



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 — СШ
Issue



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

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 25.05.2026 р. № 17)

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 СІІ. – Івано-Франківськ: ХДУ, 2026. – 116 с.

© ХДУ, 2026

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 № 17, 25.05.2026)

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 CII. –

Ivano-Frankivsk: Kherson State University, 2026. – 116 p.

© KSU, 2026

ЗМІСТ

1. УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Качан А. В. ТИПОЛОГІЯ ОБРАЗУ ЗМІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЧАРІВНІЙ КАЗЦІ: ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	6
Пінчук Д. М. ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕМОЦІЙ ЯК ФОРМА ЇХ ДЕСТРУКЦІЇ У П'ЄСІ ОЛЕНИ АСТАСЬЄВОЇ «СЛОВНИК ЕМОЦІЙ ВОЄННОГО ЧАСУ».....	16
Ткаченко О. П. БІБЛІЙНІ ОБРАЗИ НА КОНУ УКРАЇНСЬКОГО ШКІЛЬНОГО ТЕАТРУ XVII–XVIII СТ.	26

2. ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Кеба О. В. ЖАНРОВА ДИФУЗІЯ В РОМАНІ ІЄНА МАК'ЮЕНА «ЛАСУНКА».....	38
Пахарєва Т. А. КІНЕМАТОГРАФІЧНІСТЬ ПОЕТИКИ ПРОЗИ СЕЛЬМИ ЛАГЕРЛЕФ 49	49

3. РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

Кіщенко Ю. В. ДИНАМІКА РОЗВИТКУ АНАЛІТИЧНИХ ФОРМ МАЙБУТНЬОГО ЧАСУ НАПРИКІНЦІ СЕРЕДНЬОАНГЛІЙСЬКОГО – НА ПОЧАТКУ НОВОАНГЛІЙСЬКОГО ПЕРІОДІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЖ. ЧОСЕРА ТА В. ШЕКСПІРА).....	62
Мацкевич А. Р. ТИПИ МОДАЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО АРАБСЬКОГО ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ДИСКУРСУ.....	69

4. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Наумовська О. В. ВІД ЧАРІВНОГО ЛІСУ ДО ПОЛЯ БОЮ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ КАЗКОВОГО ТА ВОЄННОГО НАРАТИВІВ.....	80
--	----

5. МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ

Шестакова Е. Г. ТЕМАТИЧНІ СОЛОДОЩІ ЯК АКТУАЛЬНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО КУЛІНАРНОГО КАПІТАЛУ: МАС-МЕДІЙНИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМИ.....	94
--	----

CONTENTS

1. UKRAINIAN LANGUAGE AND LITERATURE

Kachan A. V. TYPOLOGY OF THE SNAKE IMAGE IN THE UKRAINIAN MAGIC FOLK TALE: FUNCTIONAL AND SEMANTIC ASPECT	6
Pinchuk D. M. THE TRANSFORMATION OF EMOTIONS AS A FORM OF THEIR DESTRUCTION IN OLENA ASTASIEVA’S PLAY «A DICTIONARY OF EMOTIONS IN A TIME OF WAR».....	16
Tkachenko O. P. BIBLICAL IMAGES ON THE STAGE OF THE UKRAINIAN SCHOOL THEATRE OF THE XVII–XVIII CENTURIES.....	26

2. LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES

Keba O. V. GENRE DIFFUSION IN IAN MCEWAN’S NOVEL <i>SWEET TOOTH</i>	38
Pakhareva T. A. CINEMATOGRAPHIC FEATURES OF SELMA LAGERLOF’S PROSE POETICS	49

3. ROMANIC, GERMANIC AND ORIENTAL LANGUAGES

Kishchenko Yu. V. DYNAMICS OF THE DEVELOPMENT OF ANALYTICAL FORMS OF THE FUTURE TENSE AT THE END OF THE MIDDLE ENGLISH – AT THE BEGINNING OF THE NEW ENGLAND PERIODS (A CASE STUDY OF THE WORKS BY J. CHAUCER AND W. SHAKESPEARE).....	62
Matskevych A. R. TYPES OF MODALITY IN THE ARABIC JOURNALISTIC DISCOURSE	69

4. COMPARATIVE LITERATURE

Naumovska O. V. FROM THE ENCHANTED FOREST TO THE BATTLEFIELD: A COMPARATIVE ANALYSIS OF FAIRY-TALE AND WAR NARRATIVES.....	80
--	----

5. INTERCULTURAL COMMUNICATION

Shestakova E. H. THEMATIC SWEETS AS A CURRENT COMPONENT OF NATIONAL-CULTURAL CULINARY CAPITAL: THE MASS-MEDIA ASPECT OF THE PROBLEM	94
---	----

1. Українська мова та література

1. Ukrainian language and literature

ТИПОЛОГІЯ ОБРАЗУ ЗМІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЧАРІВНІЙ КАЗЦІ: ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

Качан Анна Василівна,
*аспірантка кафедри фольклористики
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
annetakachan@knu.ua
orcid.org/0009-0007-6223-3490*

Мета. Метою дослідження є виокремлення основних типів образу змії в українській чарівній казці та аналіз його функціонально-семантичних особливостей у структурі казкового нарративу.

Методи. Методологічну основу дослідження становить комплексне застосування типологічного, структурно-семіотичного, герменевтичного та хронотопного підходів. Типологічний метод використано для виокремлення та систематизації основних типів образу змії в українській чарівній казці. Структурно-семіотичний аналіз застосовано задля дослідження функціонально-семантичних характеристик образу змії в системі казкового нарративу. Герменевтичний підхід у поєднанні з психоаналітичним інструментарієм сприяє інтерпретації архетипної природи та символічного змісту образу змії. Хронотопний підхід слугує розгляду образу змії як маркера просторово-часової організації казкового світу.

