляду українців просторі – на «гребіні гори з могилами», що символізує належність персонажа «до світу потойбічного, царства смерті (про що свідчать і його прізвиська – Проклятий, Пекельний), але він не є й представником “нечистої сили”. Марко – людина, і залишається нею попри все, просто з певних причин виключена із соціуму й прилучена до світу нелюдського» (Балушок, 1996: 75). У творі він єдиний, хто виступає медіатором між двома світами – земним та інфернальним, кордони яких для нього не проблематизовані на відміну від недосяжного сакрального простору Вічності. Тут, на горі, відбувається характерне для міфопоетичної свідомості ритуальне явище тимчасової смерті Марка Проклятого, що є інваріантною рисою міфологеми Агасвера в європейському фольклорі, яка засвідчує їхню спорідненість на рівні архетипів.

Відтак маємо стверджувати знаковість символу порога у часопросторовому етнокоді мотиву безсмертя. Головний герой балансує на порозі між світами, оскільки його не приймає «ні земля, ні саме пекло». Хронотоп порога зазвичай маркує життєві ситуації кризи та перелому. У романі О. Стороженка він є символом хиткої межі між посеїбччям і потойбіччям, на якій перебуває головний герой. У ситуації порога Марко спілкується з душами своїх родичів, померлих від його кривавої руки (поєднання часопросторового коду з антропним). Художньо сцена виражена міфопоетичними прийомами літературної готики (концепти ірраціонального, моторошного, надприродного, фантастичного), у якій тема смерті є однією з головних.

Показово, що готична парадигма художнього розглядає смерть не природним фіналом життя, а як перехід міфологічного типу між світом мертвих та світом живих. Саме таку ситуацію спостерігаємо в епізодах «Марко у пеклі», що з різними інтенціями, але достатньо глибоко проаналізована літературознавцями (див.: Пойда, 2012; Поліщук, 2003; Просалова, 2023; Решетуша, 2007). На продовження теми зацентруємо увагу ще на одному з усталених маркерів готики, актуалізованому письменником, – це образи привидів, гостей із царства мертвих, спраглих справедливості й спасіння своїх душ (типологічно близький до аналогічного мотиву в романі М. Г. Льюїса «Монах»). Мотив привида, що є одним із головних маркерів готичного у масовому читацькому сприйнятті, також притаманний українській міфологічній свідомості. Це дає змогу констатувати його архетипну природу як колективного несвідомого.

7. Духовний етнокультурний код мотиву безсмертя

Навіть зважаючи на те, що між культурними кодами не існує чітких меж, дослідники все одно пропонують ціннісну ієрархію культурних кодів, наголошуючи, що «на духовний код культури фактично працюють всі інші. Його складають духовні цінності та еталони – «добро / зло», «добре / погано», «Бог / чорт» тощо» (Снитко, 2008: 119). Відтак у романі О. Стороженка на духовний код у двох його вимірах – духовний як синонім поняття «внутрішній світ», «душа людини» і міфологічно-релігійний, пов'язаний з образами Бога і чорта, пекла і раю тощо [Вільчинська, 2008: 100] «працює» низка кодів. Насамперед це антропоморфний код, що співвідноситься з образом людини і частинами її тіла, вміщує в собі соматичний та антропний коди,

а також предметний та зооморфний. У романі О. Стороженка ці дві іпостасі духовного коду взаємопов’язані. Злочини Марка перед Богом і людьми породжують у його душі тяжкі муки совісті, що увиразнено в предметному етнокоді символічним образом важкої невідомої торби. Вона легшатиме за умови спокути гріхів добрими справами, зробленими від чистого серця, з любові до людей. У такий спосіб пересічний побутовий предмет «торба» сакралізується, набуває філософських конотацій, сприяючи об’єктивації понять «гріх» і «душа». Автор знаходить оригінальне художнє рішення, коли втілює образ нечистої совісті в макабричній поезиці літературної готики, поєднуючи суто український і європейський контексти.

Підкреслимо, що гріх Марка Проклятого – це беззаконня і бунт проти Бога та його заповідей: не вбивай, шануй батька і матір, не чини перелюбу, не роби лиха ближньому – оцінюються автором із позицій християнської антропології, що є домінантою духовного коду українства. Безсмертя Марка як прокльон є наслідком його неправедної поведінки. Звідси – блукання та відхилення від заповіданого Богом шляху людини, етапами якого є народження – земне життя – смерть як перехід у Вічність, що веде за собою спокій і безсмертя душі, а не фізичного тіла. Отже, якщо розглядати злочин проти Бога легендарного Агасвера, то слід констатувати, що його ідея – це протистояння між юдейством та християнством. У подальшому розвитку людства вона набула масштабування глобальної провини, поширеної на усе єврейство. Злочини Марка охоплюють, так би мовити, приватну і суспільну сферу, але наслідок для обох діючих осіб однаковий – розрив у стосунках з Богом, що призводить до земного огидного безсмертя: свою провину вони мають спокутувати невизначену довгостроковість (до другого пришествя Христа). Спокута гріхів для Марка, як і для легендарного Агасвера, – це блукання через час і простір на шляху встановлення діалогу з Творцем й приєднання до божественного ладу в природних координатах життя і смерті. Разом із тим є суттєві відмінності трактування образу Марка Проклятого в романі О. Стороженка й образу Агасвера в західноєвропейському романтизмі (Дж. Байрон, Н. Ленау Р. Гамерлінг, К. Ф. Д. Шубарт тощо).

У творчості європейських поетів-романтиків образ Вічного Жида створений відповідно до романтичної концепції особистості, маркованої такими рисами, як світова скорбота, тираноборство, тотальний егоцентризм, протиставлення героя юрбі, нарцисизм тощо. Етноспецифіка міфологеми Агасвера майже відсутня, за винятком, скажімо, балади Н. Ленау «Вічний Жид» (1839), позначеної поєднанням романтизму з поезикою бідермаєра.

Зіставлення інваріанту міфологеми Агасвера, оприявленого у творчості європейських поетів-романтиків, з образом Марка Проклятого насамперед засвідчує відмінності, вмотивовані національним характером. По-перше, Марко Проклятий є активним героєм, який не безвольно чекає другого пришествя, а намагається спокутувати гріхи: стає учасником визвольної боротьби українського народу проти поляків (1648 р.), звільняє побратимів із пекла, допомагає козакам у смертельній небезпеці, будує церкви й монастирі, а сенс своїх мандрів бачить у захисті православ’я. Інтерпретовані автором морально-етичні та поведінкові моделі, притаманні цьому герою, характерні для українства і складають «кодекс честі» козацтва як маркеру духовного коду нації. По-друге, у міфологемі Агасвера в українській версії О. Стороженка домінує християнська антропологія, оскільки зміщується акцент із провини на спокуту гріха та його прощення. По-третє, в образі Марка Проклятого, спорідненого з образом Агасвера мотивом безсмертя, український письменник долучає читача до великого просвітлення «чорної» душі грішника, який, за словами письменника, у фіналі твору мав би вийти на «християнський подвиг». Саме у такій площині він вбачав розвиток героя: «...ряд християнських подвигів – істинне поклоніння, що змиває прокляття» (цит. за: Пойда, 2012). Для О. Стороженка – висококультурного, освіченого представника української еліти – поняття «християнський подвиг» не є богословською метафорою. Автор доводить: «істинне поклоніння, що змиває прокляття» – це боротьба особистості з тими гріхами, що на заваді її зустрічі з Богом: з жорстокістю,

властолюбством, егоїзмом, пристрастями. Це подолання вроджених і набутих поганих схильностей, а також очищення душі не тільки добрими справами, а насамперед щирим каяттям перед Богом і людьми. Кінцевий сенс християнського подвигу – це воскресіння внутрішнього мерця, внутрішній перехід душі від смерті до життя, як це відбулося з Марком Проклятим на сакральному просторі могили, у сакральний час – суботу, що алюзивно нагадує євангельську історію про порожню могилу воскреслого Христа. Така трансформація міфологеми Агасвера засвідчує оригінальність національної версії Вічного блукальця, а також її типологічні збіги та відмінності із легендарним західноєвропейським контекстом. Отже, навіть у форматі незавершеного твору маємо погодитися з Олексою Стороженком: усіх інших «вічних мандрівників» його Марко спромігся «заткнути за пояс».

8. Висновки

Методологія та інструментарій вивчення проблеми через актуалізацію етноспецифічних культурних кодів, запропоновані в статті, підтвердили свою релевантність. Доведено, що домінуючими в структурі мотиву безсмертя є часопросторовий і духовний етнокоди у «взаємоперетіканні» із зооморфним, фітоморфним, антропоморфним (антропним), предметним етнокодами. Часопросторовий культурний етнокод є наскрізним для роману і включає хронотоп дороги, хронотоп зустрічі, хронотоп порогу. Виокремлено такі етноспецифічні риси хронотопу зустрічі, як національна знакова локація (запорізький степ); портрети персонажів, відтворені в стилістиці українського фольклору; міфопоетичний мотив перевертня; сакральний час зустрічі; національно забарвлений фітоморфний код, етноспецифіку якого увиразнюють зменшено-пестлива лексика, емотивні епітети, колористика і метафорика; порівняння й уособлення зооморфного коду, наділені етноментальними оцінками; ремінісценції балади Миколи Костомарова «Пан Шулпика», народні міфологічні та релігійні уявлення про добро й зло.

Виявлено, що в хронотопі порога як репрезентанта часопросторового культурного коду О. Стороженко звертається до народної есхатології, менталітет якої вирізняється цілісним сприйняттям життя і смерті, розумінням невіддільності існування потойбіччя і посейбіччя в категоріях добра і зла, божественного і диявольського, гріха і чеснот, тобто категоріях духовності. Найбільш уживаною для художньої реалізації коду є символіка гори, могили, кладовища у національно маркованій поезії як питомо українських топосів. Символічним образом гріхів і нечистої совісті головного героя є «гаспидська торба», увиразнена у предметному етнокоді. Письменник знаходить оригінальне художнє рішення, втілюючи символіку порогу в макабричній поезії літературної готики, поєднуючи суто український і європейський контексти.

Хронотоп дороги є ключовим у етнокультурному коді духовності. Як свідчить аналіз твору, із вічного прокльону дорога стає символом спокути, «очищення, звільнення від тягара власної гріховності, довготривалий рух по ній – це рух у напрямку до самого себе. Саме у такому розумінні дорога як складова мандрів героя стає перехрестям двох традицій, двох світоглядних ідей – архаїчної (міфологічної) та новочасної (християнської)» (Поліщук, 2003). Однак зауважимо, що домінує у мотиві безсмертя міфологеми Агасвера саме християнський культурний код української духовності. Яскравою ілюстрацією заявленої тези слугує контраст між новозавітною аксіологією Павла Кобзи (їй також наслідує Марко Проклятий), і своєрідно зрозумілим «законництвом» отамана Кривоноса. Якщо перша ґрунтується на милосерді та любові до ближнього, глибокій повазі до всіх форм життя, синовій любові та послуху Богу, то для жорстокого і обмеженого козарлюги Кривоноса існує тільки один закон: «Око за око, зуб за зуб», регламентований його волею, владолубством і правом найсильнішого. Проте, попри позитивні перетворення Марка, його добрі земні справи, автор у фіналі твору таки залишає його Вічним Мандрівником, який *«буде так ходити до самого страшного суду, поки всім живим і мертвим не буде сказано по Писанію – амінь»* (Стороженко: URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3707>). Адже вищою інстанцією є суд і воля Творця *«як на небі, так і на землі»* (Матвія 6:9–10).

Література:

1. Аверинцев, С. (1997). *Агасфер*. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 х т. (гл. ред. С. А. Токарев). Москва : Рос. энциклопедия, 1997. С. 34.
2. Адрианова, В. П. (1915). *К истории легенды о странствующем жиде в старинной русской литературе*. Петроград : Типография Императорской Академии Наук, 16 с. Відновлено з commons.wikimedia.org
3. Балушок, В. (1996). Архаїчні витоки образу Марко Проклятий. *Слово і час*, 11–12. С. 73–76.
4. Бондарева, О. Є. (2006). *Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання* : монографія. Київ : Четверта хвиля. 512 с.
5. Будний, В., Ільницький, М. (2008). *Порівняльне літературознавство* : підручник. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 432 с.
6. Вишницька, Ю. В. (2016). *Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах* : монографія. Київ, ун-т ім. Б. Грінченка. 614 с.
7. Вільчинська, Т. П. (2018). Коды культуры в процессах мовної об'єктивації дійсності в поемі В. Стуса «Потоки». *Лінгвістичні студії*, 35. С. 99–104.
8. Войтович, В. М. (2015). *Українська міфологія*. Вид. 4-те. Київ : Либідь. 664 с.
9. Воропай, О. (1958). *Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис*. Том 1. Мюнхен : Українське видавництво. 449 с.
10. Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Київ : Femina. 687 с.
11. Жайворонок, В. В. (2006). *Знаки української етнокультури* : словник-довідник. Київ : Довіра. 703 с.
12. Житецький, Іг. (1905). *Українські оповідання А. П. Стороженка*. Киевская старина. № 9. С. 367–382.
13. Ільїнська, Н. І. (2024). Міфологема Агасвера в новелі Джеймса Грема Баллард *The Lost Leonardo*: інваріант і трансформація. *Південний архів (філологічні науки)* : збірник наукових праць, ХСІХ. Івано-Франківськ: ХДУ. С. 46–54. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2024-99-4>
14. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
15. Нахлік, С. (1988). *Українська романтична проза 20–60 років XIX століття*. Київ : Наукова думка. 244 с.
16. Павличко, С. (2002). *Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві / Теорія літератури*. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи». 664 с.
17. Пойда, О. А. (2008). *Олекса Стороженко: нарис життя і творчості*. Вінниця : ДП «Державна картографічна фабрика». 240 с.
18. Пойда, О. А. (2012). *Готичний роман Олекси Стороженка «Марко Проклятий» в контексті компаративного аналізу* : матеріали I Всеукраїнської конференції «Мова твору в контексті проблем вивчення художньої літератури». Відновлено з https://library.vspu.edu.ua/polki/akredit/kaf_1/pojda4.pdf
19. Поліщук, Н. *Міфологема Вічного Мандрівника : українській контекст*. Відновлено з <https://www.academia.edu/>
20. Поліщук, Н. (2001). *Трансформація міфологеми Агасвера в західноєвропейській літературі XIX – XX ст.* : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів. 20 с.
21. Просалова, В. (2023). Роман Олекси Стороженка «Марко Проклятий» на тлі готичної традиції. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, 3 (206), С. 121–127. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-206-18>
22. Решетука, С. А. (2006). «Марко Проклятий» – роман-експеримент (міфологічний аспект). *Слово і Час*, 9. С. 34–39.
23. Решетука, С. А. (2007). *Проза Олекси Стороженка: жанрово-стильові особливості* : дис. ... канд. філол. наук. Львів. 188 с.
24. Сабітова, А., Прокоф'єва, М., Яловенко, О. *Культурний код як маркер ідентичності (на матеріалі художніх творів)*. Відновлено з <https://www.researchgate.net/publication/364283897>
25. Савченко, Л. В. (2013). *Феномен етнокодів духовної культури у фразеології української мови: етимологічний та етнолінгвістичний аспекти*. Сімферополь : Доля. 600 с.
26. Снитко, О. С. (2008). *Коды культуры у мовній об'єктивації дійсності*. *Studia linguistica. Збірник наукових праць КНУ ім. Т. Шевченка*. С. 115–121.
27. Стороженко, О. *Марко Проклятий*. Відновлено з <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3707>
28. Хропко, П. (1989). *О. Стороженко і його літературна спадщина*. Стороженко О. Марко Проклятий. Оповідання. Київ : Дніпро. С. 5–21.
29. Чибор, І. С. (2016). *Слов'янська міфологія в українській фразеології*. Київ : Олег Філюк. 351 с.
30. Чижевський, Дм. (1994). *Історія української літератури. Від початків до добу реалізму*. Тернопіль : Феміна. 480 с.
31. Юнг, К. Г. (1994). *Бессознательное рождение героя*. Либидо, его метаморфозы и символы. Санкт-Петербург : Восточно-Европейский институт психоанализа. Шедевры мировой науки ; том 2. Библиотека психоаналитической литературы под общей ред. профессора М. М. Решетникова. Восстановлено с https://royallib.com/book/yung_karl/simvoli_i_metamorfozi_libido.html
32. Fiske, J. (1999). *Television culture*. London: Routledge.
33. Pińska, N. I. (2019). “The gospel according to Ahasuerus”: apocryphal discourse of the novel “The Wandering Jew” by S. Heym. *Development of philology and linguistics at the modern historical period: collective monograph* / Н. І. Bokshan, S. V. Holyk, N. I. Pińska, O. V. Keba, etc. Lviv – Toruń : Liha-Pres, P. 36–50. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-146-9/36-50>
34. Pińska, N. I. (2019). Strategies of myth-making in the historical and philosophical discourse of the novel “The Wandering Jew” by S. Heym. *World literature at the intersection of cultures and civilizations : collective monograph* / Н. І. Bokshan, N. I. Pińska, O. V. Keba, J. O. Pomohaibo, etc. Lviv – Toruń : Liha-Pres. P. 18–35.

References:

1. Averincev, S. (1997). *Agasfer* [Ahasuerus]. Mify narodov mira. Jenciklopedija: in 2 volumes. Moscow: Ros. jenciklopedija, 1997. P. 34 (In Russian).
2. Adrianova, V. P. (1915). *K istorii legendy o stranstvujushhem zhide v starinnoj russkoj literature*. [To the history of the legend of the Wandering Jew in ancient Russian literature]. Petrograd: Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 16 p. Available at: commons.wikimedia.org (Accessed: 11 February 2025) (In Russian).
3. Balushok, V. (1996). *Arkhayichni vytyky obrazu Marko Proklyatyj* [Archaic origins of the image of Marco the Accursed]. *Slovo i chas*, 11–12, pp. 73–76 (In Ukrainian).
4. Bondareva, O. Ye. (2006). *Mifi drama u novitnomu literaturnomu konteksti : ponovlennya strukturnoho zvyazku cherez zhanrove modelyuvannya* [Myth and Drama in the Modern Literary Context: Renewal of structural connection through genre modeling: monograph]. Kyiv: Chetverta khvylya. 512 p. (In Ukrainian).
5. Budnyy, V., Ilnytskyy, M. (2008). *Porivnyalne literaturoznavstvo* [Comparative Literary Studies]: pidruchnyk. Kyiv: Publishing House “Kyiv-Mohyla Academy”. 432 p. (In Ukrainian).
6. Vyshnytska, Yu. V. (2016). *Mifolohichni stsenariyi v suchasnomu khudozhnomu ta publitsystychnomu dyskursakh* [Mythological scenarios in modern literary and journalistic discourses: monograph]. Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv University. 614 p. (In Ukrainian).
7. Vilchynska, T. P. (2018). *Kody kultury v protsesakh movnoyi obyektivatsiyi diysnosti v poemi V. Stusa “Potoky”* [Cultural Codes in Lingual Objectification Processes in Poem “Flows” by Vasyl Stus]. *Linhvistychni studiyi* [Linguistic Studies]. Issue 35, pp. 99–104 (In Ukrainian).
8. Voytovych, V. M. (2015). *Ukrayinska mifolohiya* [Ukrainian mythology]. Kyiv: Lybid. 664 p. (In Ukrainian).
9. Voropay, O. (1958). *Zvychayi nashoho narodu. Etnohrafichnyy narys* [Customs of our people. Ethnographic essay]. Vol. 1. Munich: Ukrainian Publishing House. 449 p. (In Ukrainian).
10. Yefremov, S. (1995). *Istoriya ukrayinskoho pysmenstva* [History of Ukrainian Literature]. Kyiv: Femina. 687 p. (In Ukrainian).
11. Zhayvoronok, V. V. (2006). *Znaky ukrayinskoyi etnokultury* [Signs of Ukrainian ethnoculture]: Slovnyk-dovidnyk. Kyiv: Dovira. 703 p. (In Ukrainian).
12. Zhytetskyy, Yh. (1905). *Ukrayinski opovidannya A. P. Storozhenka*. Ukrainian stories by A. P. Storozhenko. *Kyevskaya staryna*. No. 9. Pp. 367–382 (In Ukrainian).
13. Ilyinska, N. I. (2024). *Mifolohema Ahasvera v noveli Dzheymisa Hrema Ballard The Lost Leonardo: invariant i transformatsiya*. [The Ahasver mythologeme in the short story by James Graham Ballard “The Lost Leonardo”: the invariant and transformation]. *Southern Archive (philological sciences): Zbirnyk naukovykh prats*. Issue 99. Ivano-Frankivsk: KSU. Pp. 46–54. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2024-99-4> (In Ukrainian).
14. *Literaturoznavcha entsyklopediya : u 2 t.* [Literary Encyclopedia: in 2 volumes] / avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. Kyiv: VTS “Akademiya”, 2007. Vol. 2. 624 p. (In Ukrainian).
15. Nakhlik, YE. (1988) *Ukrayinska romantychna proza 20–60 rokiv XIX stolittya* [Ukrainian Romantic Prose of the 20s–60s of the 19th Century]. Kyiv: Naukova dumka. 244 p. P. 142 (In Ukrainian).
16. Pavlychko, S. (2002). *Metodolohichna sytuatsiya v suchasnomu ukrayinskomu literaturoznavstvi*. [Methodological Situation in Contemporary Ukrainian Literature Studies]. *Teoriya literatury*. Kyiv: Solomiya Pavlychko Publishing House “Fundamentals”. 664 p. (In Ukrainian).
17. Poyda, O. A. (2008). *Oleksa Storozhenko: narys zhyttya i tvorchosti* [Oleksa Storozhenko: a sketch of life and creativity]. Vinnytsya State Enterprise “State Cartographic Factory”. 240 p. (In Ukrainian).
18. Poyda, O. A. (2012). *Hotychnyy roman Oleksy Storozhenka “Marko Proklyatyj” v konteksti komparatyvnoho analizu* [Oleksa Storozhenko’s Gothic novel “Marko the Damned” in the context of comparative analysis]: *Materialy I Vseukrayinskoyi konferentsiyi “Mova tvoriv v konteksti problem vyvchennya khudozhnoyi literatury”*. Available at: https://library.vspu.edu.ua/polki/akredit/kaf_1/pojda4.pdf (In Ukrainian).
19. Polishchuk, N. *Mifolohema Vichnoho Mandrivnyka: ukrayinskiy kontekst* [Mythologeme of the Eternal Traveler: Ukrainian context]. Available at: <https://www.academia.edu/> (In Ukrainian).
20. Polishchuk, N. (2001). *Transformatsiya mifolohemy Ahasvera v zachidnoevropeyskij literaturi 19–20 st.* [Transformation of the mythologeme of Agasvera in Western European literature of the 19th–20th centuries] (Avtoref. dys. kand. filol. nauk). Ivan Franko Lviv National University. Lviv. 20 p. (In Ukrainian).
21. Prosalova, V. (2023). *Roman Oleksy Storozhenka “Marko Proklyatyj” na tli hotychnoyi tradytsiyi* [The Novel “Marco the Accursed” By Oleksa Storozhenko On The Gothic Tradition Background]. *Research bulletin. Series: Philological sciences, Issue 3 (206)*, pp. 121–127. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-206-18> (In Ukrainian; abstract in English).
22. Reshetukha, S. A. (2006). “Marko Proklyatyj” – roman-eksperyment (mifolohichnyy aspekt) [“Marko the Damned” – an experimental novel (mythological aspect)]. *Slovo i Chas*. Issue 9, pp. 34–39 (In Ukrainian).
23. Reshetukha, S. A. (2007). *Proza Oleksy Storozhenka: zhanrovo-stylovi osoblyvosti* [The prose of Oleksa Storozhenko: peculiarities in genre and style] (Dys. kand. filol. nauk). Lviv. 188 p. (In Ukrainian).
24. Sabitova, A., Prokofiev, M., Yalovenko, O. *Kulturnyy kod yak marker identychnosti (na materialy khudozhnikh tvoriv)*. [Cultural code as a marker of identity (based on the material of works of art).] Available at: <https://www.researchgate.net/publication/364283897> (Accessed 22 January 2025) (In Ukrainian).
25. Savchenko, L. V. (2013). *Fenomen etnokodiv dukhovnoyi kultury u frazeolohiyi ukrayinskoyi movy: etymolohichnyy ta etnolinhvistychnyy aspekty* [The phenomenon of ethnic codes of the spiritual culture in the Ukrainian phraseology: etymological and ethnolinguistic aspects]. Simferopol: Dolya. 600 p. (In Ukrainian).