Результати. У результаті аналізу виокремлено основні три типи образу змії, кожен із яких репрезентує певну модель взаємодії в часопросторі чарівної казки. Встановлено, що кожен із виокремлених типів виконує характерні функції у структурі казкового нарративу та співвідноситься із відповідними архетипами колективного несвідомого.

Перший тип – змія-чарівна помічниця. У цьому образі втілений архетип Доброї матері. Змія-чарівна помічниця допомагає герою подолати перешкоди, дарує чарівні предмети та забезпечує переходи між різними часопросторовими рівнями казкового світу, функціонуючи переважно в межах «свого» або відносно безпечного для героя простору.

Другий тип – матір-змія (зміїха). Має антропоморфні ознаки та перебуває у потойбіччі або на межі світів. Її мета – позбутися протагоніста; способи боротьби змінюються залежно від контексту, що відображає варіативність її функціонування в часопросторі чарівної казки. У більш архаїчних текстах вона менш агресивна, у пізніших – більш жорстка.

Третій тип – зачарована змія. Зачарована дівчина (персоніфікована Аніма героя) перебуває під владою демонічної істоти. Герой здійснює низку подвигів, щоб відкрити духовний аспект героїні та звільнити її від зміїної шкіри, що репрезентує процес переходу між різними онтологічними станами.

Висновки. Отже, у результаті комплексного застосування типологічного, структурно-семіотичного, герменевтичного та хронотопного підходів виокремлено основні типи образу змії в українській чарівній казці. Образ змії постає як складний символічний конструкт, що поєднує архетипні, функціонально-семантичні та хронотопні виміри й виступає одним із ключових механізмів організації казкового нарративу.

Ключові слова: фольклор, казковий нарратив, архетип, колективне несвідоме, типологічні моделі, герпетологічні образи, протагоніст.

TYOLOGY OF THE SNAKE IMAGE IN THE UKRAINIAN MAGIC FOLK TALE: FUNCTIONAL AND SEMANTIC ASPECT

Kachan Anna Vasylivna,

*Postgraduate Student at the Department of Folklore
Studies*

Taras Shevchenko National University of Kyiv

annetakachan@knu.ua

orcid.org/0009-0007-6223-3490

Purpose. The purpose of the study is to identify the main types of the snake image in Ukrainian magic fairy tales and to analyze its functional and semantic features within the structure of the fairy-tale narrative.

Methods. The methodological framework of the study is based on the comprehensive application of typological, structural-semiotic, hermeneutic, and chronotopic approaches. The typological method was employed to identify and systematize the main types of the snake image in Ukrainian magic fairy tales. Structural-semiotic analysis was applied to examine the functional and semantic characteristics of the snake image within the system of the fairy-tale narrative. The hermeneutic approach, combined with psychoanalytic tools, was used to interpret the archetypal nature and symbolic meaning of the snake image. The chronotopic approach was employed to consider the snake image as a marker of the spatial and temporal organization of the fairy-tale world.

Results. As a result of the analysis, three main types of the snake image were distinguished, each representing a specific model of interaction within the spatio-temporal framework of the fairy tale. It has been established that each of the identified types performs characteristic functions in the structure of the narrative and correlates with the corresponding archetypes of the collective unconscious.

The first type is the snake as a magical helper. This image embodies the archetype of the Good Mother. The snake-helper assists the protagonist in overcoming obstacles, provides magical objects, and ensures transitions between different spatio-temporal levels of the fairy-tale world, functioning primarily within its “own” or relatively safe space for the hero.

The second type is the mother-snake. It possesses anthropomorphic features and is usually located in the otherworld or at the boundary between worlds. Its goal is to eliminate the protagonist; the methods of confrontation vary depending on the context, reflecting the variability of its functioning within the fairy-tale chronotope. In more archaic texts, the snake appears less aggressive, whereas in later narratives it becomes more hostile and destructive.

The third type is the enchanted snake. The enchanted girl (a personified Anima of the hero) is under the control of a demonic force. The protagonist must perform a series of feats in order to reveal the spiritual aspect of the heroine and free her from the snake skin, which represents the process of transition between different ontological states.

Conclusions. Thus, through the comprehensive application of typological, structural-semiotic, hermeneutic, and chronotopic approaches, the main types of the snake image in Ukrainian magic fairy tales have been identified. The snake image emerges as a complex symbolic construct that integrates archetypal, functional-semantic, and chronotopic dimensions and serves as one of the key mechanisms in the organization of the fairy-tale narrative.

Keywords: folklore, fairy-tale narrative, archetype, collective unconscious, typological models, herpetological images, protagonist.

1. Вступ

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення герпетологічних образів української чарівної казки у функціонально-семантичному аспекті з урахуванням хронотопного підходу. Особливе місце в цій системі посідає образ змії, що функціонує не лише як персонаж, а й як маркер часопросторової організації казкового світу.

Питання семантики та функціонування герпетологічних образів у фольклорі перебуває в полі зору сучасних науковців. Зокрема, міфологічні витoki образу змії в українському

етнокультурному просторі досліджено у працях В. Ятченка (Ятченко, 2004). Психоаналітичний аналіз архетипної семантики образу вужа та гадюки в українській чарівній казці здійснено у працях О. Тиховської (Тиховська, 2011). Окремі аспекти модифікації жіночих архетипів у казковому епосі розглянуто у працях В. Савчук (Савчук, 2014).

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні та аналізі функціонально-семантичних і хронотопних особливостей образу змії в українській чарівній казці через різноманіття форм, варіативність сюжетних моделей і специфіку його функціонування в системі казкового нарративу. У результаті проведеного дослідження вперше здійснено комплексну типологізацію образу змії в українській чарівній казці та обґрунтовано його як складний символічний конструкт, що функціонує не лише як персонаж, а й як маркер просторово-часової організації казкового світу.

Метою дослідження є виокремлення основних типів образу змії в українській чарівній казці та аналіз його функціонально-семантичних особливостей у структурі казкового нарративу.

Реалізація мети передбачає **виконання таких дослідницьких завдань**:

– проаналізувати функціонально-семантичні особливості образу змії в українській чарівній казці;

– виокремити та типологізувати основні типи образу змії.

Методологічну основу дослідження становить комплексне застосування типологічного, структурно-семіотичного, герменевтичного та хронотопного підходів. Типологічний метод використано для виокремлення та систематизації основних типів образу змії в українській чарівній казці. Структурно-семіотичний аналіз використано для дослідження функціонально-семантичних характеристик образу змії в системі казкового нарративу. Герменевтичний підхід у поєднанні з психоаналітичним інструментарієм використано для інтерпретації архетипної природи та символічного змісту образу змії. Хронотопний підхід використано для розгляду образу змії як маркера просторово-часової організації казкового світу.

Логіка викладу матеріалу зумовлена метою та завданнями дослідження і передбачає послідовний перехід від теоретичного осмислення образу змії до аналізу його типологічних моделей у межах української чарівної казки.

2. Архетипна семантика образу змії в українській чарівній казці

Образ змії має архетипну семантику. Згідно з дослідженнями Карла-Густава Юнга (Jung, 1980), архетипи розглядають як персоніфіковані назви компонентів особистості та як образи-символи у міфології, мистецтві чи релігії. Архетипи знаходять віддзеркалення у позитивних/негативних персонажах або ж у амбівалентних образах народних казок. Марі-Луїза фон Франц зазначала у своєму дослідженні «Архетипічні патерни в чарівних казках», що класичні народні казки є завершеним продуктом, у якому через систему символічних образів репрезентуються типові процеси колективного несвідомого. Оскільки казки постійно повторюються в одній і тій же формі, вони є одним із найкращих джерел для вивчення «природних констант колективної психіки»¹ (von Franz, 1997, 17–18).

Архетипи – це компоненти колективного несвідомого, які мають універсальний і вроджений характер (Jung, 1980, 20), сформувалися у найдавніші часи і визначають структуру естетичної, моральної та пізнавальної діяльності людини. Основу духовного життя складає досвід, який передається від минулих поколінь наступним і вважається сукупністю архетипів. Проєктуючись на зовнішній світ, архетипи визначають своєрідність та унікальність культури суспільства. Серед найважливіших архетипів колективного несвідомого Карл-Густав Юнг виокремлював такі: «Тінь, Мудрий старий, Дитина (включно з дитиною-героєм), Мати («праматір» і «земна мати») як образ верховної особистості, пов'язаний із «демонічним»

¹ Тут і далі переклад наш – А. К.

началом, і відповідна їй протилежність – дівчина, потім Аніма у чоловіка й Анімус у жінки» (Jung, 1980, 177).

Тиховська зазначала, що всі різновиди архетипів мають позитивний, негативний та хтонічний аспекти: «з яким аспектом архетипу духа зіштовхнеться герой, залежить від нього самого. Він може спочатку відчувати на собі негативний, а потім позитивний аспект. У казці завжди існує вибір між правильною і неправильною поведінкою. Якщо герой поводить себе правильно, то антигерой – навпаки і те, що він отримує в нагороду за свою поведінку, протилежне нагороді героя» (Тиховська, 2011, 13).

Архетип Духа, різновидами якого є Самість, Тінь, Аніма/Анімус, може об'єктивуватися в чарівній казці в образі тварини. К.-Г. Юнг зазначав, що тваринна форма архетипу пов'язана з його належністю до позалюдської сфери, яка поєднує «демонічно-надлюдські» та «тваринно-недолюдські» риси (Jung, 1980, 217).

«Архетип Аніма – це персоніфікована «фемінність» у несвідомому чоловіка, яка може об'єктивуватися лише в «чоловічих» казках, оскільки вони є метафоричними сценаріями індивідуалізації чоловіка, із чого можна зробити висновок, що саме «чоловічі» казки передбачають розвиток Аніми героя або ж досягнення її у процесі складних завдань та випробувань. Аніма може також проектуватися на молодих героїнь і залежно від їх ставлення до героя матиме позитивну або негативну семантику (позитивна Аніма, справжня фемінність / негативна, демонічна)» (Тиховська, 2013, 43).

Згідно з аналітичною психологією К.-Г. Юнга, образ старої жінки в казках є персоніфікацією материнської Аніми (доброї або ж демонічної матері) (Jung, 1980, 90).

У «жіночих» казках постає архетипний образ Анімуса, який є уособленням «маскулінного» у психіці героїні. Анімус проектується тільки на чоловічих персонажів. Об'єкт кохання героїні є уособленням конструктивного Анімуса (справжньої маскуліності), а її викрадач або переслідувач є проєкцією негативного (демонічного) Анімуса, на батьківський персонаж проектується інфантильний прояв цього архетипу (Тиховська, 2013, 43).

О. Тиховська наголошує, що в архетипі Самості зосереджений увесь психічний зміст особистості, адже «вона є регулюючим центром колективного несвідомого, а будь-який індивід і будь-яка нація мають власні способи усвідомлення та взаємодії з цією психічною реальністю» (Тиховська, 2013, 43).

На головного героя або героїню казки проектується Его («Я») або імпульс Его, але у фіналі вони мають досягти рівня Самості (Тиховська, 2013, 43).