26. Snytko, O. S. (2008). Kody kultury u movniy obyektyvatsiyi diysnosti. [Codes of culture in the linguistic objectification of reality]. *Studia linguistica. Collection of scientific works of T. Shevchenko KNU*. 2008. Pp. 115–121 (In Ukrainian).
27. Storozhenko, O. *Marko Proklyatyy* [Marko the Damned]. Available at: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3707> (Accessed 10 January 2025) (In Ukrainian).
28. Khropko, P. (1989). *O. Storozhenko i yoho literaturna spadshchyna* [O. Storozhenko and his literary heritage]. Storozhenko O. Marko Proklyatyy [Marko the Damned]. Opovidannya. Kyiv: Dnipro. Pp. 5–21 (In Ukrainian).
29. Chybor, I. S. (2016). *Slovyanska mifolohiya v ukrayinskiy frazeolohiyi*. [Slavic Mythology in Ukrainian Phraseology]. Kyiv: Oleh Filyuk. 351 p. (In Ukrainian).
30. Cyzevs'kyj, Dm. (1994). *Istoriya ukrayinskoyi literatury. Vid pochatkiv do dobu realizmu*. [History of Ukrainian Literature. From the Beginnings to the Age of Realism]. Ternopil: Femina. 480 p. (In Ukrainian).
31. Jung, K. G. *Psychology of the Unconscious: A Study of the Transformations and Symbolisms of the Libido*. St. Petersburg: East European Institute of Psychoanalysis, 1994. (Masterpieces of World Science; Volume 2. Library of Psychoanalytic Literature edited by Professor M. M. Reshetnikov). Available at: https://royallib.com/book/yung_karl/simvoli_i_metamorfozi_libido.html (In Russian).
32. Fiske, J. (1999). *Television culture*. London: Routledge. 356 p.
33. Ilinska, N. I. (2019). “The gospel according to Ahasuerus”: apocryphal discourse of the novel “The Wandering Jew” by S. Heym. *Development of philology and linguistics at the modern historical period: collective monograph* / H. I. Bokshan, S. V. Holyk, N. I. Ilinska, O. V. Keba, etc. Lviv – Toruń : Liha-Pres. P. 36–50. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-146-9/36-50> (In English).
34. Ilinska, N. I. (2019). Strategies of myth-making in the historical and philosophical discourse of the novel “The Wandering Jew” by S. Heym. *World literature at the intersection of cultures and civilizations : collective monograph* / H. I. Bokshan, N. I. Ilinska, O. V. Keba, J. O. Pomohaibo, etc. Lviv – Toruń : Liha-Pres. P. 18–35. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-139-1/18-35> (In English).

Стаття надійшла до редакції 18.05.2025
The article was received 18 May 2025

5. Перекладознавство

5. Theory of translation

АКАДЕМІЧНА НЕДОБРОЧЕСНІСТЬ: ПЕРЕКЛАД І ВЖИВАННЯ ТЕРМІНІВ В УКРАЇНСЬКІЙ СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Калиновська Ірина Миколаївна,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри практики англійської мови
Волинського національного університету
імені Лесі Українки
kalynovska@vnu.edu.ua
orcid.org/0000-0002-3406-1456

Мета дослідження – проаналізувати особливості перекладу і вживання термінів на позначення академічної недоброчесності в українській системі вищої освіти.

Методи. У дослідженні застосовано компаративний аналіз для порівняння англійських та українських термінів академічної недоброчесності; структурно-семантичний аналіз для вивчення особливостей перекладу термінів; контент-аналіз міжнародних й українських документів, глосаріїв, тезаурусу, інформаційних бюлетенів; описовий метод для характеристики видів порушень академічної доброчесності та відповідальності за них в українській системі вищої освіти. Матеріалом дослідження слугують Бухарестська декларація етичних цінностей і принципів вищої освіти у Європейському регіоні (2004), «Національний освітній глосарій» (2024), глосарій Національного агентства із забезпечення якості освіти (2020), «Тезаурус термінів зі сфери забезпечення якості вищої освіти: українсько-англійські / англійсько-українські паралелі» (2025) та інформаційні бюлетені «Академічна доброчесність» (2019–2024).

Результати. У контексті євроінтеграційних процесів та імплементації міжнародних освітніх стандартів проблема адекватного перекладу термінології на позначення академічної доброчесності набуває особливої актуальності через термінологічні розбіжності, відмінності в освітніх традиціях та правових нормах між українською та західними системами вищої освіти. У результаті дослідження терміни на позначення академічної недоброчесності систематизовано за п'ятьма категоріями: порушення, пов'язані з плагіатом та правом інтелектуальної власності; порушення, пов'язані з нечесним авторством; фальсифікації та фабрикації; порушення під час освітнього процесу; корупційні порушення. Визначено, що для перекладу загальноживаних понять переважно використовуються транскодування та калькування, натомість складніші концептуальні терміни передаються за допомогою описового перекладу або застосуванням комбінованих методів.

Висновки. Особливості перекладу термінів на позначення академічної недоброчесності визначаються контекстом їх уживання, усталеністю українських відповідників та потребою у збереженні термінологічної точності. Перспективним напрямом подальших досліджень є розробка англійсько-українського словника термінів академічної доброчесності, що сприятиме стандартизації термінології та імплементації міжнародних принципів академічної доброчесності в українському освітньому просторі.

Ключові слова: порушення академічної доброчесності, термінологічні розбіжності, методи перекладу, категоризація порушень, стандартизація термінології.

ACADEMIC DISHONESTY: TRANSLATION AND USAGE OF TERMS IN UKRAINIAN HIGHER EDUCATION SYSTEM

Kalynovska Iryna Mykolaivna,
*Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the English Practice Department
Lesya Ukrainka Volyn National University
kalynovska@ynu.edu.ua
orcid.org/0000-0002-3406-1456*

The **purpose** of the study is to analyse the features of translation and usage of terms denoting academic dishonesty and investigate the system of responsibility for violations of academic integrity in Ukrainian higher education.

Methods. The study used comparative analysis to compare English and Ukrainian terms of academic dishonesty; structural and semantic analysis to study the features of term translation; content analysis of international and Ukrainian documents, glossaries, thesauruses, and newsletters; descriptive method to characterise the types of academic integrity violations and responsibilities for them in Ukrainian system of higher education. The research material is *The Bucharest Declaration of Ethical Values and Principles of Higher Education in the European Region* (2004), *National Educational Glossary* (2024), the *Glossary of the National Agency for Quality Assurance in Education* (2020), *Thesaurus of Terms in the Field of Higher Education Quality Assurance: Ukrainian-English / English-Ukrainian Parallels* (2025) and *Academic Integrity* newsletters (2019–2024).

Results. In the context of European integration processes and the implementation of international educational standards, the problem of adequate translation of terminology denoting academic honesty becomes particularly relevant due to terminological discrepancies, differences in educational traditions and legal norms between the Ukrainian and Western higher education systems. The study systematised the terms denoting academic dishonesty into five categories: violations related to plagiarism and intellectual property rights, violations related to dishonest authorship, falsifications and fabrications, violations during the educational process, and corruption violations. It was determined that commonly used concepts are translated using transcoding and tracing, while more complex conceptual terms are transmitted using descriptive translation or combined methods. The system of responsibility for violations of academic integrity was studied.

Conclusions. The features of the translation of terms denoting academic dishonesty are determined by the context of their use, the stability of Ukrainian equivalents, and the need to maintain terminological accuracy. A promising direction for further research is the development of a comprehensive English-Ukrainian dictionary of academic integrity terms, which will contribute to the standardisation of terminology and the implementation of international principles of academic integrity in the Ukrainian educational space.

Key words: academic integrity violation, terminological differences, translation methods, categorisation of violations, terminology standardisation.

1. Вступ

Питання протидії академічній недоброчесності набуває стратегічного значення для української системи вищої освіти у контексті євроінтеграційних процесів та імплементації міжнародних освітніх стандартів. Бухарестська декларація про етичні цінності та принципи вищої освіти в Європейському регіоні (*The Bucharest Declaration on Ethical Values and Principles of Higher Education in the Europe Region*) підкреслює фундаментальну роль академічної доброчесності як основи розвитку якісної освіти та формування відповідальних професіоналів і громадян (*The Bucharest Declaration*, 2004).

Законодавче регулювання питань академічної доброчесності в Україні формалізовано через Закон України «Про вищу освіту», що визначає обов'язковість створення системи внутрішнього забезпечення якості, яка передбачає «забезпечення дотримання академічної доброчесності працівниками закладів вищої освіти та здобувачами вищої освіти, у тому числі створення

і забезпечення функціонування ефективної системи запобігання та виявлення академічного плагіату» (Закон України, 2014). Закон України «Про освіту» зі змінами та доповненнями деталізує типологію порушень академічної доброчесності та відповідальність за порушення академічної доброчесності (Закон України, 2017).

Попри наявність нормативно-правової бази, постає проблема перекладу міжнародної термінології та забезпечення відповідальності за порушення академічної доброчесності в українській системі вищої освіти. Ця проблема актуалізується через термінологічні розбіжності, відмінності в освітніх традиціях та правових нормах між українською та західними системами вищої освіти. Ефективна адаптація міжнародного досвіду потребує не лише перекладу термінів, але і їхнього концептуального переосмислення з урахуванням специфіки українського освітнього середовища.

Мета дослідження – розглянути особливості перекладу і вживання термінів на позначення академічної недоброчесності в українській системі вищої освіти.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити низку завдань: визначити та систематизувати основні види академічної недоброчесності; проаналізувати методи перекладу англійських термінів на позначення академічної недоброчесності та особливості їх відтворення українською мовою; охарактеризувати форми відповідальності за порушення принципів академічної доброчесності в українській системі вищої освіти.

Матеріалом дослідження слугують Бухарестська декларація етичних цінностей і принципів вищої освіти у Європейському регіоні (2004), «Національний освітній глосарій» (2024), глосарій Національного агентства із забезпечення якості освіти (2020), «Тезаурус термінів зі сфери забезпечення якості вищої освіти: українсько-англійські / англійсько-українські паралелі» (2025) та інформаційні бюлетені «Академічна доброчесність» (2019–2024).

Згідно із Законом України «Про вищу освіту», академічна доброчесність визначається як «сукупність етичних принципів та правил, якими мають керуватися учасники освітнього процесу під час навчання, викладання та провадження наукової (творчої) діяльності з метою забезпечення довіри до результатів навчання та/або наукових (творчих) досягнень» (Закон України, 2014). Відповідно, академічна недоброчесність розуміється як порушення цих принципів та правил, що підриває довіру до результатів навчання та наукових досягнень.

Для ефективного виявлення та протидії порушенням академічної доброчесності в українській системі вищої освіти важливим є не лише усвідомлення нормативного значення відповідних термінів, але й розуміння особливостей перекладу цієї термінології з англійської мови на українську.

Відтворення термінології сфери академічної недоброчесності українською мовою є складним завданням. Аналіз виявив відсутність спеціальних досліджень, присвячених цьому питанню. Концептуалізація поняття «академічна доброчесність» безпосередньо пов'язана з англійським терміном “academic integrity”, однак механічне перенесення цього поняття в український контекст без урахування національних соціокультурних та історичних особливостей є некоректним (Серебрянська, 2020). Тривалий час термін «академічна доброчесність» не мав фіксованих дефініцій в українських лексикографічних джерелах через його новизну. На сучасному етапі в Україні відбувається процес формування власного, етнокультурно зумовленого розуміння академічної доброчесності в умовах трансформації та розвитку системи вищої освіти України (Серебрянська, 2020).

У нашій попередній розвідці ми зазначали, що проблема перекладу англійської термінології реформування вищої освіти характеризується низкою викликів, серед яких найбільш значущими є відсутність усталеної термінологічної бази, термінологічна варіативність, необхідність адаптації термінів до українських освітніх реалій та врахування етнокультурних аспектів (Калиновська, Коляда, 2022). Особливо складним є адекватний переклад етноспецифічних термінів, які відсутні або маловідомі в українській системі вищої освіти.

2. Види порушень академічної доброчесності

Аналіз видів академічної недоброчесності в міжнародних та українських документах виявив як спільні риси, так і національні особливості термінологічної концептуалізації цього явища. Бухарестська декларація етичних цінностей і принципів вищої освіти у Європейському регіоні (2004) пропонує широке трактування порушень академічної доброчесності, використовуючи загальні етичні категорії, такі як «шахрайство» (*cheating*), «брехня» (*lying*), «обман» (*fraud*), «крадіжка» (*theft*) та інші форми «нечесної поведінки» (*dishonest conduct*), що негативно впливають на якість освіти. Окрім того, документ засуджує практики «поверховості» (*superficiality*), «порожнечі» (*vacuity*), «лицемірства» (*hypocrisy*), «корупції» (*corruption*) та «безкарності» (*impunity*) в науковій діяльності: “*The quest for honesty should start with oneself and be extended to all other members of the academic community, avoiding systematically any form of cheating, lying, fraud, theft, or other forms of dishonest conduct that negatively affect the quality status of academic degrees. Any code of conduct in research should include both ethical standards and enforcement procedures, thus avoiding practices of superficiality, vacuity, hypocrisy, corruption, or impunity*” (The Bucharest Declaration, 2004).

Українське законодавство, представлене Законом України «Про освіту» (2017), пропонує деталізовану та структуровану типологію порушень, виокремлюючи конкретні види недоброчесних практик: академічний плагіат, самоплагіат, фабрикацію, фальсифікацію, списування, обман, хабарництво, необ’єктивне оцінювання, створення перешкод та неправомірний вплив на оцінювання. Така різниця у підходах до класифікації порушень відображає, з одного боку, орієнтацію міжнародних документів на загальні етичні принципи, а з іншого – прагнення українського законодавства до чіткої регламентації та встановлення юридичних меж відповідальності за конкретні порушення академічної доброчесності в освітньому середовищі.

Аналіз Законів України «Про вищу освіту» (2014) та «Про освіту» (2017) дозволяє простежити вживання термінів на позначення академічної недоброчесності: у положеннях диференційовано санкції за різні типи недоброчесних практик, зокрема для науково-педагогічних працівників термінологічно закріплено такі види відповідальності як «відмова у присудженні наукового ступеня» та «позбавлення вченого звання», тоді як для здобувачів освіти використовуються терміни «повторне проходження оцінювання» та «відрахування з освітнього закладу».

Особлива увага приділяється протидії академічному плагіату через створення закладами вищої освіти ефективних систем його виявлення (Закон України, 2014). На інституційному рівні заклади освіти розширюють терміносистему академічної недоброчесності через впровадження додаткових понять у внутрішні документи: «усне зауваження», «внесення запису до реєстру порушень», «позбавлення права участі в конкурсах» тощо. Основну роль у забезпеченні дотримання принципів академічної доброчесності відіграє Національне агентство із забезпечення якості вищої освіти, яке має повноваження «скасовувати рішення про присудження наукових ступенів у випадках виявлення академічних порушень» (Тезаурус, 2025).

Академічна нечесність / недоброчесність / недоброчесність (academic misconduct, academic integrity violation) є багатогранною і може набувати різних проявів, в основі якої лежить умисне порушення загальноприйнятих в академічному середовищі моральних і правових норм, зазвичай з метою отримання певних переваг. Поширеність таких проявів завдає нищівного удару по якості освіти та наукових досліджень, перетворюючи їх на протилежні феномени – дипломовану псевдоосвіту та небезпечну псевдонауку (Рекомендації, 2016).

Порушення академічної доброчесності зазвичай поділяють на дві групи: недоброчесність в освітній діяльності та недоброчесність в науковій діяльності. Проте такий поділ є доволі умовним, адже в сучасних умовах освітня діяльність нерозривно пов’язана з науковою (Рекомендації, 2016). Проведений аналіз англійських термінів на позначення проявів академічної

недоброчесності та їх перекладацьких відповідників українською мовою дозволяє виокремити наступні основні категорії:

1. Порушення, пов'язані з плагіатом та правом інтелектуальної власності: *academic plagiarism / plagiarism* (академічний плагіат / плагіат) – *оприлюднення (частково або повністю) наукових (творчих) результатів, отриманих іншими особами, як результатів власного дослідження (творчості) та/або відтворення опублікованих текстів (оприлюднених творів мистецтва) інших авторів без зазначення авторства; self-plagiarism* (самоплагіат) – *оприлюднення (частково або повністю) власних раніше опублікованих наукових результатів як нових наукових результатів; copyright infringement / violation* (порушення авторських прав) – *незаконне використання матеріалів, що охороняються авторським правом; sloppy authorship, sloppy science* (недбайливе цитування) – *недбайливе звернення до джерельної бази, що означає наявність спроби автора зробити посилання, проте зробленої недосконало, недбайливо.*

2. Порушення, пов'язані з нечесним авторством: *ghostwriting, ghost authorship* (псевдоавторство, примарне авторство) – *практика підміни авторства, написання роботи чи її частини на замовлення; honorary authorship* (почесне / статусне авторство) – *практика вказування серед авторів тексту особи, яка не причетна безпосередньо до його створення; coercive authorship* (примусове співавторство) – *тиск з метою включити до числа співавторів сторонню особу; undeserved authorship* (незаслужене авторство) – *приписування авторства особам, які не зробили суттєвого внеску в роботу; misallocation of credit* (нечесне приписування авторства) – *неправильний розподіл авторства між співавторами; contract cheating / assignment outsourcing* (аутсорсинг завдань, контрактний плагіат) – *підготовка робіт на замовлення; придбання в інших осіб чи організацій з наступним поданням як власних результатів навчальної та наукової діяльності (звітів, рефератів, контрольних, розрахункових, курсових, дипломних та магістерських робіт, есе, статей, монографій, навчальних посібників тощо).*

3. Фальсифікації, фабрикації: *fabrication* (фабрикація) – *вигадування даних чи фактів, що використовуються в освітньому процесі або наукових дослідженнях; falsification* (фальсифікація, підтасовування) – *свідома зміна чи модифікація вже наявних даних, що стосуються освітнього процесу чи наукових досліджень, зокрема пунктів бібліографії у формі посилання на джерела, які не використовувалися в роботі; fabricated references* (сфабриковані посилання) – *підробка посилання, спроба зробити його схожим на якісну цитату або приховати справжнє джерело; forgery* (підробка документів) – *фальсифікація офіційних документів, підробка підписів в офіційних документах (залікових книжках, актах, звітах, угодах тощо); research paper mills* (фабрики наукових публікацій, «паперові фабрики») – *організації, що продають псевдонаукові публікації.*

4. Порушення під час освітнього процесу: *cheating* (списування, обман) – *виконання письмових робіт із залученням зовнішніх джерел інформації, крім дозволених, зокрема під час оцінювання результатів навчання; надання завідомо неправдивої інформації щодо власної освітньої (наукової, творчої) діяльності чи організації освітнього процесу; biased assessment* (упереджене, необ'єктивне оцінювання) – *свідоме завищення або заниження оцінки результатів навчання; collusion / collusion / unauthorized collaboration* (недозволена / несанкціонована співпраця) – *неправомірна, несанкціонована співпраця під час виконання завдань; exam proctoring* (контроль за дотриманням доброчесності) – *контроль за дотриманням правил під час складання іспиту; malingering* (симуляція) – *навмисне перебільшення або вигадування симптомів хвороби з метою уникнення навчальних обов'язків чи контрольних заходів, часто з використанням фіктивних або незаконно отриманих медичних довідок; undue recognition of academic achievement* (необ'єктивне визнання академічних досягнень) – *надання академічних відзнак, оцінок без належного обґрунтування, що не відповідає фактичним знанням чи умінням; disruptive behaviour* (неналежна поведінка) – *поведінка, що перешкоджає освітньому процесу;*

misrepresentation (введення в оману) – *свідоме спотворення фактів чи інформації*; academic fraud (академічний обман) – *надання завідомо неправдивої інформації щодо власної освітньої (наукової, творчої) діяльності; проходження процедур контролю знань підставними особами*; sabotage (саботаж) – *умисне перешкодження навчальної або дослідницької діяльності інших учасників освітнього процесу (псування, знищення цифрових файлів, паперових матеріалів тощо)*; academic dishonesty (академічна нечесність) – *порушення етичних принципів і правил в освітньому процесі*.