Образ матері у чарівній казці кардинально відрізняється від реальної жінки-матері, адже героїня часто наділена надприродними властивостями, здатністю до ворожіння або ж до різноманітних метаморфоз. Клариса Пінкола Естес акцентувала на тому, що архетипні жіночі образи у фольклорі відображають складні уявлення про материнство та жіночу психіку (Estés, 1992).

Карл-Густав Юнг вказував, що з архетипом Матері пов'язані такі материнські риси: «...материнська турбота і співчуття; магічна влада жіночого начала; мудрість і духовне піднесення, що виходять за межі розуму; будь-який корисний інстинкт або імпульс; усе благодійне, усе те, що плекає і підтримує, що сприяє зростанню і родючості. Місце магічного перетворення і відродження, разом із підземним світом та його мешканцями, перебуває під владою матері» (Jung, 1980, 90).

3. Змія-чарівна помічниця як репрезентація архетипу Доброї Матері

Архетип Доброї Матері в українських чарівних казках втілюється в образах матері, сестри та дружини. Часто герої-протагоністи є сиротами, тому архетип Доброї Матері може реалізовуватися в образах чарівних помічниць. Чарівною помічницею, яка допомагає головному герою подолати перешкоди та дарує чарівні предмети, в українських чарівних казках може виступати дружина

або посестра. Такий сюжет ми можемо простежити в казці «Гриць і змія». «Устав він, подивився і думає, що то яка-небудь жінка, аж то гадина в ямі. [...] Він злякався і шарпнув її так, що на півгона упала вона від нього. Як упала, так і перетворилася на панну таку, що ні здумать, ні згадать, хіба в оцій казці сказать. [...] – Ну тепер, Грицю, чи ти хочеш, щоб я тобі була жоною чи сестрою? [...] – Будь мені сестрою. Поцілувались. – Ну, ріж з правої руки мізинця, щоб я поссала твоєї крові, а ти моєї. Тепер ми будемо рідні, од сієї крові ти мені брат, а я тобі сестра» («Гриць і змія», 2017).

Змія-чарівна помічниця, в образі якої втілений архетип Доброї Матері, стає названою сестрою протагоніста і в якості винагороди за порятунок наділяє героя надзвичайною силою (12 сестер-змій виткали Грицьку за одну ніч сорочку, яка вміщує 12 богатирських сил), здатністю перетворюватися на коня та птаха, мудрістю та хитрощами. Коли герой гине через зрадливу дружину, то саме змія-чарівна помічниця та її сестри приходять на допомогу протагоністу. «Кінь добігає, перед ганком спустився, став. Дівчата мішок той відв'язали од хвоста. [...] Внесли мішок до хати, постелили килим, поскладали кості і зцілющою водою змили. Годин за три ожив Гриць» («Гриць і змія», 2017).

Змія-чарівна помічниця наділена магічними здібностями, здатна до метаморфоз (може існувати як у зооморфному вигляді, так і в антропоморфному). Такий тип змії – уособлення давнього тотему.

4. Образ матері-змії (змійхи) як втілення архетипу Злої Матері

Руйнівну силу материнства можна побачити в архетипі Злої Матері. Архетип Злої Матері представлений через образи матері, мачухи та злої відьми, які зазвичай залишаються переможеними.

У досліджуваних нами українських чарівних казках архетип Злої Матері яскраво втілений в образі матері-змії (змійхи). Тип такої змії має антропоморфні ознаки, тобто її зовнішність дуже близька до людської. Знаходиться матір-змія майже завжди на своїй території – у потойбіччі. Інколи – на межі світів. Мета матері-змії – позбутися протагоніста; методи боротьби з героєм можуть змінюватися (залежно від контексту). У більш архаїчних текстах, де змія виступає тотемом, її поведінка менш агресивна щодо героя і гине змія не від руки протагоніста. Таке явище ми можемо простежити в казці «Яйце-райце». «Перекинулась [змія] зараз щукою, давай гонитися за тією рибою: що хоче вхопити, то окунь повернеться своїм пір'ям гострим до неї, то вона не візьме його. Гонилась, гонилась – так-таки не вловила та надумала всю воду з річки випити. Стала пити: пила-пила, напилась багато та й лопнула». (Українські народні казки, 2006, 211)

У пізніших текстах поведінка змії стає більш жорсткою і помирає вона здебільшого від руки головного героя або його помічника. Такий сюжет ми можемо побачити в казці «Іван – мужичий син». «Пролизала змія останні двері, встромила голову, а тут Іван за щипці та й вхопив її за губу розжареними щипцями! Накинув на неї плуга, вибіг надвір та й почав нею землю орати – такі скиби вивертав, як хата завбільшки. [...] Орав, орав змію доти, доки вона не впала й ноги простягла» («Іван – мужичий син», 2015).

Також можна простежити сюжети казок, в яких зла змія-матір залишається ні з чим або ж втрачає свою єдину доньку. Наприклад, у казці «Івасик-Телесик»: «Сидить сердешний Телесик, – от-от явір упаде, от-от доведеться пропасти! Коли це летить собі одним-одне гусеня: відбилось – насилу летить. [...] та й ухопило його на крила. [...] А змія за ним – чи не вхопить його – женеться. Та таки не наздогнала. От гусеня принесло та й посадовило Телесика на причілку знадвору, а само ходить по двору, пасеться» (Українські народні казки, 2006, 37).

5. Зачарована змія як персоніфікація Аніми героя

В українських чарівних казках наявні сюжети про перетворення царівни у змію. Герой-протагоніст повертає зачарованій царівні людську подобу тільки після успішного виконання певного завдання/випробування або після одруження з нею.