5. Корупційні порушення: bribery (хабарництво, підкуп) – *надання (отримання) учасником освітнього процесу чи пропозиція щодо надання (отримання) коштів, майна, послуг, пільг чи будь-яких інших благ матеріального або нематеріального характеру з метою отримання неправомірної переваги в освітньому процесі*; conflict of interest (конфлікт інтересів) – *суперечність між приватними інтересами та освітніми обов'язками; використання родинних зв'язків або службового становища для отримання переваг у навчальній, позанавчальній, науковій чи адміністративній сфері*.

3. Методи перекладу термінів на позначення академічної недоброчесності

Переклад термінів на позначення академічної недоброчесності вимагає особливої уваги до збереження смислової точності та функціональної еквівалентності цих понять. Аналіз англійських та українських термінів на позначення академічної недоброчесності дозволяє виокремити основні методи перекладу, які застосовуються для забезпечення термінологічної узгодженості:

1) **калькування** (дослівний переклад складових частин терміну зі збереженням структури оригінального поняття): academic dishonesty – академічна нечесність, *academic fraud* – академічний обман, *conflict of interest* – *конфлікт інтересів*; *undeserved authorship* – *незаслужене авторство*, *copyright infringement* – порушення авторських прав;

2) **транскодування** (передача звукової або графічної форми слова, включає транслітерацію, транскрибування, адаптивне та змішане транскодування, дозволяє зберегти звучання термінів, які вже набули міжнародного статусу та впізнаваності): *plagiarism* – плагіат, *collision / collusion* – колізія / колюзія, *sabotage* – саботаж, *fabrication* – фабрикація; *falsification* – фальсифікація;

3) **описовий переклад** (використовується, коли в українській мові відсутній точний еквівалент і необхідно розкрити значення терміну через опис): *contract cheating* – підготовка робіт на замовлення; *ghostwriting* – псевдоавторство, примарне авторство; *sloppy authorship* – недбайливе цитування; *research paper mills* – фабрики наукових публікацій;

4) **комбінований переклад** (поєднує кілька методів перекладу для найточнішої передачі значення): *coercive authorship* – примусове співавторство (калькування + транскодування); *self-plagiarism* – *самоплагіат* (префіксація + транскодування); *predatory scholarly journal* – хижацький науковий журнал (калькування + описовий переклад); *misallocation of credit* – нечесне приписування авторства (калькування з елементами описового перекладу);

5) **пошук функціонального відповідника** (підбір терміна, який найбільш функціонально відповідає оригіналу): *assignment outsourcing* – аутсорсинг завдань, контрактний плагіат; *exam proctoring* – контроль за дотриманням доброчесності; *academic integrity* – академічна доброчесність / цілісність / достовірність;

б) **семантична модифікація** (переклад зі зміною смислового акценту): *cheating* – списування; обман (конкретизація значення); *disruptive behaviour* – *неналежна поведінка* (генералізація значення); *misrepresentation* – *введення в оману* (функціональна заміна); *forgery* – *підробка документів* (конкретизація значення).

При перекладі термінів з англійської на українську мову спостерігається тенденція до використання транскодування та калькування для широковживаних понять, тоді як для складніших концептів застосовується описовий переклад або комбіновані методи, що дозволяє зберегти

точність термінології, забезпечити адекватне розуміння іншомовних понять у контексті української системи вищої освіти.

4. Висновки

У результаті проведеного дослідження, терміни на позначення академічної недоброчесності систематизовано за п'ятьма категоріями: порушення, пов'язані з плагіатом та правом інтелектуальної власності; порушення, пов'язані з нечесним авторством; фальсифікації та фабрикації; порушення під час освітнього процесу; корупційні порушення. Переклад термінів на позначення академічної недоброчесності українською мовою демонструє таку закономірність: для перекладу загальноживаних понять зазвичай використовують транскрипції та калькування, натомість складніші концептуальні терміни передаються за допомогою описового перекладу або застосуванням комбінованих методів, що забезпечує термінологічну точність і сприяє правильному розумінню понять академічної недоброчесності в українському освітньому середовищі.

Перспективним напрямом подальших досліджень є розробка англійсько-українського словника академічної доброчесності, що сприятиме стандартизації термінології та ефективнішій імплементації міжнародних принципів академічної доброчесності в українському освітньому просторі.

Література:

1. Академічна доброчесність. Інформаційні бюлетені (2019–2024). URL: <https://www.skeptic.in.ua/wp-content/uploads/Integrity-bulletin-all-issues.pdf> (дата звернення: 18.04.2025).
2. Глосарій. Національне агентство із забезпечення якості освіти. 2020. URL: <https://naqa.gov.ua/wp-content/uploads/2020/01/Глосарій.pdf> (дата звернення: 18.04.2025).
3. Про вищу освіту : Закон України від 01.07.2014 № 1556-VII. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення: 16.04.2025).
4. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. URL: <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення: 16.04.2025).
5. Калиновська І. М., Коляда Е. К. Переклад англійської лексики реформування вищої освіти: етнолінгвістичні аспекти. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород, 2022. № 24. С. 117–123. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.24.2.24>
6. Методичні рекомендації для закладів вищої освіти з підтримки принципів академічної доброчесності. Міністерство освіти України. Вища освіта. 2018. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/2018/10/25/recomendatsii.pdf> (дата звернення: 11.04.2025).
7. Національний освітній глосарій: вища освіта (4-е вид., перероб. і доп.) / За ред. В. Г. Кременя, В. Є. Бахрушина, Ю. М. Рашкевича. 2024. 114 с. URL: https://erasmusplus.org.ua/wp-content/uploads/2024/10/glosarijvo_2024_here_neo_ivo_napn_mon_30.09.2024.pdf (дата звернення: 18.04.2025).
8. Рекомендації щодо забезпечення принципів академічної доброчесності / укладачі: підкомісія 303 «Академічна доброчесність». 2016 р. 24 с. URL: <https://www.skeptic.in.ua/wp-content/uploads/Recomms-of-2016.pdf> (дата звернення: 19.04.2025).
9. Серебрянська І. М. Мовна експлікація концепту «академічна доброчесність» в українському освітньому дискурсі. 2017. URL: https://www.researchgate.net/publication/340818789_movna_eksplikacia_konceptu_akademichna_dobrochesnist_v_ukrainskomu_osvitnomu_diskursi (дата звернення: 16.04.2025).
10. Тезаурус термінів зі сфери забезпечення якості вищої освіти: українсько-англійські / англійсько-українські паралелі [Електронне видання] / заг. ред.: А. П. Бутенко, Р. В. Васько, О. В. Єременко, А. В. Корольова, Н. В. Стукало. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2025. 102 с.
11. The Bucharest Declaration on Ethical Values and Principles of Higher Education in the Europe Region. URL: <https://institute.do.gov.ua/wp-content/uploads/2023/03/Bucharest-Declaration-2004.pdf> (дата звернення: 16.04.2025).

References:

1. Akademichna dobrochesnist. Informatsiini biuleteni. [Academic integrity. Newsletters]. (2019–2024). URL: <https://www.skeptic.in.ua/wp-content/uploads/Integrity-bulletin-all-issues.pdf> (date of access: 18.04.2025) [in Ukrainian].
2. Hlosarii. (2020). Natsionalne ahentstvo iz zabezpechennia yakosti osvity. [Glossary. National Agency for Quality Assurance in Education]. URL: <https://naqa.gov.ua/wp-content/uploads/2020/01/Глосарій.pdf> (date of access: 18.04.2025) [in Ukrainian].
3. Pro vyshchu osvitu: Zakon Ukrainy vid 01.07.2014 № 1556-VII. [Law of Ukraine dated 01.07.2014 No. 1556-VII “On Higher Education”]. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (date of access: 16.04.2025) [in Ukrainian].

4. Pro osvitu: Zakon Ukrainy vid 05.09.2017 № 2145-VIII. [Law of Ukraine dated 05.09.2017 No. 2145-VIII “On Education”]. URL: <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (date of access: 16.04.2025) [in Ukrainian].
5. Kalynovska, I. M., Koliada, E. K. (2022). Pereklad leksyky reformuvannia vyshchoi osvity: etnolinhvistychni aspekty [Translation of Higher Education Reform Vocabulary: Ethnolinguistic Aspects]. *Zakarpatski filolohichni studii* [Transcarpathian Philological Studies], № 24, pp. 117–123. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.24.2.24> [in Ukrainian].
6. Metodychni rekomendatsii dlia zakladiv vyshchoi osvity z pidtrymky pryntsyviv akademichnoi dobrochesnosti (2018). Ministerstvo osvity Ukrainy. Vyshcha osvita. [Methodological recommendations for higher education institutions on supporting the principles of academic integrity. Ministry of Education of Ukraine. Higher education]. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/2018/10/25/recomendatsii.pdf> (date of access: 11.04.2025) [in Ukrainian].
7. Natsionalnyi osvitnii hlosarii: vyshcha osvita (4-e vyd., pererob. i dop.) (2024). [National Educational Glossary: Higher Education (4th ed., revised and supplemented) / Edited by V. G. Kremen, V. E. Bakhrushin, Yu. M. Rashkevych]. 114 p. URL: https://erasmusplus.org.ua/wp-content/uploads/2024/10/glosarijvo_2024_here_neo_ivo_napn_mon_30.09.2024.pdf (date of access: 18.04.2025) [in Ukrainian].
8. Rekomendatsii shchodo zabezpechennia pr yntsyviv akademichnoi dobrochesnosti (2016). [Recommendations on ensuring the principles of academic integrity] / Compiled by: Subcommittee 303 “Academic Integrity”. 24 p. URL: <https://www.skeptic.in.ua/wp-content/uploads/Recomms-of-2016.pdf> (date of access: 19.04.2025) [in Ukrainian].
9. Serebrianska, I. M. (2017). Movna eksplikatsiia kontseptu “akademichna dobrochesnist” v ukrainskomu osvitnomu diskursi. [Linguistic Explication of the Concept of “Academic Integrity” in Ukrainian Educational Discourse]. URL: https://www.researchgate.net/publication/340818789_movna_eksplikacia_konceptu_akademichna_dobrochesnist_v_ukrainskomu_osvitnomu_diskursi (date of access: 16.04.2025) [in Ukrainian].
10. Tezaurus terminiv zi sfery zabezpechennia yakosti vyshchoi osvity: ukrainsko-anhliiski / anhliisko-ukrainski paraleli [Elektronne vydannia]. [Thesaurus of terms from the field of quality assurance in higher education: Ukrainian-English / English-Ukrainian parallels [Electronic edition] / Edited by: A. P. Butenko, R. V. Vasko, O. V. Yeremenko, A. V. Korolova, N. V. Stukalo. Kyiv: Vydavnychi tsestr KNLU, 2025. 102 p. [in Ukrainian].
11. The Bucharest Declaration on Ethical Values and Principles of Higher Education in the Europe Region. URL: <https://institute.do.gov.ua/wp-content/uploads/2023/03/Bucharest-Declaration-2004.pdf> (date of access: 16.04.2025).

Стаття надійшла до редакції 28.04.2025
The article was received 28 April 2025

6. Міжкультурна комунікація

6. Intercultural communication

ВІЗУАЛЬНІ МЕТАМОРФОЗИ ХАРКОВА У КНИЗІ СПОГАДІВ Ю. ШЕВЕЛЬОВА (ЮРІЯ ШЕРЕХА) «Я – МЕНЕ – МЕНІ... (І ДОВКРУГИ)»

Борбунюк Валентина Олексіївна,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри міжкультурної комунікації
в креативних індустріях
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
096955100v@gmail.com
orcid.org/0000-0002-1969-620X

Мета статті проаналізувати особливості створення візуального образу міста Харків і його просторово-часові метаморфози у книзі Юрія Шевельова «Я – мене – мені... (і довкруги)».

Методологія. Дослідження базується на поєднанні компаративного, історичного, контекстуального та інтермедіального методів.

Результати дослідження. Пам'ять автора переважно зорового типу, унаслідок чого минуле фіксується у вигляді слайдів – загальна панорама міста, споруди, містяни, побутові сцени тощо. У порівнянні із «харківськими текстами» письменників 1920–1930-х років візуалізований Ю. Шевельовим Харків має свої особливості. Вони обумовлені не тільки жанровою природою тексту, а й ментальністю авторів. Для вихідців із малих провінційних містечок або сіл метаморфози великого міста сприймалися із захватом. Для Ю. Шевельова Харків був рідним містом, яке він знав з дитинства, тому і ставлення до міста було іншим – персональним і почасти суб'єктивним. З'ясовано, що «слайди пам'яті» із книги спогадів Ю. Шевельова можна хронологічно атрибутувати за періодами, межа яких корелюється із роками історичних подій, що зумовили візуальні метаморфози міста: 1914–1917 рр.; 1917–1921 рр.; двадцятиліття Харкова як столиці радянської України; післястоличний статус до початку війни з акцентом на 1931–1936 рр.; роки окупації німцями і дата 6 лютого 1943 р., «день прощання» з містом назавжди як контрапункт життя обох – і автора, і міста.

Висновки. Використаний у спогадах принцип візуалізації пропонується класифікувати як фотографічний. На сторінках спогадів Харків постає через призму метонімічного погляду спостерігача, що наче «тримає» у руках фотокамеру. Образи, зафіксовані його «камерою», чіткі, без суб'єктивних спотворень. Однак подекуди для фіксації метаморфоз, які відбувалися з містом, у руках автора замість «фотокамери» – «мольберт живописця», завдяки чому його «картини з минулого» набувають емоційного забарвлення. Дослідження особливостей візуалізації Ю. Шевельовим інших міст України і світу є одним із перспективних напрямів подальших розвідок.

Ключові слова: візуальність, місто, мольберт живописця, погляд, слайд пам'яті, фотокамера.

VISUAL METAMORPHOSES OF KHARKIV IN YURII SHEVELOV'S MEMOIRS "I – ME – TO ME... (AND AROUND)"

Borbuniuk Valentyna Oleksiivna,

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Intercultural
Communication in Creative Industries
Kharkiv State Academy of Design and Arts
096955100v@gmail.com
orcid.org/0000-0002-1969-620X*

The purpose. The article analyses the peculiarities of creating a visual image of the city of Kharkiv and its spatial and temporal metamorphoses in the book by Yurii Shevelov "I – me – to me... (and around)".

Research methodology. The research is based on a combination of comparative, historical, contextual, and intermediate methods.

Results. It is noted that the author's memory is predominantly visual, which is why the past is recorded in the form of slides: a general panorama of the city, buildings, citizens, everyday scenes, etc. Compared to the "Kharkiv texts" of writers of the 1920s and 1930s, the Kharkiv visualized by Yu. Shevelov has its own peculiarities. They are determined not only by the genre nature of the text, but also by the mentality of the authors. For people from small provincial towns or villages, the metamorphosis of the big city was perceived with delight. For Yu. Shevelov, Kharkiv was his hometown, which he had known since childhood, so his attitude towards the city was different – personal and partly subjective. It has been established that the "memory slides" in Yu. Shevelov's memoirs can be chronologically categorized into periods that align with significant historical events which prompted visual transformations of the city: 1914–1917; 1917–1921; the twentieth anniversary of Kharkiv as the capital of Soviet Ukraine; the post-capital period prior to the war, particularly 1931–1936; the years of German occupation; and February 6, 1943 – marked as the "day of farewell" to the city forever, serving as a counterpoint in the lives of both the author and the city.

Conclusions. The principle of visualization used in the memoirs is proposed to be classified as photographic. On the pages of the memoirs, Kharkiv appears through the prism of the metonymic gaze of an observer who seems to be "holding" a camera. The images captured by his "camera" are clear, without subjective distortion. However, in some places, to capture the metamorphoses that took place with the city, the author uses an "easel" instead of a "camera", which makes his "pictures from the past" emotionally coloured. The study of the peculiarities of visualization of other cities of Ukraine and the world by Yu. Shevelov is mentioned as one of the promising areas for further research.

Key words: camera, city, gaze, memory slide, pictures from the past, visuality.

1. Вступ

Опублікована у 2001 р. книга спогадів Юрія Володимировича Шевельова (Юрія Шереха) «Я – мене – мені... (і довкруги)» оприявнила широкому загалу «незнаного» Шевельова, життя і наукова діяльність якого до тоді були оповиті чутками. Двотомник став сенсацією. Серед мотивацій до писання автором значилася, зокрема, «можливість бути щирим», тобто «говорити правду, або принаймні думати, що говорю правду, як я її бачу» (Шевельов, 2017: 24). «Я», тлумачене Шевельовим як «невловне», «схопити і пришпилити» яке несла, зумовило назву – «я і не-я». «Довкруги» ж Шевельового «я і не-я» тільки у томі I «В Україні» дослідники налічили 336 персонажів (Шевельов, 2017: 6) – родичі, сусіди, колеги, учні тощо, тобто люди, яких він, Ю. Шевельов, бачив, знав, чув. Однак, на нашу думку, є ще один неврахований, але значущий персонаж «довкруги» Ю. Шевельова, – Харків як об'єкт пізнання і спостереження, історично конкретний і водночас особистий життєвий простір такий, яким він запам'ятався авторові.

Метою дослідження є аналіз особливостей візуалізації міського простору Харкова і його просторово-часових метаморфоз у книзі спогадів Ю. Шевельова. Автор наголошував, що його «пам'ять переважно зорового типу», а текст є «не тільки і не стільки документ часу, скільки

свідчення величі й фіяско людської пам’яті, <...> яка фіксує поодинокі картини з минулого <...>» (Шевельов, 2017: 25).

Методологія дослідження. Дослідження базується на поєднанні компаративного, історичного, контекстуального та інтермедіального методів. Застосування компаративного методу дозволяє інтерпретувати репрезентований автором у книзі спогадів образ міста у співставленні його з так званим харківським текстом художньої літератури. Історичний метод засвідчує матеріальність створеного образу як документа реальності. Для усвідомлення цієї взаємодії використовується контекстуальний аналіз. Цей методологічний підхід дає змогу розглядати побачений і згодом зафіксований автором спогадів образ міста в історичному контексті, зокрема крізь призму таких синтетичних за своєю природою видів мистецтва, як фотографія і кіно. Дослідники розрізняють два типи погляду на місто й відповідно його візуалізацію: метафоричний погляд з символічними репрезентаціями та метонімічний погляд на міський простір за допомогою фотографічної оптики (Бабій, 2024; Беньямін, 2017). Саме такий підхід, думається, є виправданим для нашого дослідження.

2. Наукова рецепція поняття візуалізм і похідних понять

Одним із ключових питань сучасних наукових розвідок є неоднозначне тлумачення візуальної культури, з одного боку, як певного стану «медіалізованої, віртуалізованої, перенасиченої образами сучасності», з іншого, – як методу дослідження будь-якого історичного періоду (Брюховецька, 2018: 135). Як відомо, поняття «візуалізм» виникло у науковому дискурсі у зв’язку із таким методом наукового дослідження, як спостереження, що передбачає сприйняття спостерігачем об’єкта, передусім, за допомогою зору. У результаті осмислення зорового спостереження у гуманітаристиці з’явилися дотичні до «візуалізму» поняття – візуальність, візуалізація, візуальна культура тощо (Демська-Будзуляк, 2018; Дрофань, 2021; Derrida, 1993). Науковці зазначають, що візуальні дослідження перебувають на перетині словесного і візуального, оскільки афективна дія образу «чинить опір вербалізації» (Брюховецька, 2018: 147), наголошуючи при цьому і «на візуальному аспекті мови-письма» (Брюховецька, 2018: 148). У нашій роботі поняття *візуалізація* тлумачиться як *бачення* і, в результаті, осмислене відтворення реальності у зорових образах.

3. Особливості сприйняття Харкова Ю. Шевельовим

У передньому слові до спогадів С. Вакуленко зауважує, що Ю. Шевельов «позирає на рідне місто критично-скептичними очима “світобіжця”, <...> і воно постає перед читачем в усій своїй неподоланій провінційності, попри заявлені було претензії на вищий статус <...>» (Шевельов, 2017: 11). Хоча, обмовляється коментатор, там, де автор розповідає про себе в Харкові, непросто розрізнити, «чи він сам є частиною міста, чи місто частиною його»: «Стосунок між Шевельовим і Харковом, мабуть, найкраще окреслює вислів “плоть від плоті”: їхні достоїнства та вади на велику міру спільні» (Шевельов, 2017: 11). Щоб усвідомити ці та інші особливості авторської візуалізації Харкова, звернімося до тексту, прикметною особливістю якого є фотографічна термінологія щодо пригаданого, як-от: «лишився в свідомості слайд» (Шевельов, 2017: 94); «слайд моєї пам’яті» (Шевельов, 2017: 99) тощо.

Напевно, що Шевельові зауваги на адресу міста на кшталт: «Архітектурно беручи, в місті було мало цікавого» (Шевельов, 2017: 42); «Місто мого дитинства було огидне місто, але націлене на майбутнє і в процесі відкидання свого минулого» (Шевельов, 2017: 48); «безстилевість Харкова чудово пасувала до його ролі радянської столиці» (Шевельов, 2017: 100); «велике індустріялізоване село Харків не було збудоване для того, щоб бути столицею України» (Шевельов, 2017: 114) могли давати для подібних висновків деякі підстави ще й тому, що зовсім не корелювали із піднесено пієтичним в урбаністичних творах про Харків 1920-х – початку 1930-х, які науковцями схарактеризовані як «обірвана спроба» зі створення «харківського тексту» української літератури (Цимбал, 2010).

У книзі спогадів Ю. Шевельова так само, як і в художніх текстах письменників 1920–1930-х років, його сучасників, на творчості яких він знався, у тому числі як аспірант філологічного факультету, докладно зафіксовано харківську топоніміку: вулиці, площі, окремі будинки й пам'ятники, однак його візуалізація Харкова має свої особливості, обумовлені не тільки жанровою природою, а й почасти ментальністю. Більшість творців «харківського тексту» були вихідцями з малих провінційних містечок або сіл, тому метаморфози великого міста сприймалися ними як «дивовижні». Для Ю. Шевельова Харків був рідним містом, знаним з дитинства, тому і ставлення до міста було іншим. Можливо, саме тому його Харків «персональний (і незрідка суб'єктивний)» (вислів С. Вакуленка) (Шевельов, 2017: 11).

4. Прийоми візуалізації міста

Уже з перших сторінок автор так детально мапує місто свого дитинства, наче звертається до техніки фотографії: «Мої спогади <...> про Харків реальні <...>. Від природи воно дістало три лісостепові річечки, Харків, Лопань і Нетечу» (Шевельов, 2017: 37). Однак простір, пов'язаний із природою, все ж спонукає у нехудожньому тексті до «живописних мазків»: «Місто майже з'їло ті річечки. Тільки ранньої весни, коли розтавали сніги, вони наповнювалися водою й ніби справді заслугоували на свою назву річок» (Шевельов, 2017: 37).

Разом з автором ми дивимось на Харків зверху, «рухаючись» від центру до околиць (Шевельов, 2017: 37–41). Міський простір на «світлинах» пам'яті не тільки географічно розростається («Місто ширилося на схід і на захід, де творилися робітничі квартали» (Шевельов, 2017: 41)), а й культурно увиразнюється: «“Чистою” дільницею була північна, вздовж Сумської й паралельної їй Пушкінської вулиць. Тут був Університетський Сад, кінчалася вулиця, трохи не дійшовши до великого Міського Парку. Тут жили і ми» (Шевельов, 2017: 41). Зазначення власної геолокації на відтворюваній мапі міста обумовлює обраний ракурс зображення: «З інших країв у місто вливалися й частинами його ставали недавно ще окремі слободи – Москалівка, Основа, Заїківка, Журавлівка, Павлівка, Холодна Гора, Лиса Гора, Панасівка... Тут ще гулилася українська мова, центр і благородна дільниця були російські» ((Шевельов, 2017: 41–42).

З кожним реченням загальний план міста, його візуалізована панорама деталізується. «Поглядом зверху» автор фіксує місцезрештування культурних і державних інституцій – театри, цирки, готелі, університет, розміщений в кількох невеликих будівлях, великий Технологічний Інститут: «Архітектурно беручи, в місті було мало цікавого. Зберігалося три церкви з часів козацького барокко – Успенський собор, Покровський монастир, де колись діяв Скорода, Різдвяна церква <...>» (Шевельов, 2017: 42–43). І далі про кожен із будівель детальніше з візуалізацією елементів, що підвищують цікавість до документального зображення: «Але до Успенського собору спереду добудували велику ампірну дзвіницю, за якою стара барокова архітектура стала непомітною» (Шевельов, 2017: 42–43). Цей візуальний прийом, використаний у друкованому тексті, подібний до комп'ютерної демонстрації серії «слайдів», завдяки якому інформація стає цілісною, завершеною і візуально привабливою.

Місто є простором щоденного життя. Ракурс зображення поступово змінюється з «погляду зверху» на «погляд знизу», тобто фіксацію щоденного життя містян, їх побуту. Зазначається, що місто вже мало каналізацію, водогін і електрику, був уже міський транспорт – центром міста йшла так звана конка – «один вагон, запряжений двома кіньми сумного вигляду», а поза центром – чотири лінії трамвая (Шевельов, 2017: 43). Автор відчуває місто не тільки як культуру або ідею, а як життєвий простір. Він рухається містом, спостерігає за ним, інтегрується у його простір і фіксує досвід щоденних практик.

Подібний тип особистості у міських текстах схарактеризовано як фланер (Беньямін, 2017). Погляд фланера – це, передовсім, погляд спостерігача-філософа, який вміє в окремих, вихоплених поглядом, деталях, бачити і відчувати місто як організм. Лабіринти вулиць пропонують різні варіанти пережитих історій (Шевельов, 2017: 47–48). На авторській мапі міста маркуються

місця, персонально значимі для оповідача. Крізь погляд фланера місто набуває тілесності, лабіринти вулиць пропонують різні варіанти пережитих історій (Шевельов, 2017: 47–48).

На візуалізованих у спогадах харківських вулицях портретуються прикметні персонажі – харківські візники і посильні. Так, посильні «мали кашкети з червоним околичником і номером», «стояли на розі Миколаївського майдану й Московської вулиці, туди треба було до них іти і там теж торгуватися, але не так запекло, як з ваньками <...>» (Шевельов, 2017: 47).

Прикметно, що візуалізація міського простору відбувається не лише через спостереження, але й осмислення власного унікального досвіду, сформованого містом. Місто поступово візуалізується не тільки як мапа з річками, вулицями, площами, соборами, будинками, але і в особі конкретних містян. Автором усвідомлюється свій зв'язок з певним місцем у певний час – навчання в університеті, викладачі, одногрупники, робота, колеги. Таким є досвід навчання у Третій Харківській державній казенній гімназії, яка знаходилась близько від будинку «Саламандра», «на тихій і недовгій вулиці Гоголя, що з'єднувала Театральний і Мироносицький майдани»: «Гімназія займала майже весь західній бік вулиці, на східному був польський костел, а на південному розі німецька, як ми казали, кірка. В дійсності, звичайно, вони були не національні, а віросповідні – католицький і протестантська. Над дверима костелу був висічений у камені напис “Deo omnipotenti”, над дверима кірки цитата з Лютерового гімну “Die feste Burg ist unser Gott”» (Шевельов, 2017: 83). Ретроспективно фіксуються перші метаморфози, які візуально оприявнилились не відразу. Пізніше, в радянські роки, за словами автора, ксендза і пастора заарештували, а церкви закрили, і він відчув, що це був «кінець харківського поміркованого космополітизму»: «Провінційний, запорошений, брудний мій Харків усе-таки мав хай обмежені зв'язки з зовнішнім світом, мав мініатюрні колонії німців, поляків, ще менші французів, бельгійців <...>» (Шевельов, 2017: 83–84).

5. Історичні події, що зумовили візуальні метаморфози міста

Після 1917 р. Харків опиняється у вирі історичних катаклізмів. Автор фіксує, як місто по-різному реагує на влади білих росіян, червоних росіян, українських сил, змінюючись візуально. Наприклад, «приходи червоних росіян до міста» запам'яталися Шевельову-підлітку так: «Ніхто їх не виходив урочисто зустрічати, вони заходили якимось насторожено, без блискучих уніформ, місто зразу ставало сірим і ніби напіввимерлим, із спорожнілими домами, з позачинюваними дверима будинків» (Шевельов, 2017: 95). У вербальній візуалізації з'являються кольори. Образ «посірілого, збляклого, спорожнілого червоного Харкова» закарбовується у пам'яті. На мапі міста з'являються місця трагедій. Таким є «образ роботи чека» «у червоному Харкові» у 1918–1920 рр. (Шевельов, 2017: 96). Жахливі візуальні враження від трагедії підсилюються запахами.

Початок кардинальних візуальних метаморфоз міста пов'язаний з періодом, коли Харків «тепер уже надовго, на понад двадцять років» займає червона армія. Автором фіксується стан, який виглядав «як смерть міста» (Шевельов, 2017: 98). Центральні вулиці перейменовуються, міський простір перекодовується. Хоча, за спостереженнями Ю. Шевельова, ніхто нових назв не вживав, але «будівники нового життя спромоглися на нові дощечки з назвами вулиць на заміну старих. Будинки стояли неремонтовані, нефарбовані, але дощечки були нові» (Шевельов, 2017: 99).

Серед об'єктів міського простору, які виконують функцію трансляції минулого, – пам'ятники. За допомогою пам'ятників, як і за допомогою архітектурних споруд та топонімів здійснюється символічне маркування простору міста. За влучним зауваженням Ю. Шевельова, дореволюційний Харків «не дуже дбав за пам'ятники: «Не було жадного, поставленого цареві чи політичному діячеві царського режиму. Був тільки пам'ятник Каразінові, основникові Університету, та ще на Театральному майдані двоє дуже скромних погрудь – Гоголя й Пушкіна» (Шевельов, 2017: 99). Вони стояли в Театральному сквері, спиною один до одного: «<...> Обидва вони

почували себе трохи не на місці в купецькому, індустріальному, закуреному й запорошеному місті» (Шевельов, 2017: 317). Натомість, Василь Каразін, зауважує Ю. Шевельов, «був свій, він, уважалося, створив Харків як центр, заклавши в ньому Університет» (Шевельов, 2017: 317).

Революція вирішила увічнити своїх героїв. Нові пам'ятники покликані були засвідчити настання «нової епохи». Зневажливо-іронічне авторове ставлення до нового мистецтва увиразнюється апеляцією до загальноміського сприйняття: «Містюки з них глузували <...>» (Шевельов, 2017: 100). Автор, знову ж таки, не без іронії, допускає, що це могло бути виявом нерозуміння нового, авангардного мистецтва: «Так чи так, пам'ятники не проіснували довше, ніж рік або два. Вони порозпадалися, і їх довелося тихцем прибрати» (Шевельов, 2017: 100).

Зміна стилю міста, точніше його втрата, змінила і містян. Автор портретує людей як уособлення міста, використовуючи предметну метонімію: «Сірість опанувала поведінку людей і їхню одягу, і це гармонійно ввійшло в міський пейзаж. <...>» (Шевельов, 2017: 100). Зникли жіночі капелюшки і чоловічі капелюхи, забувся манікюр, краватки стали рідкісним явищем, запанувала ватянка, а ознакою нової еліти стала шкірянка: «У сірому місті не випадало бути кольоровим, люди мали стати сірими, і вони стали, як ті воші, що від них мало хто був вільний в умовах бруду, холоду й недоїдання <...>» (Шевельов, 2017: 100). Відповідно, чорно-білими є і авторські «слайди пам'яті».

Саме тоді Ю. Шевельов стає учнем Першої харківської торгпромпромшколи. Навіяні навчанням спогади візуалізують Харків з іншого ракурсу. Візуалізація міста набуває символічності, оприявнюючи його нові риси та характеристики. Річка розділяє міський простір на «свій» і «чужий». Школа була перед самим мостом, на межі з «іншим світом», авторові «чужим»: «Скільки пригадую, я був у групі єдиний з того Сумсько-Римарського іншого світу. У моїй ланці <...> всі були з потойбіччя Харкова <...>» (Шевельов, 2017: 138). Завдяки авторській мовній грі відбувається своєрідна міфологізація простору.

Метаморфози перебудови «провінційного Харкова» на столицю пов'язані у авторській рецепції, передусім, із зміною міського транспорту – демонтованою конкою, поширеною трамвайною мережею і появою таксі (Шевельов, 2017: 222–223). Відповідно до «харківського тексту» художньої літератури, старе місто приречене померти, бо загибель старого міста – це водночас народження нового Харкова. Мемуарний текст зовсім не корелює із художньою літературою 1920–1930 рр. За словами автора, у центрі міста змін було мало аж до 1930–1931 рр., «а тоді це було не стільки будівництво, як руйнування – руйнування церков» (Шевельов, 2017: 223). У пам'яті Ю. Шевельова закарбовується, як руйнують Мироносицьку церкву: «У призначену годину – не знаю, як люди про неї знали, – почувся вибух, і висока струнка дзвіниця захиталася, гойднулася кілька разів і осіла, зникла з поля зору» (Шевельов, 2017: 223). Простір міста, раніше схарактеризованого автором як «принишкле», на цьому слайді пам'яті вщент заповнюється чужорідним для повсякденного життя звуком вибуху.

«Будні спотворюваного життя», «тривожні ночі, що починалися дома, а кінчитися могли в тюрмі, бігання з авоською за харчами» – ті метаморфози, які відбувалися з містом і містянами. Ю. Шевельов описує незвичайний навчальний процес – лекції в неопалюваному університеті: «всі студенти в зимових убраннях, я викладаю в шубі, а пальці руки, що тримають крейду, клякнуть» (Шевельов, 2017: 316). «Невеликі п'ять років» від 1931-го до 1936-го схарактеризовані як такі, що «багато в Харкові лиха нарobili» (Шевельов, 2017: 316). «Театральний пейзаж Харкова», за Ю. Шевельовим, у 1931–1936 рр. змінився так само різноч, як політичний і літературний.

Детально фіксуються візуальні метаморфози міста за 469 днів в окупації – від 25 жовтня 1941 до 6 лютого 1943 р. Точна хронологія із порахованими днями – одна із прикметних особливостей спогадів. За словами автора, початок був оптимістичним, бо «радянський режим упав, двері на схід зачинилися, двері на захід мали розчинитися» (Шевельов, 2017: 425). Хоча Харків

лежав у руїнах, і ще вибухали закладені при відступі міни, не було води і електрика, не було крамниць, не було натовпів – «не було нічого» (Шевельов, 2017: 425). Але були сподівання на швидке відновлення, бо місто не було зруйноване при відступі, а все що було знищено, було знищено планово перед відступом. Той перший день у «не-радянському Харкові» запам'ятався авторові до деталей, бо, за його зізнанням, «переломним пунктом усього його життя: «День був погожий, <...> жовте листя, бите скло були як музика на підшвах. Ще нічого не було відомо, <...> але щось скінчилося, а інше мало початися» (Шевельов, 2017: 426–427).

У міському просторі портретуються нові обличчя – німецьких вояків. Основними сюжетними лініями вербалізованих «світлин» пам'яті стають метафоричні вислови на кшталт «оргії руйнування міста в жовтні 1941 р.», «прифронтובה гротесковість» життя на середину 1942 р. тощо.

Емоційного забарвлення візуалізований міський простір набуває, передусім, в авторському відвертому зізнанні про усвідомлення своєї невід'ємності від міста: «Я виріс у цьому місті, я був його частиною, і воно було частиною мене; я добре бачив його вбогість, брак культурної традиції, але я був свідком його зростання в роки його столицності <...>» (Шевельов, 2017: 486). Поява нового – нових будинків, нових трамвайних ліній, перших тролейбусів і таксі – це все було його зростанням. Водночас він «болоче переживав роки його занедбання після перенесення столиці до Києва» (Шевельов, 2017: 486). І своє майбутнє життя він уявляв собі як перебування тут. Тим болючішою була вимушена розлука. Останні авторові «слайди пам'яті», його «прощальний погляд» на місто своєї молодості «в ті похмурі дні» візуалізують його як «разюче скулене»: «Зрештою самі краєвиди Харкова, руїни і згарища, бездахі і безвіконні будинки, ніколи ніким не прибирані вулиці з мертвими вагонами трамваю і без освітлення не викликали волоцюжного чи гуляльного настрою» (Шевельов, 2017: 487–489).

Серед цих «світлин» – збори у дорогу («пакування»), дорога до вокзалу і безпосередньо вокзал: «Усі альбоми фотографій лишилися на загибель. Минуле підлягало запереченню, його, крім документів, не було» (Шевельов, 2017: 490). Прикметним є детальний опис зображення на емальовому кухлику, одному із двох предметів – ще ватяна синя ковдра, які «вклалися в суворий добір конечно потрібних речей і в той же час давали невеличке сантиментальне вдоволення» (Шевельов, 2017: 491). На кухлику під емаллю малюнок: «маля в колісці під, так, малою ватяною ковдрою, тільки не синьою, а біло-червоною, коло дитини в колісці молода мати чи старша сестра в кокетному солон'яному капелюшку, прикрашеному квітами, далі загорожа й деревце, – видно, прихатній садок» (Шевельов, 2017: 491). Подібні пасторальні ідилії, за словами автора, могли ще існувати в 1908 р., передусім, в ілюстраціях з німецьких родинних журналів. Цей екфразис ніби закільцьовує харківські спогади – від народження і до моменту прощання з містом.

Останньою закарбованою у пам'яті архітектурною спорудою Харкова повинен був стати вокзал як особливий локус міста. Цей слайд пам'яті віддзеркалює пустоту, провалля: «...після їзди Чоботарською безлюдною вулицею – не-вокзал. Нічого. Я добре його пам'ятав, звідти починалися всі мої подорожі <...>. І от тепер – нічого. Навіть не руїна, просто ніщо. <...> Була плятформа, були рейки – це все» (Шевельов, 2017: 491–492). Наостанок на слайдах пам'яті – «нічого» і «ніщо».

6. Висновки

З огляду на вищевикладене, «слайди пам'яті» із книги спогадів Ю. Шевельова можна хронологічно атрибутувати за періодами, межа яких корелюється із роками історичних подій, що зумовили візуальні метаморфози міста: 1914–1917 рр.; 1917–1921 рр.; двадцятиліття Харкова як столиці радянської України; післястоличний статус до початку війни з акцентом на 1931–1936 рр.; роки окупації німцями і дата 6 лютого 1943 р., «день прощання» з містом назавжди як контрапункт життя обох – і автора, і міста.

Використаний у спогадах принцип візуалізації тяжіє до фотографічного. Оскільки фотографія метонімічна за своєю природою, вона ніби привласнює простір, віддзеркалюючи, позбавляє його метафори. На сторінках-слайдах спогадів Харків постає саме таким – привласненим і особистісним. Образи, закарбовані «камерою» спостерігача, чіткі, без суб'єктивних спотворень. Однак подекуди для фіксації метаморфоз, які відбуваються з містом, у руках автора замість «фотокамери» – «мольберт живописця», завдяки чому його «картини з минулого» набувають емоційного забарвлення. У друкованому тексті авторське емоційно-забарвлене ставлення до міста графічно увиразнено виділенням присвійного прикметника – «**мій** Харків» (Шевельов, 2017: 486).

Доля Ю. Шевельова склалася як доля «світобіжця»¹, тому одним із перспективних напрямів подальших розвідок є дослідження особливостей візуалізації ним інших міст України і світу.

Література:

1. Бабій Н. (2024). Візуальна метафора «місто – дорожній знак» у мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Народознавчі зошити*. № 1 (175). С. 189–198.
2. Бодлер Ш., Беньямін В. Паризький сплін. Есе / пер. з фр. та нім. Р. Осадчука. Київ : Комубук, 2017. 368 с.
3. Брюховецька О. В. Візуальний поворот у культурі і культурології. *Культурологія: Могиланська школа* : колективна монографія / наук. ред. та упоряд. М. А. Собуцький, Д. О. Король, Ю. В. Джулай. Київ : Олег Філюк, 2018. С. 130–165.
4. Демська-Будзуляк Л. Візуалізація міста в поетичній творчості неокласиків. *Література на полі медій* : збірка наук. праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Т. І. Гундорова, Г. М. Сиваченк. Київ, 2018. С. 340–375.
5. Дрофань Л. Палітра слів і барв скрижалі: письменники в образотворчому мистецтві. Одеса : Вид. дім «Гельветика», 2021. 272 с.
6. Цимбал Я. «Харківський текст» 1920-х років: обірвана спроба. *Літературознавчі обрії*. 2010. Вип. 18. С. 54–61.
7. Шевельов Ю. (Юрій Шерех) Я – мене – мені... (і докруги) : Спогади. 1. В Україні ; перед. С. Вакуленко. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2017. 728 с. ; 248 іл.
8. Derrida J. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* / trans. Pascale-Anne Brault and Michael Nass. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 152 p.

References:

1. Babii, N. (2024). Visual metaphor “city – road sign” in the Art of the Late 20-th – early 21 st century. *Narodoznavchi zoshyty* [The visual metaphor “city – road sign” in the Art of the Late 20-th – early 21 centuries]. № 1 (175). P. 189–198 [in Ukrainian].
2. Baudelaire, Sh., Benjamin, W. (2017). *Paryzkyi splin. Ese* [Le Spleen de Paris. Essays]. per. z fr. ta nim. R. Osadchuka. Kyiv: Komubuk. 368 p. [in Ukrainian].
3. Briukhovetska, O. V. (2018). *Vizualnyi povorot u kulturi i kulturolohiyi* [Visual Turn in Culture and Cultural Studies]. *Kulturolohiia: Mohylianska shkola* : kolektyvna monohrafiia / nauk. red. ta uporiad. M. A. Sobutskyi, D. O. Korol, Yu. V. Dzhulai. Kyiv: Oleh Filiuk. P. 130–165 [in Ukrainian].
4. Demska-Budzuliak, L. (2018). *Vizualizatsiia mista v poetychnii tvorchosti neoklasykiv* [Visualization of the city in the poetic work of neoclassicists]. *Literatura na poli medii: zbirka nauk. prats viddilu teorii literatury ta komparatyvistyky Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy* / Red. T. I. Hundorova, H. M. K. Syvachenko. P. 340–375 [in Ukrainian].
5. Drofan, L. (2021). *Palitra sliv i barv skryzhali: pysmennyky v obrazotvorchomu mystetstvi* [A palette of words and colors of the tablet: writers in the visual arts]. Odessa: Vydavnychiy dim “Helvetyka”. 272 p. [in Ukrainian].
6. Tymbal, Ya. (2010). “Kharkivskiy tekst” 1920-kh rokiv: obirvana sprobа [The “Kharkiv Text” of the 1920s: A Broken Attempt]. *Literaturoznavchi obrii*. Vyp. 18. P. 54–61 [in Ukrainian].
7. Shevelyov, Yu. (Yurii Sherekh) (2017). *I – me – to me... (and around)*. *Memoirs*. I. Kharkiv: Publisher Oleksandr Savchuk, 728 p.; 248 ill. [in Ukrainian].
8. Derrida, J. (1993). *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* / trans. Pascale-Anne Brault and Michael Nass. Chicago: University of Chicago Press, 152 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.04.2025
The article was received 10 April 2025

¹ Цим словом, скалькованим із чеської, назвав Ю. Шевельова С. Вакуленко [5, с. 11].