Такий сюжет ми можемо побачити у казці «Царівна-гадюка». Головна героїня виступає непокірною пасербицею, яка відмовляється вийти за свого зведеного брата. Зла мачуха вирішує покарати дівчину, застосувавши при цьому певні чари. «Коли царівні виповнилось вісімнадцять років, цар вирішив оженившись. Його зачарувала одна графиня, теж вдова. Був у неї син. [...] Пожила вона трохи, а потім стала казати царю, щоб поженити дітей. Цар згодний, але царівна і слухать не хоче. Стали її примушувати, а вона сказала, що зовсім піде з дому, якщо будуть примушувати. І от через певний час пішли чутки, що десь не стало царівни» («Царівна-гадюка», 2025). Батько-цар дуже переживав через те, що його єдина донька кудись зникла. Тож вирішив розпочати пошуки і при цьому пообіцяв цінну винагороду тому, хто знайде його зниклу доньку.

«В однієї вдови був син, Назарко звався. Гарний і розумний хлопець. Коли він почув, що десь поділась царівна, вирішив йти шукати її. [...] Пішов до царя і сказав, що йде шукати царівну» («Царівна-гадюка», 2025).

Назарко дуже довго шукав героїню, згодом потрапив до лісу й залишився там ночувати на дереві. Вранці «хотів він злізти з дерева, коли бачить біля його ніг на гілці лежить гадюка і дивиться на нього» («Царівна-гадюка», 2025).

У цій казці герой вперше зустрів змію на дереві, що є характерною ознакою для української міфології. Як відомо з різних наукових джерел, «у замовляннях, колядках і щедрівках змія теж часто перебуває під деревом (чи в його кроні), що росте в центрі світу або єднає собою світи. Цей образ зустрічаємо також і як елемент орнаменту української вишивки, як персонаж загадки». (Ятченко, 2004, 26)

У цій казці головне завдання протагоніста частково спрощується, адже зачарована дівчина в образі гадюки сама знаходить свого рятувальника. Ймовірно, зачарована дівчина є персоніфікованим образом інстинктивної Аніми Назарка. Можливо, через те, що герой ще недостатньо добре знає самого себе, його внутрішня фемінність постає перед ним у зооморфній формі. Тобто, вона ще не до кінця сформована, розвинений лише її інстинктивний аспект.

Дізнавшись, що гадюка і є зачарованою царівною, Назарко бере її собі за пазуху і відправляється на пошуки людини, яка зможе допомогти позбутися злих чар мачухи. Дуже довго герої йдуть полями-лісами і нарешті зустрічають старого дідуса, який говорить їм, «що є на світі таке озеро, не вода в ньому, а молоко. Якщо в цьому озері викупатись і напитись того молока, то всі чари зйдуть. Але де те озеро, я не знаю» («Царівна-гадюка», 2025). Засмучені герої збираються йти далі на пошуки, однак «виходить з табуна кінь і говорить людським голосом: – Я знаю, де те озеро. Був я біля нього, але воно сухе, нема в ньому молока. Я теж три роки живу конем. Зла відьма зачарувала мене. Була в мене кохана дівчина, та і її погубила відьма» («Царівна-гадюка», 2025). Кінь повів героїв у напрямку заходу сонця. Чарівне озеро справді виявляється сухим, але герої вирішують залишитися там переночувати і вже зранку продовжити пошуки. Доки всі сплять, Назарку вдається підслухати розмову трьох відьом, отримавши при цьому ключ до розгадки. Як виявилось, чарівне озеро дуже довго було сухим, тому що камінь, який був захований у непримітній норі на дні озера, перешкодив виходу молока на поверхню. Герой знаходить цей камінь, витягає його і наповнює знову озеро молоком. Зачарована царівна купається в озері з молоком, позбувається таким чином тваринної шкіри і знову стає людиною.

Не випадково ключ до зняття злих чарів із царівни дають відьми. Саме відьми як персоніфіковані образи демонічної матері за допомогою своїх магічних здібностей можуть накладати закляття тваринних сил, але в певний час відьми здатні й анулювати свої злі чари.

У цій казці звільнення героїні від зміїної шкіри відбувається шляхом омивання та очищення молоком, що нагадує певною мірою обряд хрещення. Коли царівна позбувається тваринної шкіри, «місія» протагоніста вважається успішно виконаною, тож герої одружуються.

Схожий сюжет ми можемо простежити у казці «Грицько й гадюка», де йдеться про звільнення зачарованої царівни від прокляття. Гадюка (зачарована дівчина) обвивається навколо шиї героя та наказує йому нести її до царського палацу, у якому живе батько царівни. Орієнтиром напрямку до палацу є вогонь, до якого й повинен прямувати Грицько за наказом гадюки. В. Ятченко вказував у своєму дослідженні, що в дохристиянській творчості українців досить яскраво виражений зв'язок архетипу змії з вогнем, а відтак, з пристрастями (як темними, недобрими, так і з любов'ю), адже архетип вогню є еквівалентом пристрастей. (Ятченко, 2004, 25)

Про аналогію змії з вогнем також писав Олександр Потебня у своїй статті «Про деякі символи в слов'янській народній поезії», наголошуючи, що змія та вогонь можуть виступати символами сильних почуттів (симпатії та антипатії) або ж символізувати очищення від зла (Потебня, 1860). Враховуючи той факт, що орієнтиром напрямку до палацу для героїв казки «Грицько й гадюка» є вогонь, то можна припустити, що саме він і символізує їх бажання пристрасті та кохання.

По дорозі до царського палацу герой-протагоніст зустрічає молодих хлопців, яких зачарована царівна перетворила на коня, свиню та вола. Вони також намагалися допомогти зачарованій дівчині, але в результаті не змогли дотримати свого слова, за що вона їх покарала. Хлопці радять героєві вчинити аналогічно (скинути з себе гадюку), але Грицько відмовляється: «Я тверде слово дав і не порушу його. Хоч як тяжко і далеко, але гадюку додому донесу» (Казкар: Народні казки Українських Карпат, 1996, 161).