«МАСМЕДІЙНО-ГАСТРОНОМІЧНА» МОВА РЕКЛАМИ І PR (НА МАТЕРІАЛІ ОБРАЗУ ЄДИНОРОГА)

Шестакова Елеонора Георгіївна,

доктор філологічних наук

Донецьк, Україна

shestakovanora2016@gmail.com

orcid.org/0000-0003-2000-9208

У просторі дії медіакомунікацій в останній час активно та вдало розвивається відносно нова – «масмедійно-гастрономічна» – мова. Цю мову освоюють, ефективно використовують реклама, PR. Подальше зрощення можливостей, завдань, мов журналістики, реклами, PR, розвиток вже устояних, створення ними нових *проміжних територій* (Мукаржовській) з активним включенням, використанням полів бізнесу, мистецтва – той аспект, який зараз потребує на переосмислення з врахуванням активного, швидкого, полівекторного формування й розвитку цілісності тематичних десертів-текстів та їхніх медіатекстів, передусім, food фото. «Масмедійно-гастрономічна» мова проявляє й репрезентує специфіку нових платформ своєрідних, семантично, знаково багатозарових медіатекстів; нове зрощення медіатекстів, медіадискурсів з текстами художньої культури (літератури, живопису, кінематографії), кондитерського мистецтва; нове, за рахунок гастрономічної культури розширення *проміжної території*, яка давно утворена інтенціями мас-медіа, ідеології та літературної культури; нову мову, яка з'явилася, стрімко удосконалюється задля комунікації в соціально-повсякденному середовищі, якому притаманні нові моделі дозвілля та його опису, репрезентації у віртуальному просторі. **Провідні цілі та завдання статі**, по-перше, обґрунтувати нові платформи та мови, які на них створюються, розвиваються, для медіатекстів, медіадискурсів, що з'явилися під впливом доволі сюрпризного розросту разом художньої культури, артможливостей, які підтримуються цифровізацією кондитерського мистецтва, його ефективного зв'язку, навіть спорідненості зі світом медіакомунікацій; по-друге, показати взаємовідношення, тенденції реалізації стосунків між кондитерським мистецтвом, медіатекстами, рекламою, PR товарів, послуг, провідних ідей, образів ідеології сучасної соціальної міфології; по-третє, охарактеризувати взаємини між традиційною мовою світу реклами, PR та «масмедійно-гастрономічною» мовою; по-четверте, підтвердити ключові теоретичні тези за допомогою аналізу, інтерпретації образу єдиного, який активно використовується сучасними майстрами-кондитерами, як світовими, так само й українськими. **Методи розвідки:** класичної семіотики, засади якої розроблялися Мукаржовським, Тодоровим, Бартом, Еко, Дельозом, Деріда, Лотманом, зараз їх спадкоємицею – відкритою семіотикою (Open Semiotics), що не дозволить «розмити» об'єкт дослідження та межі між різними сферами гуманітаристики, ідеями; концепції про зрощення полів бізнесу, мистецтва, влади, медіакомунікацій Бурдьо, Вірілію, а також принципи, підходи до світу уявного, які обмірковували Каюа, Мальро у другій половині ХХ ст. **Результати, висновки статті.** Десерти-тексти, їхні медіатексти – це відносно нове явище, яке вже створило та розвиває складну *проміжну територію*. «Масмедійно-гастрономічна» мова – це вдале, багато в чому навіть сюрпризне відкриття, яке ще є відносно новим, модним, таким, що активно проходить становлення, набуває власних рис, якостей, усвідомлює можливості. Вона побудована системою знаків, які водночас зберігають пам'ять, функції міфології, фольклору, художньої культури та творчості, ідеології, мас-медіа, їжі, бізнесу, які активно використовуються, не стерлися завдяки новизні, популярності явища. Це мова для розповіді одночасно про товар, послугу та, головне, образ щасливого світу радості, досконалості, витонченого смаку, насолоди, який за ними стоїть та може бути буквально, до тілесних відчуттів відтворений, створений у щоденності звичайної людини. Звична художня культура, її образи, сюжети, мова, функції для «масмедійно-гастрономічної» мови не є додатковими, такими, що експлуатуються частіше рекламним, ситуативно PR текстами, комунікаціями для досягнення своєї головної мети: представити, продати товар, послугу; створити, закріпити, розвинути імідж фірми, людини, ідеї тощо. Художня культура для «масмедійно-гастрономічної»

мови – повноправна та значуща субстанціальна складова, без якої неможливої вдале ефективно функціонування нових сюрпризних, платформ, *проміжної території*.

Ключові слова: медіакомунікації, медіатекст, реклама, PR, food фото, їстівний образ, тематичний десерт-текст, «масмедійно-гастрономічна» мова, художній образ, естетичне.

“MASS MEDIA-GASTRONOMIC” LANGUAGE OF ADVERTISING AND PR COMMUNICATIONS (BASED ON THE IMAGE OF A UNICORN)

Shestakova Eleonora Heorhiivna,

Doctor of Philological Sciences

Donetsk, Ukraine

shestakovanora2016@gmail.com

orcid.org/0000-0003-2000-9208

In the space of media communications, a relatively new language, “mass media-gastronomic”, has been actively and successfully developing recently. This language is being mastered and effectively used by advertising and PR communications. Further merging of opportunities, tasks, languages of journalism, advertising, PR, development of already established ones, created of new *intermediate territories* (Mukařovský) with active inclusion and use of business and art fields is an aspect that now needs to be rethought, taking into account the active, rapid, much vector formation and development of the integrity of thematic dessert texts and their media texts, especially food photography. “Mass media-gastronomic” language manifests and represents the specifics of new platforms of peculiar, semantically and symbolically multilayered media texts; a new fusion of media texts, media discourses with texts of artistic culture (literature, painting, cinema), confectionery art; a new expansion of the *intermediate territory*, which has long been formed by the intentions of the mass media, ideology and literary culture, due to gastronomic culture; of a new language that has emerged and is rapidly improving for communication in the social and everyday environment, which is characterised by new models of leisure and its description, representation in the virtual space. **The main purposes and objectives** of the article are, firstly, to substantiate new platforms and languages that are created and developed on them for media texts, media discourses that have emerged under the influence of a rather unexpected growth of artistic culture, artistic opportunities supported by the digitalisation of confectionery art, its effective connection, even affinity with the world of media communications; secondly, to show the relationship, trends in the rapports of the connections between confectionery art, media texts, advertising, PR of goods, services, leading ideas, images of the ideology of modern social mythology; thirdly, to characterise the correlation between the traditional language of the world of advertising, PR and the “mass media-gastronomic” language; fourthly, to confirm the key theoretical theses by analysing and interpreting the image of the unicorn, which is actively used by modern confectioners, both world and Ukrainian. **Research methods:** the classical semiotics, the foundations of which were developed by Mukařovský, Todorov, Barth, Eco, Deleuze, Derrida, Lotman, and now their successor – Open Semiotics, which will not allow to “blur” the object of research and the boundaries between different areas of humanities and ideas; the concepts of the fusion of the fields of business, art, power, media communications by Bourdieu and Virilio, as well as the principles and approaches to the world of the imaginary, which were discussed by Caillois and Malraux in the second half of the twentieth century. **The results and conclusions of the article.** Desserts-texts and their media texts are a relatively new phenomenon that has already created and is developing a complex *intermediate territory*. “Mass media-gastronomic” language is a successful, in many ways even surprising discovery, which is still relatively new, fashionable, actively developing, acquiring its own features, qualities, and realising its possibilities. It is built by a system of signs that are both preserving memory, the functions of mythology, folklore, artistic culture and creativity, ideology, mass media, food, business, which are actively used and have not been levelled out and erased due to the novelty and popularity of the phenomenon. It is a language for telling simultaneously about a product, a service and, most importantly, the image of a happy world of joy, perfection, refined taste, pleasure that stands behind them and can be literally, to the point of bodily sensations, reproduced, created in the everyday life of an ordinary person. The usual artistic culture, its images, plots, language, and functions are not additional to the “mass media-gastronomic” language, they are used more often by advertising, on an ad

hoc basis PR texts, and communications to achieve their main goal: to present and sell a product or service; to create, consolidate, and develop the image of a company, person, idea, etc. For the “mass media-gastronomic” language, artistic culture is a full-fledged and significant substantive component, without which the successful and effective functioning of new surprise platforms and intermediate territories is impossible.

Key words: media communications, media text, advertising, PR, food photo, edible image, thematic dessert text, “mass media-gastronomic” language, artistic image, aesthetic.



1. Вступ¹

Тема, яка пропонується, на перший погляд здається доволі традиційною, а тому ніби природно передбачає зосередження уваги на останніх провідних тенденціях розвитку світу реклами, PR, трансформації його завдань, які обумовлені, перш за все, подальшим розвитком цільової комунікації, роботи з людиною, як репрезентантом певних психоемоційних, соціально-ментальних груп; активізацією цифровізації, а також пов'язаними з цим змінами у суспільних настроях, світосприйнятті, можливостях різними засобами охоплювати, передбачати, формувати, задовольняти, підтримувати попит на різноманітні товари, послуги, мрії, бажання, ідеологію, а також імідж, інтереси тих, хто їх створює (Holmes, 2010; Екрук, 2024; Islas, 2024; Quirk, 2025).

Так само й образ єдиного, який після Середньовіччя, був поодиноким явищем в художній культурі, пережив своєрідний ренесанс на початку ХХ ст. у віршах західноєвропейських модерністів, в нашому столітті став одним з популярних у медіапросторі, а тому зосередження уваги на модній фантастичній істоті природно. Зараз значеннєво-ідеологічний діапазон образу єдиного розгортається від декорів дитячих альбомів для малювання, блокнотів для нотаток підлітків, зображень у соцмережах до соціально-філософських фільмів, що продовжують традиції інтелектуальної літератури та кінематографу, які підсилюються публікаціями у ЗМІ (Jacobs, 2025; Willmore, 2025). Затребуваність образу єдиного сучасним суспільством засвідчують й матеріали Вікіпедії (Unicorn, 2025; Єдиноріг, 2025; Невидимий рожевий єдиноріг, 2025; Єдиноріг (економіка), 2025), інших аналогічних сайтів, в тому числі знаних світових музеїв (Unicorn, 2025a; Unicorns, West and East, 2025). Показово, що влітку – восени 2024 р. на науково-популярному сайті про давню міфологію з'явилося декілька розлогих матеріалів про шлях єдиного в культурах, літературах різних регіонів Заходу та Сходу (The Unicorn in Myth and Legend, 2024; The Unicorn's Whisper, 2024; The Unicorn's Journey, 2024; The Unicorn's Legacy, 2024; The Unicorn's Realm, 2024). Популярні й огляди книжок, які розвивають, художніх творів, передусім фентезі, для дітей, підлітків про чарівне створіння з міфів, легенд, середньовічного живопису (Н. J., 2021; Burnell, 2022; McLaughlin Jr, 2023; Magical Unicorn Books for Kids, 2025 Ittianath, 2025). Є сучасні

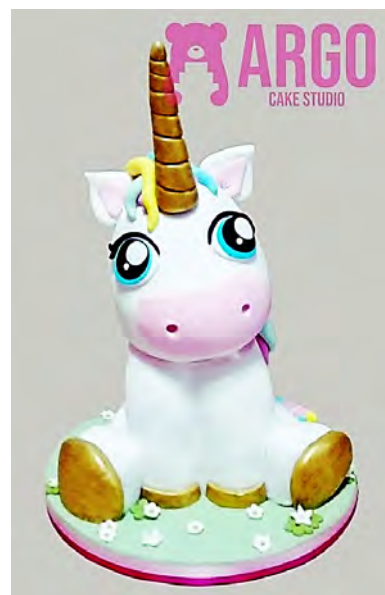
¹ Усі ілюстрації з відкритих джерел та мого особистого архіву food фото, який збирається з 2015 р.

наукові розвідки про символіку, образи, мотиви, сюжети з єдинорогом (Jarzab, 2014; The fox and the unicorn, 2014; Porter, 2017; Explainer, 2018).

Зрозуміло, що інтерпретація цієї дивовижної істоти в сучасній культурі, яка віднедавна відродила знання та зацікавленість в феномені єдинорога у широких верств населення, спровокувала його своєрідний ребрендинг, не завжди послідовно, а іноді навіть у загально-формальних рисах дотримується традицій, що йдуть від давньої міфології та християнства. Тлумачення та різна направлене створення сучасного образу єдинорога, як правило, залежать від витоків, джерел колективної, соціальної пам'яті, засад, стандартів смаків, освіченості, гендерних вподобань тих національно-культурних і соціоментальних страт, на які розраховані варіації цього образу. Зрозуміло, що для західноєвропейської культури історичні джерела, розвиток образу, мотив, альянзи єдинорогу більш знайомі, вкорінені в соціально-колективній пам'яті, аніж для культур країн східних слов'ян.

Утім мода на цей образ, яка масштабується, підсилюється новітніми мас-медіа, робить його популярним, затребуваним по всьому світові. Спостерігається в таких випадках передбачувана тенденція семантичного, естетичного, аксіологічного «розмивання» образу єдинорога, подекуди доволі далекий відхід від його засадничої сутності, довільна гра з його субстанціальними якостями. Це може бути обумовлено й занадто різким, після тривалого перебування у царині культури забуття, переходом легендарної істоти з міфології, сакральної, високої культур в простір, де діють принципи та вимоги моди, масового споживання, пристосування до законів бізнесу. Хоча неможливо говорити про те, що науковці кінця XIX – XX ст. зовсім обходили єдинорога, або по іншому провідному в слов'ян іменуванню – індрика, своєю увагою, що підтверджує, наприклад, ґрунтовна робота Олександра Афанасьєва, в якій він вказував на відображення цього дивного рідкісного створіння українським фольклором (Афанасьєв, 1998: т. II, 282).

Популярність цього образу в сучасному глобалізованому світі, який серед іншого базується на житті соцмереж, отримує в них сильне розмаїте відлуння, змусила запровадити Національний день єдинорога, який святкується 9 квітня. Наприклад, про це йдеться у статті Marissa Miller “Unicorn-Inspired Foods to Try. Unicorn donuts – need we say more?” («Їжа в стилі єдинорога, яку варто спробувати. Пончики з єдинорогами – чи потрібно говорити щось ще?») з наголосом на ключових для сучасної популярної культури складових образу легендарної вишуканої істоти: *«Незалежно від того, скільки часу ви проводите в соціальних мережах, одне можна сказати напевно: ви обов'язково натрапите на якусь варіацію фотографії їжі з єдинорогом, та у вас відразу потечуть слинки і з'явиться посмішка. Що ж означає їжа з єдинорогом? Вона не обов'язково уособлює саму ефірну тварину, але вона переймає деякі з її чудових якостей. На відміну від свого галактичного побратима, їжа запозичує образи та кольори прямо з фантазії, уяви. Рожевий – милий, синій – глибокий, як море, а форми варіюються від сердець, трикутників*





до зірок. Ви зрозумієте це, коли побачите. На честь Національного дня єдинорога, сьогодні, 9 квітня, потіште свої очі (і смакові рецептори, якщо наважитесь повторити рецепти!) цими чарівними ласощами» (Miller, 2017)².

Такі ж самі тенденції – поєднання та використання ідей чистоти, шляхетності, сакральності, відданості добру цього надзвичайного створіння, притаманних йому сили, витонченості, таємничості, чарівності, дивовижних здібностей, можливостей, беспорядність перед незайманою дівчиною, а також уявлення про рафінованість смаку, привабливість страв, естетичну, гастрономічну насолоди, що послідовно, нерозривно, ніби природно, поєднуються з образом єдинорогу, – притаманні й іншим мас-медійним матеріалам, які рекламують, засобами традиційного PR створюють іміджі й просувають кулінарну продукцію, пов'язані з нею послуги, заклади харчування, цукерників (Ollerton, 2017; Jan, 2017; 27 Magical Unicorn Birthday, 2024).

Саме тому зосередження дослідницької уваги на цьому медіаобразі теж нібито не викликає заперечень, не призначає особливих обґрунтувань в якості *матеріалу дослідження*, а визначає доволі тривіальний шлях. «Маршрут» дослідника має початися з того, що він мусить зібрати провідні, поширені, оригінальні, одиничні, ексклюзивні образи цієї дивної міфічної істоти, які використовують сучасні реклама, PR; позначити корпус найбільш популярних у широких верств населення художніх творів, їх екранізацій, втілень в іграх, в яких є образи єдинорогів (Поттеріана, «Драconi осінніх сутінок» Маргарет

Вайс, Трейсі Хікман, «Зоряний пил» Ніла Геймана, «Шлях на Балінор» Мері Стентон, «Таємне життя єдинорогів» Теміса Серафіні, «Академія єдинорогів. Софія та Барвистик» Джулі Сайкс, «Єдинороги. Заирни у віконечко» Джей Гарнетт тощо), які знаходять відлуння, іноді досить викривлене, у кулінарній продукції; потім їх згрупувати за певними принципами; описати цілі, завдання, функції в цілому, а також кожної групи, засоби їхнього досягнення; після – зробити висновки про вдалість \ не вдалість такої стратегії, потенціальність подальшого активного використання образу єдинорога в рекламі, PR у сфері гастрономічної культури та \ або його нівелювання, згасання, згортання.

Методологія аналізу, тлумачення теж не повинна викликати проблеми, бо має орієнтуватися ніби на очевидні, обумовлені тематикою, одночасно декілька груп методів: по-перше, теорії медіакомунікацій, які включають і підходи вивчення реклами, PR; по-друге, культурологічні, без яких неможливо представити образ єдинорога, обґрунтувати його популярність в сучасному світі; по-третє, міфопоетики, бо без них несила пояснити природу та розвиток, видозміни образу цієї сакральної істоти в масовій культурі; по-четверте, інтертекстуальності, яка визначає засади, зв'язок, тенденції, принципи семантичних, змістовних, етичних, естетичних «мандрів», перетворень

² Тут та далі, якщо немає зазначень у розділі Література, переклад з англійської на українську мову мій.

єдиного рога – символу, який є культовим для майже всіх світових релігій, культур, літератур.

Огляд наукової літератури теж, на перший погляд та після наведених вище досліджень, не має стати предметом окремого обґрунтування: питання реклами, PR – давно не нові, а, навпаки, достатньо активно розроблені декількома поколіннями гуманітаріїв ХХ – першої чверті ХХІ ст., а тому розлогий аналіз наукової літератури не може входити до завдань окремої статті. Навпаки, ключовим має бути зосередження уваги на останніх розробках щодо тенденцій розвитку реклами, PR з одночасним двоєдиним акцентом на використанні ними образу єдиного рога в системі медіакомунікацій та полі гастрономічного бізнесу. Тим більш, що в світовій гуманітаристиці тривалий час розвивається підвищене зацікавлення у вивченні зрощення гастрономічної культури, медіакомунікацій.

Утім такий, взагалі продуктивний, напрям дослідження, застосований відносно нової, яка до того ж швидко та вдало розвивається, – «масмедійно-гастрономічної» – мови реклами, PR не дасть ефективних наслідків. Більш того, він буде недієвим, бо не врахує ані специфіку нових платформ для своєрідних, семантично, знаково багатшарових медіатекстів; ані нове зрощення медіатекстів, медіадискурсів з текстами художньої культури (літератури, живопису, кінематографії), кондитерського мистецтва; ані нове, за рахунок гастрономічної культури розширення *промислової території* (Ян Мукаржовській), яка давно утворена інтенціями масмедіа, ідеології та літературної культури; ані нову мову, яка з'явилася, стрімко удосконалюється задля комунікації в соціально-повсякденному середовищі, якому притаманні нові моделі дозвілля та його опису, репрезентації у віртуальному просторі.

Крім того, якщо у світовій гуманітаристиці останні чверть століття активно ведуться дослідження гастрономічної культури, включаючи її природний зв'язок з бізнесом, маркетингом, з медіакомунікаціями; своєрідними зрощеннями, на кшталт кулінарного туризму, нового гедонізму; з 2010-х рр. розпочато жваву дискусію про те, за яких умов кулінарія може бути мистецтвом (Mac Con Iomaire, 2009; Grimsley, 2014; Alhelaili, 2015; Is Food Art?, 2017; Colebrooke, Miele, 2017; Andina, Barbero, 2018; Perullo, 2016; Perullo, 2017; Raviv, 2020; Matthen, 2021; Borsato, 2023; Koczanowicz, 2023; Matthen, 2023; Ray, 2024), з цього приводу проводяться міждисциплінарні наукові заходи (Dublin Gastronomy Symposium, 2024), то вітчизняна наука майже не цікавиться цим аспектом (Ткаченко, 2022), особливо тим, який природно торкається й трансформацій, розвитку медіатекстів, медіадискурсів, медіамови. Саме тому **провідні цілі та завдання статі**, по-перше, обґрунтувати нові платформи та мови, які на них створюються, розвиваються, для медіатекстів, медіадискурсів, що з'явилися під впливом доволі сюрпризного розросту разом художньої культури, артможливостей, які підтримуються цифровізацією кондитерського мистецтва, його ефективного зв'язку, навіть спорідненості зі світом медіакомунікацій; по-друге, показати взаємовідношення, тенденції реалізації стосунків між кондитерським мистецтвом, медіатекстами, рекламою, PR товарів, послуг, провідних ідей, образів ідеології сучасної соціальної міфології; по-третє, охарактеризувати взаємини між традиційною



мовою світу реклами, PR та «масмедійно-гастрономічною» мовою; по-четверте, підтвердити ключові теоретичні тези за допомогою аналізу, інтерпретації образу єдиного, який активно використовується сучасними майстрами-кондитерами, як світовими (наприклад, Beata Khoo, Dina Cimarusti, Jennifer Riley, Hannah, Natalie Sideserf, Karen Portaleo, Violet Lin Tran, Laura Loukaides, Zoë Clark, Loren O’Neill Ebert, Veena Pamela Azmanov (Johnson, 2023)), так і українськими (наприклад, Роксолана Плахтій, Динара, Касько, Євгенія Гурко, Валентин Штефаньо, Наталія Лупич, Катерина Пескова, Христина Дольник, Аліна Прокопенко, Іоанна Дарійчук, Мірі Малер (Miri Maler)), котрі створюють авторські торти, тістечка, печиво, кекси, пряники, не стільки рецепти, скільки образи яких переходять у сферу масової кулінарії, споживання, тиражування у медіапросторі, співвідносного з цим бізнесу.

Для досягнення мети та завдань потрібна відповідна **методологія**, яка не може орієнтуватися на окреслені вище групи методів у якості провідних з однієї причини. Це не дасть змогу виявити та дослідити нові платформи існування світу реклами, PR, їхню силу, популярність,



перспективність, а разом слабкість, обмеженість, залежність від примх, бажань, настроїв аудиторії, а також, що головне, з’ясувати особливості притаманної їм «масмедійно-гастрономічної» мови. Саме тому потрібно стрижневими зробити методи класичної семіотики, засади якої розроблялися Мукаржовським, Цветаном Тодоровим, Роланом Бартом, Умберто Еко, Жилем Дельозом, Жаком Деріда, тартуським науковцем Юрієм Лотманом, зараз їх спадкоємицею – відкритою семіотикою (Open Semiotics), що не дозволить «розмити» об’єкт дослідження та межі між різними сферами гуманітаристики, ідеями; концепції про зрощення полів бізнесу, мистецтва, влади, медіакомунікацій Поля Бурдьо, Поля Вірілію, а також принципи, підходи до світу уявного, які обмірковували Роже Каюа, Анрі Мальро у другій половині ХХ ст.

2. Сюрпризи і відкриття «масмедійно-гастрономічної» мови



Вже давно не є новиною, що декілька поколінь науковців, філософів, серед яких Мішель Фуко, Ролан Барт, Жан Бодріяр, Філіп Лаку-Лабарт, Жан-Люк Нансі, Річард Рорті, Сюзан Бак-Морс, коли розмірковували про сутність соціально-культурних процесів, зосереджували увагу і на медіакомунікації, яка бере активну безпосередню, хоча переважно й м’яку, участь у створенні, ефективному розвитку соціальної міфології, доповнює, ускладнює її своїми мовами та платформами. Глобалізація, цифровізація виявили нові можливості мови медіакомунікації, до якої входять й реклама, PR, посилили її зв’язок зі сферою дії соціальної міфології, що зрозуміло. Питання ж зараз, що це за нові мови, платформи, як вони діють, що взяли від устояних

моделей, привнесли свого, чи довго вони втримають свою популярність, як її підтримують.

Ці загальні питання, природно, передбачають локалізацію, прояснення, вирішення на конкретному аспекті проблеми та матеріалі. Подальше зрощення можливостей, завдань, мов журналістики, реклами, PR, розвиток вже устояних, створення ними нових *проміжних територій* з активним включенням, використанням полів бізнесу, мистецтва – той аспект, який зараз потребує на переосмислення з врахуванням активного, швидкого, полівекторного формування й розвитку цілісності тематичних десертів-текстів та їхніх медіатекстів, передусім, food

фото. Ще точніше так: розріст у медіапросторі уваги до тематичних складних за структурою, змістом, котрі миттєво сильно протинають людину, викликають позитивні афективні емоції, десертів-текстів, які фіксуються, зберігаються, репрезентуються, поширюються за допомогою їх food фото, їхня популярність у користувачів соцмереж, рекламистів, журналістів тематичних і не лише видань, змушують означити питання, шукати відповіді про сутність цих нових явищ. Частково це вже зроблено (Шестакова, 2022; Шестакова, 2024). Зараз ключові питання в тому, як утворюється, здійснюється, чим, для чого, в яких напрямках розвивається «масмедійно-гастрономічна» мова не лише як аматорська та фахова фотофіксація оригінальних, надзвичайних, вочевидь сюжетних солодоців для їхнього збереження, а й як самостійна нова мова доби новітньої медіакommунікації, яка активно й природно використовується рекламою та PR.

Тематичні десерти-тексти та їх food фото охоплюють всю сферу життєдіяльності, світовідчуття, соціоментальні страти сучасної людини, суспільства, кола свят, ключових подій річного життєвого циклу, щоденності, при цьому передусім апелюють до світу переживань, емоцій та зразків, моделей їх вираження, здійснення. Тематичні десерти-тексти та їх food фото демонструють, задають світ радісних, позитивно-легких настроїв та, через істивні образи, накреслюють ситуації, коли та як їх виражати, проявляти. Те та як зображують тематичні десерти-тексти, підсилюють їх food фото можна й потрібно розглядати, читати як твір зображального мистецтва, певного роду алюзії, ремінісценції творів красного письменства, що робить такі солодоці, точніше їх сприйняття, подібними до перцепції твору мистецтва, яка неможлива без відповідних емоцій.

Провідні напрями, джерела тематичних десертів-текстів, що відображують їхні food фото, – національний та сучасний фольклор; літературна культура; кінокультура, з активізацією героїв, тем світової анімації; класичний живопис, пам'ятки архітектури західної, східної культур; стереотипні образи-знаки різних часів європейської культури (*Середньовіччя, Прекрасна доба, Джазові 1920*), її провідних, які стали символами, героїв популярної культури (модники 1960-х, Мерелін Монро, стиль, алюзії лірико-психологічного західноєвропейського кінематографу 1960–1970-х). Все більш активізується зацікавленість й у культурі Сходу, його устояних образах, символах. Це все реалізується системою візуальних знаків, які прийшли з різних сфер: високої інтелектуальної культури, масової видовищної продукції, індустрії туризму XXI ст. та є поширеними серед широких верст населення, з обов'язковим додаванням гендерної, вікової та соціоментальної диференціації. Ця система своєрідним чином відроджує, активізує засади, принципи піктографії, точніше пазиграфії, що обумовлено розвитком запитів, потреб, норм, принципів, моделей комунікації глобалізованого світу.

Останнім часом образи за допомогою систем знаків, в тому числі єдинорога, не лише створюються кондитерами як самоцінні, які, здебільшого, представляють варіанти, варіації давніх міфів, середньовічних легенд, сучасного фентезі, а й стилізуються, вписуються в естетику тих образів минулого, поп-культури, які користуються попитом чи/та мають бути ключовими для соціальної міфології доби глобалізації. Наприклад, єдиноріг за допомогою системи



візуальних знаків, які легко, швидко декодуються, зчитуються, може набути рис маленького бешкетника або клоуна з подарунками з анімаційних, кінофільмів; Елвіса Преслі; примхливої дівчинки-модниці, яка любить кока-колу, коктейлі з fast food; ласунчика, який об’ївся і заснув біля торта, який вже не посилив; звабливої франтихи, жінки-вамп; вульгарного незграбного коняки, який чи ходє до вітру райдугою, чи летить над хмарами; опинитися поруч з вишуканими піднесеними образами Античної богині, жінки-воїна, оленем, Едемським садом; злитися



з образом Бетмена, жінки-кішки, пегаса, дракона, навіть фламінго, які теж популярні у сучасній художній культурі; синтезуватися з образами героїв, речей з Поттеріани, Артуріани; мати ідеальну, що втілює ідеї пасторалі, буколіки, родину, яка мешкає на лісовій галявині з квітами; переродитися на свою протилежність – стати злим, демонічним, «чорним єдиногомом», образи якого розробляються фентезі. Так, «масмедійно-гастрономічна» мова, як і медіатекст, медіадискурс, з нею пов’язані, підтверджують свою незмінну масмедійну (швидко відгукуватися на нове, бути актуальними, відображати попит, повістку дня) та ідеологічну (задавати, виправляти, виховувати, формувати умонастрої, пропонувати моделі, зразки поведінки, емоцій) сутність.



Тематичні десерти-тексти, що підсилюється їхніми медіатекстами, базуються та промовляють виключно візуальними знаками, якості яких набувають не лише кольори, а й стислі надписи, на кшталт *10, 3 Днем народження, Вітаю, Кохаю, Зі святом, З Весіллям, Хай щастить*. Людина, якій присвячено такий десерт, чи яка його розглядає, має відносно легко прочитати, зрозуміти, сприйняти сенси того, що й з якою загальною метою створено кондитером, зафіксовано медіатекстом, а надпис – уточнення, прояснення конкретної ситуації, події, про яку та, головне, як розповідає тематичний десерт. Десерти-тексти одного сюжетного, мотивно-образного наповнення, що теж фіксується, посилюється їхніми food фото, можуть бути одночасно замовлені на день народження, весілля, хрестини, особливу особистісну подію, для виняткової людини, для корпоративного заходу тощо, втім головне – образність, сюжетність такого тематичного десерту, який апелює до світу уяви, художньої культури, естетичного смаку, має викликати певні однотипні позитивні емоції, уявлення, бажання, мрії, вчинки, що базуються на знанні, вмінні сприйняти, прочитати десерт-текст.



До речі, десерти-тексти та їхні медіатексти пройшли певну еволюцію, яка безпосередньо пов’язана з розвитком нових платформ для мистецтва, в тому числі істивних образів, бізнесу, медіакомунікації, їхніх *проміжних територій*. Загально цей розвиток можна позначити так: ● надзвичайний на вигляд тематичний десерт, який має сюжетність, є певним текстом, що реалізує свої сенси символічно, значеннєва підвищеною системою візуальних знаків, зберігається напам’ять за допомогою простої фотофіксації, спершу аматорами,

потім – фахівцями, коли ключовим на зображенні є дивовижні кондитерські вироби з психо-емоційна виписаними образами людей, істот, речей, які мають художнє коріння та ситуативну модифікацію; ● поступове підтримання, ускладнення, підсилення, розширення гастрономічних естетики, мови можливостями мас-медійної мови, коли фото за допомогою власної системи засобів формує відповідний до тематики, стилістики, системи образів, кольорів дивовижних солодоців фон, а потім це тло розширюється, трансформується у медіареальність, яка виконує декілька функцій й створює змістовну, художню, естетичну цілісність з образністю, сюжетністю десерту, людиною, подією, місцем, для яких його створили; ● нібито зворотній рух до десерту-тексту, як єдиного чи начебто домінуючого зображення на фаховому фото, який обумовлений тим, що фото репрезентує тематичний кондитерський виріб, виправлений та/або створений 3D, ШІ, про що свідчать стислі пояснення або розлогі матеріали від кондитерів, фірм, мас-медіа про цей десерт. Ця тенденція ще більш ускладнює й разом розвиває «масмедійно-гастрономічну» мову та вводить новітні технічні можливості в якості героїв у кулінарний та соціально-повсякденний дискурси. Утім будь-яким – природно їстівним, традиційно рекламно спокусливим, новітнім технологічним – чином тематичні десерти та їхні медіатексти створюють світ уявного за допомогою художніх образів, розвивають їх системою візуальних знаків і навичок, принципів пазиграфії. Так десерти-тексти та їхні food фото, в якості *місць втілення уявного* (Malraux “Precarious Man and Literature” (“L’Homme précaire et la littérature”) (1977)), не лише легко, природно вписуються й у простір традиційного уявного, дії його мови, образів, мотивів, а й проявляють революцію в цій царині, коли, за ідеєю Мальро, *мирське уявне досягне височини уявного релігійного лише тоді, коли література стане рівною образотворчому мистецтву* (Malraux “Precarious Man and Literature”). Це й унаочнюють складні, різноманітні, втім цілісні образи єдинорога, які одночасно створені й цукерниками, й фахівцями з медіакommунікацій, котрі перейшли межу жанру простої фотофіксації модних солодоців.

3. Особливості «масмедійно-гастрономічної» мови реклами і PR: традиційний аспект проблеми

Люди, яким пощастило отримати модний вражаючий тематичний десерт чи побачити, скуштувати його на якихось заходах, активно про це розповідають у соцмережах у різних жанрах storytelling, stories, що свідчить про набуття широкими верствами населення, особливо молодими, навичок сприймати, читати та переповідати «масмедійно-гастрономічною» мовою про відповідне їй явище, втім з вже важливим додаванням та своєрідним перекладом на соціально-побутову мову доби тотальної цифровізації, панування соцмереж. Не поодинокі й випадки, коли цукерники – автори надзвичайних тематичних десертів – фотографуються поруч зі своїми творіннями, на кшталт художників, кінорежисерів, письменників, кутюр’є, та одночасно представляють свій витвір аудиторії; пишаються їм, своїм фаховим досягненням;



підтверджують, закріплюють своє авторське право; роблять комплексні рекламні, PR акції для себе, фірм, магазинів, ресторанів, з якими співпрацюють; демонструють нові, поки що модні, моделі для святкових заходів, тенденції соціально-культурних настроїв, звичок, вчинків. Саме тому, все частіше тематичні і загальнонаціональні мас-медіа друкують матеріали не лише реклами нового типу десерту, яким ще потрібно зацікавити, привабити широку споживацьку аудиторію, а й PR матеріали. Це PR водночас: ● нового десерту, який все ще потребує активного пояснення, культурологічного, просвітницького тлумачення й просування; ● розлога розповідь про трансформацію ролі цукерників, які стали набувати фах мистецтвознавців, інтерв’ю



з ними, з членами їхніх команд, керівниками, господарями закладів, де вони працюють; ● нових можливостей, статусу, перспектив фаху цукерників; ● фірм, магазинів, ресторанів, які виготовляють надзвичайні тематичні десерти та ще мають роз'яснювати їх престижність, соціальну цінність, привабливість для масового споживача; ● тих мотивів, персонажів, творів, їх екранізацій, які залучені для створення солодошів; ● моди на кольорову гаму, стиль, вікові, гендерні уподобання, які використовуються для оформлення певного тематичного десерту-тексту. Це все сприяє й залученню ще й мови традиційної журналістики, з наголосом на її ролі вчителювання, вихователя суспільних настроїв, а також зрощенню з прин-

ципами, нормами жанру lifestyle: «Торт «Єдиноріг у мерехтливій сніжинці» – торт у формі єдинорога з блискучою сріблястою глазур'ю стоїть на тлі засніженого пейзажу, наповненого мерехтливими сніжинками. Торт оточений іншими ласощами та солодощами, загальний настрій – тепло та затишок» (<https://www.pinterest.com/pin/84583299246791060/>).



Десерт-текст, чому сприяють його медіатекст, медіадискурс, може стати й розгорнутим наочним образним закликком до проведення дозвілля за певною моделлю, як це фахово за допомогою традиційних прийомів рекламно-PR комунікації робиться *Cake Design Ideas*: «Ідеї тортів з єдинорогами: Натхнення для вашої наступної вечірки. Шукаєте натхнення для торта-єдинорога? Перегляньте ці креативні ідеї для вашої наступної party. #unicorncake #cakeideas #partyplanning #dessert #foodstagram» (<https://www.pinterest.com/pin/5066618329555284/>); *BakeSpark*: «36 ідей тортів-єдинорогів, які додадуть фантазії та шарму вашому заходу [ГАЛЕРЕЯ]. Святуйте з тортом, унікальним, як єдиноріг, сповненим сліпучих кольорів, мерехтливих деталей та вигадливого шарму, який робить кожен шматочок фантастичним»

(<https://www.bakespark.com/animals/unicorn-cakes/>); *Cake Dreams: Sweet Decorating Magic*: «Магія торта-єдинорога: поради, як приголомшливо прикрасити торт. Магічне оздоблення торта в найкращому вигляді: химерний торт-єдиноріг, який перенесе вас у світ солодошів та дива. #CakeDecorating, #PastelPerfection, #UnicornCake, #BakingInspiration, #AD» (<https://www.pinterest.com/pin/256845984994827869/>).

Поступово, з розвитком не лише авторських тортів, а й демократичних варіантів кондитерських виробів, розростом попиту на тематичні солодоші, фото десерту-тексту все частіше супроводжується на сайтах фірм, магазинів, кондитерів малюнками, які за допомогою мови книжкових ілюстрацій, котрі поширені у підручниках, розповідають про кількість ярусів, наборів фігур, різновиди тіста (бісквітне, пісочне), кремів, наповнювачів, прикрас, з яких вже, за задумом автора зроблені, чи можуть бути, за бажанням замовника, виготовлені ласощі. Це додатково розширює «масмедійно-гастрономічну» мову за рахунок певної природної прив'язки, повернення десерту, його медіатексту до сфери норм, принципів, вимог, хоча б засадничої, кулінарної освіти, кулінарної продукції, культури споживання та бізнесу³.

³ Ще є відеотексти, які стисло, у невеликому, як правило до 1 хвилини, часовому форматі та жанрах рекламних роликів, lifestyle, відображають провідні кроки формування, прикрашання тематичного десерту з готових коржів, кремів, їстівних фігурок, квітів. Це теж розширює, ускладнює візуальність «масмедійно-гастрономічної» мови та платформ. Втім цей тип медіатексту в статті не розглядається.

4. Особливості «масмедійно-гастрономічної» мови реклами і PR: новітній аспект проблеми

Тематичні десерти-тексти та їхні food фото – це нова платформа та нові мови для PR і реклами тому, що зробили переніс, змістовну трансформацію комунікації, зосередивши її на істивних образах, сюжетах, мотивах, відтворених та одночасно створених «кулінарною» й «масмедійно-гастрономічною» мовами. Десерт-текст та його медіатекст – це не звичайна ілюстрація до творів фольклору, художньої культури, коли персонажі, мотиви, речі з них, теж традиційно, використовуються в якості реклами, задля PR чогось або когось. Навпаки. Тематичний десерт – це зосередження уваги на матеріалі, яким промовляють образ єдиного та того художньо-естетичного світу, які уособлюють персонажі, речі, що його наповнюють. Для десерту-тексту, якщо не єдиним визначальним, то суттєвим є саме матеріал, яким він виконаний, але не стільки з тривіально-прагматичної причини (їжа), скільки сюрпризу, несподіванки, з точки зору мистецтва, естетичного впливу на уяву, апеляції до художнього досвіду, й при цьому укоріненості в сфері бізнесу. Медіатексти тематичного десерту ці тенденції не лише фіксують, відображають, а й підсилюють, заглиблюють власними можливостями: food фото – системою знаків, які використовують, створюють власну пазиграфію сучасного світу, журналістські, рекламні, PR тексти – властивим їм жанрово-стильовими, ідеологічними прийомами, засобами. Матеріал десерту-тексту (їжа) – це те, що поки одночасно є новою платформою (їстівні продукти, які в процесі свого традиційного приготування набули неочікуваного дієвого водночас естетичного, інформаційного, ідеологічного значення) та мовою (кулінарної спокиси, культурної, літературної пам'яті, загальної обізнаності у модних художніх творах, образах) для комунікації і потребує на комплексне – від естетичного до щоденного-ужиткового – прояснення, просування, знаходження та закріплення місця у соціальному просторі.

Десерт-текст, його медіатекст, поки вони є відносно новим, модним явищем, – це нова комплексна платформа, яка приваблює, підсилює традиційні мови, прийоми реклами, PR, а також здійснює комплексні завдання реклами і особливо PR власною мовою. Новизна десертів-текстів та їхніх медіатекстів – це один з сюрпризів й відкриттів, які медіакомунікації зараз активно обживають та прилаштовують під свої завдання, функції, мову, коли художня, естетична, прагматична щоденна складові вступають у взаємозв'язки ще й з кулінарним мистецтвом та бізнесом. Так, дивовижного кольору,





фантастично чіткої, філігранної статури єдиноріг з розумним, сумним, заглибленим в давні таємниці, потойбічна надмірним, безмежно шляхетним поглядом, що стоїть на скелі або у благородній позі лежить посеред надмірно зеленої трави, розкинувся над Колізеєм або гордовито піднявся на дуби, бойовим чином виставив свій ріг, закликаючи на боротьбу за Добро, або малесенькій єдиноріг, який спокійно спить на піринах-пір'їнках, грається з метеликом, або спокусливий індрик, що приваблює надмірною еротичністю, примхливістю, обіцянкою перейти межі Добра / Зла, Чистоти / Розпусти, Вірності / Зради, Згуби влади, або покірний, спокійний, щасливий поруч з вродливою дівчиною, або створений лише знаками-натяками (особливі ріг, очі, вуха, брови, квіти, райдуга, кольорова гама), безперечно та миттєво вражає уяву, не стільки своїм виглядом, скільки тим, що він є істивним образом. Виготовлений з борошна, мастики, крему, лікеру..., такий єдиноріг споконвічно сприймається не лише в якості смачного, солодощів, які можна придбати до чаю, на свято, замовити для особливої події чи людини. Такий істивний образ, точніше цілий художній світ, який стоїть та наочно проявляється скрізь нього, – нова складна платформа з новою мовою, які потрібно навчитися належним чином сприймати. Такий істивний й водночас художній образ, часто створений з дотриманням психоемоційних тонкощів, апелює до світу мрій, почуттів, як будь-який художній твір. Але не потрібно забувати, що такий істивний образ, який виготовляється на продаж, для споживання, – це й створення, просування ідеального світу в полі бізнесу засобами реклами та PR, які втілюються за допомогою істивних матеріалів.

5. Естетичні особливості «масмедійно-гастрономічної» мови реклами і PR

Погляд на дивовижні торт, печиво, тістечко напряму (у вітрині кав'ярні, на полицях кондитерської, на культурно-мистецьких заходах, на власній десертній тарілці) чи опосередковано (через погляд на фото солодощів, які можна тут-та-зараз замовити на сайті фірми, цукерника, магазину, ресторану, а потім скуштувати чи обмежитися розгляданням в якості зображення) змушує поставити питання: що ж перед нами? Це солодощі або витвір мистецтва? Яке це мистецтво: кулінарне, образотворче, літературне чи все разом?



Це солодощі, якими можна поласувати, якщо сподобаються, чи текст, цікава розповідь, коли смак стає якщо й не допоміжним, не суттєвим, проте важливим, але й не визначальним чинником? Про що ця розповідь: про вишукане солодке, яке саме так просувається засобами реклами, PR, точніше навіть поки що самореклами-PR завдяки своїй надзвичайності, чи про майстра-кулінара, який вийшов на новий рівень фаховості, чи про популярний десерт з наочною сюжетністю, образністю, посиленнями, ремінісценціями з модних творів, яким не можливо не пишатися, а ще модно хизуватися, чи про якусь виключну подію, свято, які зараз ще популярно проводити з дивовижного вигляду тортом,

чи про новий образ дозвілля, коли головне не солодке, а його статус, медіаобраз, розповідь про це у соцмережах, ЗМІ чи це про все загалом?

Тематичні десерти-тексти, їхні медіатексти (передусім food фото), як те, без чого солодке так і залишиться пригощанням, чуттєвою, смаковою спокусою, насолодою, про яку зостануться лише особистісні спогади, – це різнорідна, втім гармонійна цілісність, в якій складова та інтенції бізнесу відіграють одну з провідних ролей. Саме на ній зараз потрібно зосередити увагу, бо якщо естетична і навіть художня складова тут є очевидними, то реклама, PR, ще здаються обмеженими суто традиційними жанрами і рамками: ● надписи, знаки на самому food фото фірм, які виготовляють тематичні десерти, роблять фахові зйомки кондитерських виробів, ресторанів, магазинів, в яких можна замовити солодке; ● стислі, як правило, шаблонні тексти про мінімальну загальну суть персонажів, речей тематичних солодоців, їхню кулінарну фактуру, наявність у продажі, час виготовлення, можливість доставки, зрідка про кондитера, за умови, що це не ексклюзивні солодоці, який їх розробляє, які розміщуються поруч з food фото у соцмережах, на сайтах фірм; ● новинні, публіцистичні матеріали про модні кондитерські вироби, заходи, що з ними відбуваються, у тематичних, корпоративних мас-медіа або у відповідних рубриках загальнонаціональних ЗМІ (наприклад, *Cakesdecor; Cake Geek Magazine; Runaway Cupcakes; FlavoursGuru; Cake decorating tutorials; Baked by Nataleen; Bored Panda; Cake Wrecks; Bake Spark; The Cake Lover; Charm City Cakes, Sweet Cake; Cake Studio; Bakes Total Sense; Darcey Oliver cakes; Dessert Wonders; AI Food Creations*). В останньому випадку реклама, PR передбачуване і традиційно захоплюють й коло установ, людей шоу-бізнесу, політики, які використовують модний їстівний образ єдиного для створення, корекції, просування власного іміджу.