У результаті герой виконує свою обіцянку, а саме – приносить гадюку на плечах до її батьківського дому, що метафорично відображає психологічну ініціацію героя та встановлення тісного зв'язку з внутрішньою фемінністю.

Мері Хоуп у своєму дослідженні зазначала, що через образ змії часто репрезентується внутрішня сила жінки. Найбільші світові релігії переважно акцентують увагу на негативних якостях змії, проте дослідниця розглядає зміїну енергію як багатогранне явище, тісно пов'язане із силами природи (Норе, 1987).

У казці «Грицько й гадюка» прагнення зачарованої змії потрапити до свого дому – це лише найперша сходинка на шляху реалізації її всього потенціалу, про який навіть не здогадується герой-протагоніст. Повернення до родини та батьківського дому – це не найголовніша мета зачарованої царівни. Істинна ціль її вчинків полягає у відокремленні від сім'ї через посередництво суб'єкта, який відповідає її критеріям людяності (героїв, які не відповідають її критеріям та не виправдали її надій, дівчина покарала та перетворила на тварин – коня, свиню і вола).

«Мудрість змії [у цій казці] символізує випереджаючий, порівняно з Его, розвиток фемінності, який стає поштовхом до психологічної ініціації героя» (Тиховська, 2011, 298).

Мері Хоуп зазначала у своєму дослідженні, що в давніх віруваннях образ змії символізував внутрішню мудрість, споріднену з сучасним поняттям інтуїції. Через асоціативний зв'язок змії з місячними божествами, зокрема Гермесом, Тотом і Цернунном, дослідниця робить висновок про домінування зміїної енергії у сферах уяви та інтелекту, а також вказує на її значний потенціал як джерела цілющих сил (Норе, 1987).

Ханс Дікманн у своєму дослідженні вказував, що в казках змія може поставати як доброзичлива надприродна істота, здатна виявляти вдячність за раніше надану їй допомогу (Dieckmann, 1997).

За порадою зачарованої царівни, головний герой просить у царя в якості винагороди чарівну скатертину, яка знаходиться у царській світлиці на столі і з допомогою якої можна за декілька секунд отримати найрізноманітніші страви, які тільки забажаєш. Таким чином, герой-протагоніст отримує у винагороду від царя атрибут жіночої сутності, який зможе сповна забезпечити його їжею, адже приготування їжі традиційно вважається жіночою справою. Після того, як Грицько отримав свою винагороду, зачарована царівна просить героя вдарити її три рази

прутиком. Протагоніст виконує її прохання і в результаті з-під зміїної шкіри з'являється прекрасна дівчина-царівна. Головний герой одружується з героїнею і в такий спосіб звільняється від фемінності.

Як бачимо, у казці «Грицько й гадюка» для повного зняття прокляття з героїні недостатньо лише щирого кохання героя – необхідною умовою є побиття. Д. Калшед зазначав, що така очевидна безжалісність може бути витлумачена як протистояння агресивній природі героїні (Kalsched, 1996, 213), тобто герой не повинен піддаватися співчуттю та жалості до закінчення трансформації героїні. Якщо в результаті ритуалу аніма героя набуває антропоморфного вигляду – відкривається її духовний аспект, – це говорить про психологічну ініціацію юнака, який зміг асимілювати тваринний аспект фемінності через освячення та символічне побиття.

Отже, герой-протагоніст спочатку пізнає лише тваринний (інстинктивний) аспект своєї Аніми (змія), а вже після успішного закінчення випробування – її духовний аспект (дівчина). Запорукою його індивідуальності стає наполегливість, серйозність, відповідальність, сміливість, цілеспрямованість; він довіряється своїй інстинктивній Анімі, дозволяє їй керувати ситуацією і в результаті звільняє і її, від чого вона набуває антропоморфного вигляду, і себе: із його ший все-таки злазить змія і він отримує змогу вільно дихати, тобто позбувається одержимості інстинктивним аспектом Аніми.

6. Висновки

У ході проведеного аналізу було виокремлено основні типи образу змії в українській чарівній казці, які систематизовано відповідно до їх функціонально-семантичних і хронотопних характеристик; при цьому методологічну рамку дослідження сформовано із залученням елементів структуралізму та психоаналізу.

Установлено, що образ змії в українській чарівній казці є поліфункціональним і виконує характерні ролі залежно від типу сюжетної моделі та просторово-часової організації нарративу.

Перший тип – змія-чарівна помічниця. У цьому образі втілений архетип Доброї матері. Змія-чарівна помічниця допомагає головному герою подолати завдання та перешкоди, дарує чарівні предмети, забезпечує безперервний рух протагоніста та переходить між різними часопросторовими рівнями казкового світу. Змія-чарівна помічниця наділена магічними здібностями, здатна до метаморфоз (може існувати як у зооморфному вигляді, так і в антропоморфному). Такий тип змії – уособлення давнього тотему, функціонує переважно в межах «свого» або відносно безпечного для героя простору.

Другий тип – матір-змія (зміїха). Тип такої змії має антропоморфні ознаки, тобто її зовнішність дуже близька до людської. Знаходиться матір-змія майже завжди на своїй території – у потойбіччі, інколи – на межі світів. Мета матері-змії – позбутися протагоніста; методи боротьби з героєм можуть змінюватися (залежно від контексту), що відображає варіативність її функціонування в часопросторі чарівної казки.

Третій тип – зачарована змія. Зачарована дівчина (персоніфікована Аніма героя) перебуває під владою демонічної істоти (тобто змією вона стала внаслідок певного закляття, яке могла накласти її матір або мачуха). Герой повинен здійснити ряд подвигів, щоб відкрити духовний аспект героїні та звільнити її від зміїної шкіри, що репрезентує процес переходу між різними онтологічними станами.