Проте є нові аспекти реклама, PR, які активізуються завдяки одночасно перетворенню солодоців на їстівні художні світи, тексти з їхнім поступовим зрощенням, а потім утворенням цілісності з власними медіатекстами. Наприклад, фотошпалери з зображенням нібито первісного лісу, на фоні яких горділиво виступає райдужний загадковий єдиноріг, або картини давніх майстрів у важких золотих рамах, коштовний порцеляновий посуд, сонячне проміння, яке пробивається крізь вишукані важкі штори, – це багатошарове, полівекторно спрямоване, насичене значеннями тло, яке відтіняє, підсилює, ускладнює, трансформує естетичні та соціальні межі одночасно: ● образу єдиного з торта, який може стояти на вкритому білосніжною скатертиную столі або у шойно відкритій упаковці, або на вишуканій теці у дорогому, для обраних відвідувачів ресторані; або на підвіконні звичайного будинку, в якому готуються до свята, або на претензійному чорному тлі; ● цукерників, які працюють, як митці та бізнесмени, з певним сегментом ринку; ● бізнесу, який розрахований на певні соціоментальні групи споживачів; ● завдань, можливостей фахівців з медіакомунікацій, які можуть створити різний діапазон медіаобразів сучасного соціального світу; ● повсякденності, дозвілля, засади щоденного життя тих, хто буде ласувати цим десертом; ● соціальної міфології сьогодення.

Тематичні десерти-тексти, які можуть бути реалізовані у занадто вартісному ексклюзивному варіанті і демократичних кексах для масового споживання, що підтримується, пропагується їх food фото, – це те, що само по собі природно є спокусою, викликає бажання, які воліють задовольнити, причому вони складні за своїми природою, метою, завданнями, бо це примана, хотіння: ● банально фізіологічно-смакове солоденького, смачненького; ● гурманське, з елементами гедонізму, що породжене, спеціально спровоковане зовнішнім виглядом десерту; ● художньо-естетичне, що викликане ще й знанням, пам'ять про образи, речі,



ситуації, які системою семантично прозорих знаків, кольорів представлені в десерті-тексті, його тлі, контекстах; ● споживацьке, бо це поки що модна річ, яка користується попитом у соцмережах, ще й прагматична, бо їстівна, тому має бути придбаною, хоча б у варіанті печива, кексів, пряників; ● соціально-ідеологічне, бо пропонують образи, емоції, мову етично загальноновизнаної, навіть досконалої, радості, щастя, насолоди на протипагу політичним, економічним новинам, мові ворожнечі, агресії, відвертої наживи, які панують у сучасних світових мас-медіа; ● політично-громадянське, коли образ єдиного рога залучався для пропаганди соціальної дистанції, засобів індивідуального захисту під час пандемії COVID-19 чи задля

визначення за принципом свої / чужі, коли єдиноріг зображується з мордою вульгарно агресивно-нахабного коняки-п'янички, гаслом-питанням з наочно провокативним вуличною російською мовою надписом: «Ну что, кого сегодня хоти...здим?»; ● культурно-просвітницьке, бо сприяє інтелектуальному, якщо не розвитку, то запиту на більш досконале знання про те, що та як розповідає тематичний десерт.

Так, десерти-тексти та їхні food фото одночасно є й рекламою, PR самих себе, й тих, хто їх створив (цукерник, команда кондитерів, фотограф, фахівець з реклами, PR), й тих, хто реалізує у сфері традиційної комерції (господарі фірм, магазинів, ресторанів, кав'ярень), й авторів, творів, образи, мотиви, алюзії, з яких вони залучають, й художньої творчості, як класичних можливостей, засобів для самореалізації, й ідеологічного простору з певною соціоментальною мовою, й поля бізнесу, яке використовує новітні надбання для власного розросту, а також для просування ідей, образів соціальної міфології. «Масмедійно-гастрономічна» мова – це мова, що споконвічно апелює й до світу уявного, художніх творів, які зберігають, на чому наполягали семіотики, «свою подібність до мови», та втілюються у безперечно «естетичному матеріалі» зі збереженням «свого естетичного значення» (Адорно, 2002: 210).

Втім потрібно сильніше наголосити, що «масмедійно-гастрономічна» мова – це мова, яка зароджується, виявляє, ґрунтується на новій платформі існування уяви, уявного: їстівні образи, соціально-художньо-їстівна комунікація, збережені, підтримані засобами, можливостями медіакомунікації. Їстівні складні художні образи, більш того – окремі художні світи наочно та переконливо демонструють один з законів-парадоксів мистецтва: «У відносинах з емпіричною реальністю мистецтво сублимує панівний у тій царині принцип *sense conservare*, самозбереження, до ідеалу самобуття художніх творів; за словами Шенберга, малюють картину, а не те, що вона зображує» (Адорно, 2002: 13). Образ єдиного рога, який створюють цукерники, а фахівці з food фото сприяють його не лише фіксації, збереженню, а ще й перетворенню на медіаобраз, підтверджує цю тезу, бо він є не лише ● витвором кондитерського мистецтва; ● об'єктом рекламної діяльності; ● причиною та приводом для PR-кампанії майстра, який його вигадав, втілив за допомогою їстівних матеріалів, а також фірми, магазину, ресторації, які їх представляють; ● втіленням ідей, образів, емоцій соціальної міфології, на які зараз потребує модерний глобалізований та цифровізований світ. Створюють не стільки їстівний образ для ласування, скільки відтворюють / створюють навколишній світ на засад піднесеного, вишуканого. Такий складний, лабіринтоподібний образ єдиного рога ще й є і постійно, незмінно залишається естетичним образом, коли обов'язково спостерігається його «відокремлення від емпіричної реальності» (Адорно, 2002: 14), хоча так само обов'язково в масмедійно-гастрономічному образі стирається, на відміну від звичних форм життя художніх творів, «демаркаційна лінія між мистецтвом та емпіричною дійсністю» (Адорно, 2002: 14). Торт з єдиного рогом виготовляють, замовляють саме для того, щоб його з'їли у емпіричній дійсності, а не лише милувалися

ним, зробили виключно предметом естетичного захоплення, переживання. Якщо перефразувати Адорна, Шенберга, то можна стверджувати, що кондитери передусім створюють художній світ єдинорога, відтворюючи певним чином міфи, легенди, твори, які за ним стоять та які морально, емоційно потрібні людині, суспільству, а не лише солодощі. Хоча смакові якості оригінального, вишуканого десерту-тексту теж важливі, втім його – кондитерського виробу – естетично-художня цінність безперечна, і саме вона визначає його «внутрішню конституцію» (Адорно, 2002: 14) як художнього твору, який «промовляє до нас» «завдяки комунікації всього, що є індивідуальним у них» (Адорно, 2002: 14). Так в «масмедійно-гастрономічній» мові зливаються поля гастрономічної, художньої культур, бізнесу та медіакомунікацій.

6. Висновки

Десерти-тексти, їхні медіатексти – це відносно нове явище, яке вже створило та розвиває складну *проміжну територію*. «Масмедійно-гастрономічна» мова – це вдале, багато в чому навіть сюрпризне відкриття, яке ще є відносно новим, модним, таким, що активно проходить становлення, набуває власних рис, якостей, усвідомлює можливості. Вона побудована системою знаків, які водночас зберігають пам'ять, функції міфології, фольклору, художньої культури та творчості, ідеології, мас-медіа, їжі, бізнесу, які активно використовуються, не стерлися завдяки новизні, популярності явища. Це мова для розповіді одночасно про товар, послугу та, головне, образ щасливого світу радості, досконалості, витонченого смаку, насолоди, який за ними стоїть та може бути буквально, до тілесних відчуттів відтворений, створений у щоденності звичайної людини. «Масмедійно-гастрономічна» мова – це не лише традиційна для реклами, PR розповідь про товар, послугу, явище, ідею, особистість тощо, а й водночас розповідь істивними засобами, можливостями, образами про кондитерські спокусливі вироби та, і це ключове, про світ насолоди, уявного, яке сягає корінням, нерозривно і очевидно для споживачів пов'язане з традиційним для художньої вигадки, твору світом зі загадковістю образу мистецтва. Звична художня культура, її образи, сюжети, мова, функції, дискурс для «масмедійно-гастрономічної» мови не є додатковими, такими, що цілеспрямовано експлуатуються частіше рекламним, не дуже часто, ситуативно PR текстами, комунікаціями для досягнення своєї головної мети: представити, продати товар, послугу; створити, закріпити, розвинути імідж фірми, людини, ідеї тощо. Художня культура для «масмедійно-гастрономічної» мови – повноправна та значуща субстанціальна складова, без якої неможливо вдале ефективне функціонування нових сюрпризних, платформ, *проміжної території*.

«Масмедійно-гастрономічна» мова – це успішне розширення можливостей *storytelling* з ефективною апеляцією до уяви людини, пам'яті світу художніх образів, ремінісценцій, алюзій. Саме тому конче потрібно замислитися ще й над тим, щоб з'ясувати можливості, перспективи цієї мови для реклами та PR окремо чи одночасно модних солодощів; кондитерів, що їх створюють; фірм, кондитерських, магазинів, які їх продають; моделей



почуттів, емоцій, насолоди, свята, дозвілля, які вони пропонують; образу світу, людини, їх цінностей, які десерти в якості текстів, що будуються на системі знаків, поширюють; нового різновиду немوزهюного мистецтва й бізнесу від мистецтва; нових вмінь сучасною людиною читати світ як текст, PR-текст.

«Масмедійно-гастрономічна» мова, медіатекст та медіадискурс, які створюють образи-знаки європейської культури, у єдності тематичних десертів та їхніх food фото, базуються, використовують, посилюють власними засобами мову, ідеї сфер дозвілля, ідеології, культурної пам'яті та, головне, «легких», позитивних, життєдайних, які цінують, орієнтовані на радість, щастя, веселощі, безтурботність, відпочинок, гедонізм, настроїв. Тематичні десерти-тексти та їхні food фото активно підтримують, створюють можливостями медіакомунікації і творчості, міфологічному комфортної, елегантної, витонченої, яка вміє насолоджуватися красою, життям, передусім, Європи давнини та сучасності, що й засвідчує образ єдиного. Зараз, коли одночасно розвивається глобалізований світ, майже йде Третя світова війна за відродження прав неоімперіалізму, неосередньовіччя, розвиток настроїв затишку, комфорту, усталеності життя, пам'яті про свої культурні, ментальні витоки, що базуються на ідеалізованих образах, такий підхід до світовідчуття сучасної людини, суспільства може свідчити не про традиційний відхід від реальності, а навпаки. Створення різними митцями – від цукерників до фахівців з фото, реклами, PR, бізнесу – текстів про затишне, щасливе, усталене, знайоме з міфологією, живопису, класичної літератури, кінематографії життя людини може бути рухом до реальності, яку потрібно знати, пам'ятати, цінувати, зберігати.

Література:

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. Петро Тарашук. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Москва : «Современный писатель», 1998.
3. Єдиноріг (економіка). 2025 Матеріал з Вікіпедії [Internet]. [https://uk.wikipedia.org/wiki/Єдиноріг_\(економіка\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Єдиноріг_(економіка)).
4. Єдиноріг. Матеріал з Вікіпедії. 2025 [Internet]. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Єдиноріг>
5. Невидимий рожевий єдиноріг. 2025. Матеріал з Вікіпедії [Internet]. https://uk.wikipedia.org/wiki/Невидимий_рожевий_єдиноріг
6. Ткаченко Г. Ю. Репрезентація естетичних категорій в художньому оформленні тортів. *Культура і сучасність: альманах*. 2022. № 1. С. 27–31.
7. Шестакова Э. Г. Приключения эстетической функции в кулинарном медиатексте: *Studia Rossica Gedanensia 9 Redakcja / Edited by Zbigniew Kaźmierczyk, Katarzyna Wojan. Tom wydany we współpracy z Towarzystwem Literackim imienia Adama Mickiewicza. Gdańsk, 2022. P. 157–171.*
8. Шестакова Е. Г. Персонажі казок, фентезі та магічна їжа: криві дзеркала художньої літератури і food фото: Теоретичні аспекти дослідження. *Магія у літературі фентезі: Дефініції, маніфестації, функції* : колективна монографія ЦДФ при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Т. М. Рязанцева, Є. О. Канчура. Київ, 2024. С. 280–298.
9. Alhelaili, Marya, Essays on Aesthetics of Food. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports. 5066. 2015 [Internet]. <https://researchrepository.wvu.edu/etd/5066>
10. Andina, Tiziana and Barbero, Carola. “Can Food Be Art”: The Monist, 2018. Pp. 353–361 [Internet]. https://www.academia.edu/74942492/Can_Food_Be_Art
11. Borsato, Maddalena. “Edible Aesthetic”: Blurring Boundaries between Pastry and Art. *Humanities* 2023. 12 (5), 126 [Internet]. <https://www.mdpi.com/2076-0787/12/5/126>
12. Burnell Carrie. The Unicorn Seekers. 7 magical children’s books about unicorns. 15 August 2022 [Internet]. <https://www.booktrust.org.uk/news-and-features/features/2022/august/7-magical-childrens-books-about-unicorns/>
13. Colebrooke Laura & Miele Mara. Eating Art and the Art of Eating, *Performance Research*, 22: 7, 2017. Pp. 102–108 [Internet]. https://www.researchgate.net/publication/323949997_Eating_Art_and_the_Art_of_Eating_Unsettling_the_practices_of_taste
14. Dublin Gastronomy Symposium 2024 – Food and Memory (Traces, Trauma, and Traditions) [Internet]. <https://www.tudublin.ie/research-innovation/news/dublin-gastronomy-symposium-2024---food-and-memory-traces-trauma-and-traditions-.html>
15. Ekpuk, Utibe The Evolution of PR and Future Trends: At SA&A, Communication, Sosial Media. May 28 2024 [Internet]. <https://www.solaabuluassociates.com/the-evolution-of-pr-4744-2/>
16. Explainer: the symbolism of The Lady and the Unicorn tapestry cycle: *Conversation* February 7, 2018 [Internet]. <https://theconversation.com/explainer-the-symbolism-of-the-lady-and-the-unicorn-tapestry-cycle->

- 91325#:~:text=The%20meaning%20of%20the%20cycle,an%20allegory%20of%20the%20senses.&text=Five%20of%20the%20tapestries%20each,Smell%2C%20Hearing%20and%20Sight.)
17. Grimsley, Kim. *Cake Decorators' Dilemma – To Make Or Not To Make That Character Cake?* By Jul 30, 2014 [Internet]. <https://olivergrimsley.com/2014/07/30/cake-decorators-dilemma-to-make-or-not-to-make-that-character-cake/>
 18. H. J. My Unicorn Sketchbook: whimsical unicorn image cover @100 white blank pages with a stylish simple border. August 4, 2021 [Internet]. <https://www.amazon.com/My-Unicorn-Sketchbook-whimsical-doddering/dp/B09BYPQX2G>
 19. Holmes, Paul. 10 Trends That Will Define the Next Decade in PR: PRovoke Media. 19 Mar. 2010 [Internet]. <https://www.provokemedia.com/latest/article/10-trends-that-will-define-the-next-decade-in-pr>
 20. *Is Food Art? Chefs, Artists, and Curators Debate*. December 11 2017 (Online) [Internet]. <https://www.surfacemag.com/articles/is-food-art-experts-debate/>
 21. Islas, Laura. PR Newswire reveals the 12 key trends in the public relations industry: Merca2.0 2024 [Internet]. <https://www.merca20.com/pr-newswire-reveals-the-12-key-trends-in-the-public-relations-industry/>
 22. Ittianath, Aiswarya/ *The Unicorn and His Friends – Short Kid Story*: Vedantu. 2025 [Internet]. <https://www.vedantu.com/stories/the-unicorn-and-his-friends>
 23. Jacobs, Matthew. *Will Poulter on the Two Poles of His Twuncky A24 Roles*. CHAT ROOM. APR. 1, 2025 [Internet]. <https://www.vulture.com/article/will-poulter-on-warfare-and-the-ending-of-death-of-a-unicorn.html>
 24. Jan, Veronica *Unicorn-Inspired Foods (Almost) Too Pretty to Eat*. 2017 [Internet]. <https://www.sweethigh.com/read/unicorn-inspired-foods-042416>
 25. Jarzab, Joanna *The significance of space in Iris Murdoch's The Unicorn as a twentieth-century Irish gothic novel*. Dec. 15, 2014: *Studia Anglica Posnaniensia: International Review of English Studies* (Vol. 49. Issue 4) [Internet]. <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA431199350&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=00816272&p=LitRC&sw=w&userGroupName=anon~117bd1b6&aty=open-web-entry>
 26. Johnson, Mia *Top 10 Best Cake Artists in the World: TopTeny* October 17, 2023 at 9:32 pm [Internet]. <https://www.topteny.com/top-10-best-cake-artists-world/>
 27. Koczanowicz, Dorota. *The Aesthetics of Taste: Eating within the Realm of Art*: BRILL. 2023 [Internet]. https://www.academia.edu/97443896/The_Aesthetics_of_Taste_Eating_within_the_Realm_of_Art
 28. Mac Con Iomaire, M. *The Language of Food: A Review of the 2009 Oxford Symposium on Food and Cookery: Journal of Culinary Science and Technology*, 2009. Vol. 7, No. 2–3, pp. 211–217 [Internet]. <https://arrow.tudublin.ie/tfschafart>
 29. *Magical Unicorn Birthday Party Ideas In 2024: Find Reasons To Skip The Housework*. 2024 [Internet]. <https://www.reasonstoskipthehousework.com/unicorn-birthday-party-ideas/>
 30. *Magical Unicorn Books for Kids: Scholastic Parents Staff*. APR 01, 2025 [Internet]. <https://www.scholastic.com/parents/books-and-reading/raise-a-reader-blog/fantastically-magical-books-about-unicorns.htm>
 31. Marissa, Miller *Unicorn-Inspired Foods to Try. Unicorn donuts – need we say more?* APRIL 9, 2017 [Internet]. <https://www.teenvogue.com/gallery/13-unicorn-inspired-foods-to-try>
 32. Matthen, Mohan. “Can Food Be Art in Virtue of Its Savour Alone?”: *CRÍTICA, Revista Hispanoamericana de Filosofía* 53, 2021, 157 pp. 95–125 [Internet]. https://www.academia.edu/106014647/Can_Food_Be_Art_in_Virtue_of_Its_Savour_Alone
 33. McLaughlin, Jr Gerald Leroy *Unicorn Art Paperback*. June 25 2023 [Internet]. <https://www.amazon.ca/Unicorn-Art-Gerald-Leroy-McLaughlin/dp/B0C91RHNMH>
 34. Ollerton, Niamn *21 unicorn-inspired foods to make you believe in magic again*. 14 June 2017 Gallery View. Expand View [Internet]. <https://www.lovefood.com/gallerylist/64975/21-unicorninspired-foods-to-make-you-believe-in-magic-again>
 35. Perullo, Nicola. *Taste as Experience. The Philosophy and Aesthetics of Food*. Columbia University Press, New York, 2016 [Internet]. <https://academic.oup.com/columbia-scholarship-online/book/13526>
 36. Perullo, Nicola. “Can Cuisine Be Art?: A Philosophical (and Heterodox) Proposal”: Silvia Bottinelli and Margherita D’Ayala Valva (eds). *The Taste of Art: Cooking, Food, and Counterculture in Contemporary Practices*. Fayetteville: University of Arkansas Press, 2017. Pp. 23–44 [Internet]. https://www.academia.edu/35796916/Can_Cuisine_Be_Art_A_Philosophical_and_heterodox_proposal
 37. Raviv, Yael. “Food, Art, and the Challenges of Documentation”. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 2020, 16, 4 [Internet]. <http://liminalities.net/16-4/documentation.pdf>
 38. Porter, Tom. *Virgins, Unicorns and Medieval Literature* Published November 24, 2017 [Internet]. <https://www.bowdoin.edu/news/2017/11/virgins-unicorns-and-medieval-literature.html>
 39. O’Connell, Amy. *Media Planning And Strategy. How PR Pros Can Think More Like Marketers – and Why They Should: Cision*. 2025 [Internet]. <https://www.cision.com/resources/articles/pr-pros-think-more-like-marketers/>
 40. Quirk, Liam. *Digital PR Trends and Prediction 2025: Quirky Digital*. 3 January 2025 [Internet]. <https://quirkydigital.com/digital-pr-trends-and-predictions/>
 41. Ray, Krishnendu. *Aesthetics & Food (First Draft for Encyclopedia of Food and Society- 3k words)* 2024 [Internet]. https://www.academia.edu/100871595/Aesthetics_and_Food_First_Draft_for_Encyclopedia_of_Food_and_Society_3k_words
 42. *The fox and the unicorn: naming and existence: Logical fictions-in-medieval-literature-and-philosophy*. Published online by Cambridge University Press: 05 November 2014 [Internet]. <https://www.cambridge.org/core/books/abs/logical-fictions-in-medieval-literature-and-philosophy/fox-and-the-unicorn-naming-and-existence/535E9D77D00A934CCBDB4248FE7FB827>

43. The Unicorn in Myth and Legend: MythologyWorldwide. July 29, 2024 [Internet]. <https://mythologyworldwide.com/unicorns-symbol-of-love-and-romance/>
44. The Unicorn's Journey: Exploring the Unicorn's Path in Literature: MythologyWorldwide. July 29, 2024 [Internet]. <https://mythologyworldwide.com/unicorns-in-literature-a-journey-through-myth-and-story/>
45. The Unicorn's Legacy: Exploring the Unicorn in British Myth and Legend: MythologyWorldwide September 8, 2024. Post category [Internet]. <https://mythologyworldwide.com/the-unicorns-legacy-exploring-the-unicorn-in-british-myth-and-legend/>
46. The Unicorn's Realm: Exploring the Unicorn in European Folklore: MythologyWorldwide September 8, 2024 [Internet]. <https://mythologyworldwide.com/the-unicorns-realm-exploring-the-unicorn-in-european-folklore/>
47. The Unicorn's Whisper: Tales of Magic and Myth: MythologyWorldwide July 30, 2024 [Internet]. <https://mythologyworldwide.com/the-unicorns-whisper-tales-of-magic-and-myth/>
48. Unicorn 2025 a. The unicorn is a fierce beast that can only be captured by a maiden. [Internet]. <https://bestiary.ca/beasts/beast140.htm>
49. Unicorn. 2025. From Wikipedia [Internet]. <https://en.wikipedia.org/wiki/Unicorn>
50. Unicorns, West and East. Part of the Mythic Creatures exhibition: American Museum of Natural History. 2025 [Internet]. <https://www.amnh.org/exhibitions/mythic-creatures/land/unicorns-west-and-east>
51. Willmore, Alison. Death of a Unicorn Is 5 Pounds of Purple Poop In a 10-Pound Bag. Vulture film critic MAR. 28, 2025 [Internet]. <https://www.vulture.com/article/review-death-of-a-unicorn-only-has-one-punchline.html>

References:

1. Adorno, T. Teoriya estetiki / per. z nim. Petro Tarashchuk. Kiiv: Vidavnicтво Solomii Pavlichko "Osнови", 2002. [Adorno T. Theory of esthetics / per. z nim. Petro Tarashchuk. Kyiv: Vidavnicstvo Solomii Pavlichko "Base," 2002] [in Ukrainian].
2. Afanas'ev, A. N. Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu. Moskva: "Sovremennyj pisatel'", 1998. [Afanasyev A. N. Poetic views of the Slavs on nature. Moscow: "Modern Writer," 1998] [in Russian].
3. Ćdinorig (ekonomika). 2025 Material z Vikipedii. [Unicorn (economy). 2025 Material from Viki pedi] [in Ukrainian].
4. Ćdinorig. Material z Vikipedii. 2025 [Unicorn. Material from Vikipeda. 2025] [in Ukrainian].
5. Nevidimij rozhevij edinorig. 2025. Material z Vikipedii. [Invisible rozheviy idinorig. 2025. Material from Vikipeda] [in Ukrainian].
6. Tkachenko, G. Yu. Rerezentaciya estetičnih kategorij v hudozhn'omu oformlenni tortiv: Kul'tura i suchasnist': al'manah. № 1, 2022. S. 27–31. [Tkachenko G. Yu. Representation of natural categories in art design: Culture and participation: almanac. № 1, 2022. S. 27–31] [in Ukrainian].
7. Shestakova, E. G. Priklyucheniya esteticheskoj funkcii v kulinarom mediatekste: Studia Rossica Gedanensia 9 Redakcja / Edited by Zbigniew Kaźmierczyk, Katarzyna Wojan. Tom wydany we współpracy z Towarzystwem Literackim imienia Adama Mickiewicza. Gdańsk 2022. R. 157–171. [hestakova E. G. Adventures of aesthetic function in culinary media text: Studia Rossica Gedanensia 9 Redakcja/Edited by Zbigniew Kaźmierczyk, Katarzyna Wojan. Tom wydany we współpracy z Towarzystwem Literackim imienia Adama Mickiewicza. Gdańsk 2022. R. 157–171] [in Russian].
8. Shestakova, E. G. Personazhi kazok, fentezi ta magichna izha: krivi dzerkala hudozhn'oї lite-raturi i food foto: Teoretichni aspekti doslidzhennya. Magiya u literaturi fentezi: Definicii, manifestacii, funkcii. Kolektivna monografiya CDF pri Institutu literaturi im. T. G. Shevchenka NAN Ukraїni / Red. Ryazanceva T. M., Kanchura Ć. O., Kiiv, 2024. S. 280–298. [Shestakova E. G. Characters, fantasy magichna izha: krividzerkala artistic-lite-raturi ifood photo: Theoretical aspects of additional education. Magic at literaturi fentezi: Definitisi, manifestatsi, function. Collective monograph of the Central House of Arts at the Institute of Literature. T. G. Shevchenka NAS Ukraine / Ed. Ryazantseva T. M., Kanchura I. O., Kyiv, 2024. S. 280–298] [in Ukrainian].
9. Alhelaili, Marya. Essays on Aesthetics of Food. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports. 5066. 2015 [in English].
10. Andina, Tiziana and Barbero, Carola. "Can Food Be Art": The Monist, 2018. Pp. 353–361 [in English].
11. Borsato, Maddalena. "Edible Aesthetics": Blurring Boundaries between Pastry and Art. Humanities 2023. 12 (5), 126 [in English].
12. Burnell Cerrie. The Unicorn Seekers. 7 magical children's books about unicorns. 15 August 2022 [in English].
13. Colebrooke Laura & Miele Mara. Eating Art and the Art of Eating, Performance Research, 22:7, 2017. Pp. 102–108 [in English].
14. Dublin Gastronomy Symposium 2024 – Food and Memory (Traces, Trauma, and Traditions) [in English].
15. Ekpuk, Utibe The Evolution of PR and Future Trends: At SA&A, Communication, Sosial Media. May 28 2024 [Internet]. <https://www.solaabuluassociates.com/the-evolution-of-pr-4744-2/>
16. Explainer: the symbolism of The Lady and the Unicorn tapestry cycle: Conversation February 7, 2018 [in English].
17. Grimsley, Kim. Cake Decorators' Dilemma – To Make Or Not To Make That Character Cake? By Jul 30, 2014 [in English].
18. H. J. My Unicorn Sketchbook: whimsical unicorn image cover @100 white blank pages with a stylish simple border. August 4, 2021 [[in English].
19. Holmes, Paul. 10 Trends That Will Define the Next Decade in PR: PRovoke Media. 19 Mar. 2010 [in English].
20. Is Food Art? Chefs, Artists, and Curators Debate. December 11 2017 (Online) [in English].
21. Islas, Laura. PR Newswire reveals the 12 key trends in the public relations industry: Merca2.0 2024 [in English].

22. Ittianath, Aiswarya/ The Unicorn and His Friends – Short Kid Story: Vedantu. 2025 [in English].
23. Jacobs, Matthew. Will Poulter on the Two Poles of His Twinky A24 Roles. CHAT ROOM. APR. 1, 2025 [in English].
24. Jan, Veronica Unicorn-Inspired Foods (Almost) Too Pretty to Eat. 2017 [in English].
25. Jarzab, Joanna The significance of space in Iris Murdoch's The Unicorn as a twentieth-century Irish gothic novel. Dec. 15, 2014: Studia Anglica Posnaniensia: International Review of English Studies (Vol. 49, Issue 4) [in English].
26. Johnson, Mia Top 10 Best Cake Artists in the World: TopTeny October 17, 2023 [in English].
27. Koczanowicz, Dorota. The Aesthetics of Taste: Eating within the Realm of Art: BRILL. 2023 [in English].
28. Mac Con Iomaire, M. The Language of Food: A Review of the 2009 Oxford Symposium on Food and Cookery: Journal of Culinary Science and Technology, 2009, Vol. 7. No. 2–3, pp. 211–217 [in English].
29. Magical Unicorn Birthday Party Ideas In 2024: Find Reasons To Skip The Housework. 2024 [in English].
30. Magical Unicorn Books for Kids: Scholastic Parents Staff. APR 01, 2025 [in English].
31. Marissa, Miller Unicorn-Inspired Foods to Try. Unicorn donuts – need we say more? APRIL 9, 2017 [in English].
32. Matthen, Mohan. “Can Food Be Art in Virtue of Its Savour Alone?”: CRÍTICA, Revista Hispanoamericana de Filosofía 53, 2021, 157, pp. 95–125 [in English].
33. McLaughlin, Jr Gerald Leroy Unicorn Art Paperback. June 25 2023 [in English].
34. Ollerton, Niamn 21 unicorn-inspired foods to make you believe in magic again. 14 June 2017 Gallery View. Expand View [in English].
35. Perullo, Nicola. Taste as Experience. The Philosophy and Aesthetics of Food. Columbia University Press, New York, 2016 [in English].
36. Perullo, Nicola. “Can Cuisine Be Art?: A Philosophical (and Heterodox) Proposal”: Silvia Bottinelli and Margherita D’Ayala Valva (eds). The Taste of Art: Cooking, Food, and Counterculture in Contemporary Practices. Fayetteville: University of Arkansas Press, 2017. Pp. 23–44 [in English].
37. Raviv, Yael. “Food, Art, and the Challenges of Documentation”. Liminalities: A Journal of Performance Studies, 2020, 16, 4 [in English].
38. Porter, Tom. Virgins, Unicorns and Medieval Literature Published November 24, 2017 [in English].
39. O’Connell, Amy. Media Planning And Strategy. How PR Pros Can Think More Like Marketers – and Why They Should: Cision. 2025 [in English].
40. Quirk, Liam. Digital PR Trends and Prediction 2025: Quirky Digital. 3 January 2025 [in English].
41. Ray, Krishnendu. Aesthetics & Food (First Draft for Encyclopedia of Food and Society- 3k words) 2024 [in English].
42. The fox and the unicorn: naming and existence: Logical fictions-in-medieval-literature-and-philosophy. Published online by Cambridge University Press: 05 November 2014 [in English].
43. The Unicorn in Myth and Legend: MythologyWorldwide. July 29, 2024 [in English].
44. The Unicorn’s Journey: Exploring the Unicorn’s Path in Literature: MythologyWorldwide. July 29, 2024 [in English].
45. The Unicorn’s Legacy: Exploring the Unicorn in British Myth and Legend: MythologyWorldwide September 8, 2024. Post category [in English].
46. The Unicorn’s Realm: Exploring the Unicorn in European Folklore: MythologyWorldwide September 8, 2024 [in English].
47. The Unicorn’s Whisper: Tales of Magic and Myth: MythologyWorldwide July 30, 2024 [in English].
48. Unicorn 2025 a. The unicorn is a fierce beast that can only be captured by a maiden [in English].
49. Unicorn. 2025. From Wikipedia [in English].
50. Unicorns, West and East. Part of the Mythic Creaturesexhibition: American Museum of Natural History. 2025 [in English].
51. Willmore, Alison. Death of a Unicorn Is 5 Pounds of Purple Poop In a 10-Pound Bag. Vulture film critic MAR. 28, 2025 [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.05.2025
The article was received 18 May 2025

Рецензії

Reviews

ФЕНОМЕН НЕВИЗНАЧЕНОСТІ У НОВІТНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ¹

Ільїнська Ніна Іллівна,

*доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри англійської філології
та світової літератури
імені професора Олега Мішукова
Херсонського державного університету
lnina2006@gmail.com
orcid.org/0000-0001-5219-0860*

Закономірності літературного процесу здавна були й зараз залишаються одним із пріоритетних предметів науки про художнє письмо. Втім, у новітню добу, після стрімких змін як у самій літературі, так і в площині літературознавчої методології формуються нові парадигми сприйняття й осмислення цих закономірностей. Теза Ролана Барта про «смерть автора» лише вияскравила ту тенденцію до втрати міметичною поетикою домінуючих позицій у культурі й мистецтві, що фактично була запрограмована Фрідріхом Ніцше через знаменитий вислів про «смерть Бога». Відповідно в культурології загалом і в літературознавстві зокрема з'явилося багато таких концепцій, які підважували ідею лінійності культурного й літературного руху, спрямовуючи його в колоподібну повторюваність. Ближчі до нас у часі періоди літературної еволюції – модернізм, постмодернізм, постпостмодернізм – також певний час здавалися продовженням, а почасти й запереченням одне одного. Рецензована монографія Олександра Кеби і Вікторії Черноконь своєю назвою говорить нібито про лінійність літературної еволюції. Однак концепція роботи виявляється складнішою й орієнтує на цілісне сприйняття всієї новітньої літературної епохи, від кінця ХІХ до перших десятиліть ХХІ століття включно.

Вступна частина монографії містить всі необхідні в такому випадку елементи, що корелюють із чіткою структурою дослідження. У свою чергу ця структура підпорядкована меті роботи, що полягає у «виявленні ознак невизначеності у творах світової літератури новітньої доби (ХХ і ХХІ ст.), які належать до двох її основних художньо-естетичних систем – модернізму і постмодернізму, й встановлення специфічних подібностей та відмінностей невизначеності як в окремих творах, так і на рівні літературного процесу загалом» (с. 9).

У форматі попереднього застереження відразу торкнемося проблеми, яка майже завжди постає, коли дослідження охоплює великі періоди літературного буття: які твори обрати для аналізу й аргументування власної концепції? Яким чином виструнчити їх так, щоб витримати репрезентативність, типологічну подібність й водночас самотність та окремішність? У монографії до системного розгляду залучено значний масив творів – від Джозефа Конрада до Салмана Рушді, всього понад 20 романів. Дослідники зупиняються окремо на критеріях добору текстів, і вони (критерії) не викликають заперечень, однак, усе ж, на наш погляд, об'єкт дослідження міг би бути і ширшим, і більше орієнтованим на «світову літературу», тобто не лише на англійських авторів (у цьому сенсі Андре Жід і Кобо Абе в монографії виглядають як периферійні фігури). Однак, навіть дорікаючи авторам у недостатній обґрунтованості вибору конкретного матеріалу дослідження, маємо визнати, що кожен із розглянутих у монографії творів піддано глибокому поетико-стильовому розбору: виокремлено жанрово-стильові домінанти,

¹ Рецензія на монографію: Кеба О. В., Черноконь В. В. Поетика невизначеності: від модернізму до постмодернізму і далі : монографія / О. В. Кеба, В. В. Черноконь. Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О. В., 2024. 212 с.

виявлено особливості хронотопу, охарактеризовано засоби наративної організації тексту. При цьому в різних елементах поетики простежено їхню закоріненість на стратегіях невизначеності як головному предмету дослідницької уваги авторів. Отож, загалом не заперечуючи «представницької» функції саме цих творів, все ж уважаємо, що у відповідних частинах дослідження вони виглядають дещо автономізованими, тому на перспективу авторам можна побажати як поглиблення, так і розширення типологічних аналогій і паралелей.

Провідним дослідницьким концептом у монографії є невизначеність, що розглядається і як певна світоглядна категорія, і як стратегія авторського текстотворення, і як принцип поетики. Автори зосереджуються на теоретичному постулюванні даного феномену і способів його виявлення у літературному тексті на різних рівнях – наративному, композиційному, власне стильовому. Системних розвідок подібного спрямування вкрай мало як в українському, так і в зарубіжному літературознавчому дискурсі, що, безперечно, підтверджує актуальність такого дослідження. Крім того, важливим і продуктивним щодо евристичного фокусу студії є обраний авторами методологічний вектор, що формується головним чином на поєднанні наративного та рецептивного підходів до аналізу літературно-художнього тексту.

Монографія включає чотири розділи, кожний із яких послідовно розгортає й аргументовано доводить заявлену у Вступі концепцію про те, що невизначеність у новітню добу постала чи не найбільш показовим трендом оновлення літератури, її переходу від переважного відтворення «світу видимості» до втілення «світу сутностей» (с. 39).

У першому розділі – «Теоретико-методологічні аспекти дослідження категорії невизначеності» – обґрунтовується доцільність маніфестованих стратегій вивчення поетики невизначеності. Автори детально зупиняються на провідних концептах наратології, рецептивної естетики, деконструкції, аналізують релевантність щодо заявленого контексту ідей Р. Барта, У. Еко, Дж. Френка, Ш. Ріммона та ін. Логічним завершенням теоретико-методологічного огляду є запропонована дефініція літературної невизначеності: «це явище, коли автор свідомо організує текст так, що читач не може точно встановити обставини сюжету, сутність характеристик персонажів та їхніх стосунків, рівень достовірності розповіді, смисл окремих образів, зміст авторської позиції тощо» (с. 38). Це визначення доповнюється місткою характеристикою проявів невизначеності у літературному тексті: «Невизначеність може проявлятися або як **недомовленість**, орієнтована на читацьке домислювання, або як певного роду **приховування з** розрахунком на декодування шляхом вдумливого вчитування в текст і здійснення значної аналітичної роботи, або як навмисне **формування** взаємовиключних варіантів інтерпретації окремих елементів тексту чи його загального смислу» (там само).

Другий розділ – «Парадигма форм художньої невизначеності в модерністській літературі» – попри свій значний обсяг і структурну роздрібненість (2 підрозділи, 9 пунктів), видається концептуально зв'язним і цілісним. У першому підрозділі йдеться про художній досвід письменників, яких автори монографії називають передмодерністами. У структурі прози Г. Джеймса, Дж. Конрада, Андре Жіда виявлено виразні ознаки невизначеності: відмова від всевладдя автора-творця, наявність множинних точок зору, композиційна поліфонія, відсутність прямо висловлених оцінок, метатекстуальні «вторгнення» у сюжетний плін. У другому підрозділі ці та інші елементи поетики невизначеності (фрагментарність, асоціативна образність, наявність амбівалентної антропоніміки, імпліцитних кодів-сигналів) спостережено у творах Дж. Джойса, Ф. С. Фіцджеральда, Е. Гемінгвея, В. Фолкнера, Дж. Барнса.

У третьому розділі – «На межі модернізму і постмодернізму: ненадійний наратор у контексті стратегій метатекстуальності» – проаналізовано низку індивідуально-авторських моделей поетики невизначеності на черговому перехідному етапі розвитку літератури в середині ХХ ст. На матеріалі романів «Кінець роману» Грема Ґріна, «Лоліта» Владіміра Набокова (англомовна версія), «Політ над гніздом зозулі» Кена Кізі, «Чуже обличчя» Кобо Абе продемонстровано

структурну функціональність таких елементів поетики, як нелінійний нарратив, метатекстуальні рефлексії, потік свідомості, ускладнений відтворенням зміненого стану психіки або переживанням відчуття роздвоєності особистості.

Незаперечну наукову цінність становить і четвертий, завершальний, розділ монографії – «Постмодерністські варіанти поетики невизначеності». У ньому розглядаються твори авторів, максимально наближених до сучасності; відтак їх наукове осмислення перебуває на етапі дискусій і неоднозначних оцінок. Ключовою в цій частині роботи є теза про те, що постмодерністські художньо-естетичні пошуки в частині поетики невизначеності значною мірою або спираються на досвід модерністів, або є типологічно подібними до того, що спорадично апробувалося в попередні літературні епохи. Ця теза переконливо аргументується в процесі аналізу романів «Історія світу в 10½ розділах» і «Папуга Флобера» Джуліана Барнса, «Стріла часу» і «Нічний потяг» Мартіна Еміса, «В серці країни» і «Фо» Джона Максвелла Кутсі, «Маг» Джона Фаулза, «Не відпускай мене» Кадзуо Ішігуро, «Опівнічні діти» Салмана Рушді. Крім форм і засобів поетики невизначеності, виявлених в раніше проаналізованих творах, автори зосереджуються ще й на тих, що були актуалізовані постмодерністською парадигмою: нарративна гра; химерне сполучення фікційного, квазідокументального, реалістичного й фентезійного; розробка асоціативно-символічної образності; створення симулякрової реальності тощо.

Автори монографії наполягають, що продуктивність художніх стратегій невизначеності в літературі доби постмодернізму проявляється найбільш виразно. Спираючись на атрибутивні описи постмодерністської парадигми, пропоновані різними літературознавцями (від І. Гасана до Л. Гатчен), О. Кеба і В. Чорноконь наголошують, що всі ці описи так чи інакше корелюють із категорією невизначеності, що й підтверджується ретельним розбором вище згаданих творів. Поетика невизначеності стає важливим чинником, що формує картину множинного світу, залучаючи до цього читача як суб'єкта творчого процесу. Не викликає заперечень і теза, згідно з якою сутнісною ознакою поетики невизначеності як у модерністських, так і в постмодерністських творах є ненадійна нарація. Як зазначають автори, «еволюція цієї форми свідчить на користь все більшого розширення спектру її можливостей. Ненадійна розповідь у новітній літературі скоріше є нормою, ніж винятком. У процесі літературного розвитку механізми «авторських підказок» все більше ускладнюються; за їх допомогою читач може виявити ненадійність наратора і сформулювати власне уявлення про те, як «усе було насправді», яке, зрозуміло, завжди залишатиметься суб'єктивним. Ненадійна розповідь актуалізує сумніви щодо розуміння природи людини і реальності, продукуючи в самому тексті елементи невизначеності» (с. 190).

Водночас, характеризуючи постмодерністську парадигму невизначеності, автори дещо відступають від заявленого завдання «виявити точки дотику та відштовхування письменників-модерністів й авторів постмодерністських творів на рівні стратегій створення художньої невизначеності» (с. 10), зупиняючись переважно на «точках дотику», натомість «точки відштовхування» фактично залишаються поза межами дослідження.

І все ж, попри певні зрозумілі хиби для типологічного дослідження такого значного за обсягом матеріалу, можемо констатувати, що внаслідок проведеного аналізу автори монографії доходять переконливого висновку щодо типологічних ознак поетики невизначеності в межах модерністської і постмодерністської художніх систем. Найбільш значущими з них проголошено такі: сюжетна нелінійність і незавершеність, наявність лакун у структурі образу персонажа, фрагментарність розповіді, «вільний» хронотоп, нарративна поліфонія, змінна фокалізація, ненадійна нарація, недомовки і замовчування, мовна гра, умовно-символічна образність.

Як бачимо, добротна філологічна праця виводить дослідників на сутнісні історико-літературні і теоретико-методологічні узагальнення. Вони чітко викладені у Висновках

до монографії. Отже, маємо всі підстави стверджувати, що перед нами концептуально та структурно вивірене дослідження. Монографія «Поетика невизначеності: від модернізму до постмодернізму і далі» збагачує українське літературознавство важливим і змістовним дискурсом, що засвідчує сутнісні тенденції розвитку літератури новітньої доби і стимулює до подальших студій у цьому напрямку.

Рецензія надійшла до редакції 12.05.2025

The review was received 12 May 2025

Наукове видання

ПІВДЕННИЙ АРХІВ
SOUTH ARCHIVE

(філологічні науки)
(Philological Sciences)

Випуск
Issue

— C

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 14,42. Замов. № 0625/503. Наклад 300 прим.
Підписано до друку 27.05.2025 р.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.