Доведено, що кожен із виокремлених типів співвідноситься з відповідними архетипами колективного несвідомого та виконує визначені функції у структурі казкового нарративу.

Отже, у результаті комплексного застосування типологічного, структурно-семіотичного, герменевтичного та хронотопного підходів виокремлено основні типи образу змії в українській чарівній казці. Образ змії постає як складний символічний конструкт, що поєднує архетипні, функціонально-семантичні та хронотопні виміри й виступає одним із ключових механізмів організації казкового нарративу.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у поглибленому аналізі функціонально-семантичних і хронотопних особливостей образу змії в українській чарівній казці, зокрема у вивченні локусної організації, часових і просторових параметрів, а також у розширенні типології герпетологічних образів на ширшому матеріалі українських чарівних казок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гриць і змія // Дерево казок : сайт українських народних казок. 2017. URL: <https://derevo-kazok.org/gric-i-zmija-ukrayinska-narodna-kazka.html>
2. Іван – мужичий син // Дерево казок : сайт українських народних казок. 2015. URL: <https://derevo-kazok.org/ivan-muzhichij-sin-ukrayinska-kazka.html>
3. Казкар: Народні казки Українських Карпат / упоряд., підгот. текстів, приміт. та слов. І. В. Хланти. Ужгород : Карпати, 1996. 281 с.
4. Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Х.: В Унив. тип., 1860. 155 с.
5. Савчук В. Образна модифікація жіночих архетипів в українських і норвезьких чарівних казках // Міфологія і фольклор. 2014. № 3–4 (17). С. 95–101. DOI: [http://dx.doi.org/10.30970/myf.2014.3-4%20\(17\).672](http://dx.doi.org/10.30970/myf.2014.3-4%20(17).672)
6. Тиховська О. Архетипна семантика образу вужа/гадюки в українських чарівних казках // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. 2011. Вип. 16. С. 297–301.
7. Тиховська О. Архетипний зміст українських чарівних казок // Дивослово. 2013. № 2. С. 42–48.
8. Тиховська О. Методичний посібник з курсу «Психоаналітичні засади фольклору». Ужгород, 2011. 35 с.
9. Тиховська О. Українська народна чарівна казка. Психоаналітичний аспект. Ужгород : Гражда, 2011. 256 с.
10. Українські народні казки. Харків : Торсінг плюс, 2006. 496 с.
11. Царівна-гадюка // Дерево казок : сайт українських народних казок. 2025. URL: <https://derevo-kazok.org/tsarivna-hadiuka-ukrayinska-narodna-kazka.html>
12. Ятченко В. Ф. Історія духовної культури українського етносу. Ч. 1. Давня українська культура. Київ : Міленіум, 2004. 148 с.
13. Dieckmann H. Fairy Tales and the Unconscious: Jungian Interpretation of Fairy Tales. Boston : Shambhala Publications, 1997. 254 p.
14. Estés C. P. Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype. New York : Ballantine Books, 1992. 561 p.
15. Hope M. The Way of the Woman: Awakening the Perennial Feminine. London : Aquarian Press, 1987. 224 p.
16. Jung C. G. The Archetypes and the Collective Unconscious. 2nd ed. Vol. 9, Part 1 of The Collected Works of C. G. Jung. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1980. 451 p.
17. Kalsched D. The Inner World of Trauma: Archetypal Defences of the Personal Spirit. London : Routledge, 1996. 240 p.
18. von Franz M.-L. Archetypal Patterns in Fairy Tales. Toronto : Inner City Books, 1997. 192 p.

REFERENCES

1. Dieckmann, H. (1997). *Fairy Tales and the Unconscious: Jungian Interpretation of Fairy Tales*. Boston: Shambhala Publications. 254 p.
2. Estés, C. P. (1992). *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. New York: Ballantine Books. 561 p.
3. “Hryts i zmiia” [“Hryts and the Snake”]. (2017). *Derevo kazok: sait ukraïnskykh narodnykh kazok* [The Tree of Fairy Tales: Website of Ukrainian Folk Tales]. URL: <https://derevo-kazok.org/gric-i-zmija-ukrayinska-narodna-kazka.html>
4. Hope, M. (1987). *The Way of the Woman: Awakening the Perennial Feminine*. London: Aquarian Press. 224 p.
5. “Ivan – muzhychyi syn” [“Ivan – the Peasant’s Son”]. (2015). *Derevo kazok: sait ukraïnskykh narodnykh kazok* [The Tree of Fairy Tales: Website of Ukrainian Folk Tales]. URL: <https://derevo-kazok.org/ivan-muzhichij-sin-ukrayinska-kazka.html>
6. Jung C. G. The Archetypes and the Collective Unconscious. 2nd ed. Vol. 9, Part 1 of The Collected Works of C. G. Jung. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1980. 451 p.
7. Kalsched, D. (1996). *The Inner World of Trauma: Archetypal Defences of the Personal Spirit*. London: Routledge. 240 p.
8. Kazkar: Narodni kazky Ukrainskykh Karpat [Kazkar: Folk Tales of the Ukrainian Carpathians]. (1996). I. V. Khlanta (Comp.). Uzhhorod: Karpaty. 281 p.
9. Potebnia, O. (1860). *Pro deiaki symvoly v slovianskii narodnii poezii* [On Some Symbols in Slavic Folk Poetry]. Kharkiv: Universytetska typhografia. 155 p.
10. Savchuk, V. (2014). *Obrazna modyfikatsiia zhinochykh arkhetypiv v ukraïnskykh i norvezkykh charivnykh kazkakh* [Figurative Modification of Female Archetypes in Ukrainian and Norwegian Fairy Tales]. *Mifolohiia i folklor* [Mythology and Folklore], (3–4), 95–101. DOI: [http://dx.doi.org/10.30970/myf.2014.3-4%20\(17\).672](http://dx.doi.org/10.30970/myf.2014.3-4%20(17).672)
11. “Tsarivna-hadiuka” [“The Snake Princess”]. (2025). *Derevo kazok: sait ukraïnskykh narodnykh kazok* [The Tree of Fairy Tales: Website of Ukrainian Folk Tales]. URL: <https://derevo-kazok.org/tsarivna-hadiuka-ukrayinska-narodna-kazka.html>
12. Tykhovska, O. (2011). *Arkhetypna semantyka obrazu vuzha/hadiuky v ukraïnskykh charivnykh kazkakh* [Archetypal Semantics of the Snake/Viper Image in Ukrainian Fairy Tales]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva* [Modern Problems of Linguistics and Literary Studies], (16), 297–301.

13. Tykhovska, O. (2011). *Metodychnyi posibnyk z kursu "Psykhoanalychni zasady folkloru"* [Study Guide for the Course "Psychoanalytic Foundations of Folklore"]. Uzhhorod. 35 p.
14. Tykhovska, O. (2011). *Ukrainska narodna charivna kazka. Psykhoanalychnyi aspekt* [Ukrainian Folk Fairy Tale. Psychoanalytic Aspect]. Uzhhorod: Grazhda. 256 p.
15. Tykhovska, O. (2013). Arkhetypnyi zmist ukrainskykh charivnykh kazok [Archetypal Content of Ukrainian Fairy Tales]. *Dyvoslovo*, (2), 42–48.
16. *Ukrainski narodni kazky* [Ukrainian Folk Tales]. (2006). Kharkiv: Torsinh plus. 496 p.
17. von Franz, M.-L. (1997). *Archetypal Patterns in Fairy Tales*. Toronto: Inner City Books. 192 p.
18. Yatchenko, V. F. (2004). *Istoriia dukhovnoi kultury ukrainskoho etnosu. Ch. 1. Davnia ukrainska kultura* [History of the Spiritual Culture of the Ukrainian Ethnos. Part 1. Ancient Ukrainian Culture]. Kyiv: Milenium. 148 p.



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕМОЦІЙ ЯК ФОРМА ЇХ ДЕСТРУКЦІЇ У П'ЄСІ ОЛЕНИ АСТАСЬЄВОЇ «СЛОВНИК ЕМОЦІЙ ВОЄННОГО ЧАСУ»

Пінчук Денис Михайлович,

аспірант

Київського столичного університету імені Бориса

Грінченка

d.pinchuk.asp@kubg.edu.ua

orcid.org/0009-0008-5644-5152

Метою нашої статті є аналіз емоційної динаміки в п'єсі Олени Астасьєвої «Словник емоцій воєнного часу» крізь призму трансформації емоцій як форми їх деструкції, а також з'ясування жанрової специфіки твору та аналіз мовних засобів, якими передано внутрішній досвід війни. У центрі уваги перебувають страх, жах, голод, зрада, ненависть, любов, роздратування, провина, розгубленість, гіркота, дереалізація, сльози, посттравматична реактивність, розчарування, злість, спустошення, відчай і віра.

Методи. У статті використано елементи культурно-історичного, герменевтичного, системного та контекстуального методів. Культурно-історичний підхід дав змогу розглянути п'єсу в координатах повномасштабної війни, окупації, евакуації та колективної травми. Герменевтичний метод забезпечив інтерпретацію емоційної динаміки й внутрішньої логіки твору. Системний метод уможливив систематизацію жанрових і мовних ознак тексту. Контекстуальний аналіз дав підстави співвіднести п'єсу з ширшим полем сучасної української воєнної драматургії, документального театру та студій травми.

Результати. Аналіз показав, що п'єса Олени Астасьєвої відтворює воєнний досвід як послідовний процес емоційного саморуйнування, у межах якого первинні реакції змінюють свою якість, втрачають сталість і переходять у складніші психічні стани. Страх у тексті переходить у паніку, жах і ненависть; біль охоплює втрату близьких, дому, праці, звичного життєвого укладу і далі переходить у злість, сльози, спустошення та відчай; тривале психічне напруження породжує дереалізацію, посттравматичну реактивність і внутрішнє оніміння. З'ясовано, що жанрова модель твору має гібридний характер і поєднує словниковий принцип організації матеріалу, мікрофрагментарність, монологічне свідчення, діалогічні вставки, листування, повідомлення та документальну прив'язку до конкретного часу й простору. Мовні форми емоційного руйнування реалізуються через коротке речення, питальні конструкції, повтор, перелік, поліфонію голосів, вставки чужого слова, інтернет-інструкції, розмовну лексику та афективно загостріні вислови.

Висновки. «Словник емоцій воєнного часу» моделює війну як досвід глибокого внутрішнього зламу, що охоплює сприйняття простору, часу, тіла, дому, близьких, майбутнього і самого себе. Цілісність п'єси формується через послідовне проходження названих емоційних станів і через мовні форми, якими вони оформлені. Мова в цьому творі фіксує травматичний досвід і водночас відтворює його внутрішню динаміку. Це дає підстави розглядати п'єсу Олени Астасьєвої як показовий текст сучасної української воєнної драматургії, у якому емоційна деструкція стає одним із центральних способів художнього осмислення війни.

Ключові слова: воєнна драматургія, травматичний досвід, жанрова модель, постдраматичний текст, словникова композиція, мовна організація, документальність, окупація, евакуація.

THE TRANSFORMATION OF EMOTIONS AS A FORM
OF THEIR DESTRUCTION IN OLENA ASTASIEVA'S PLAY
«A DICTIONARY OF EMOTIONS IN A TIME OF WAR»

Pinchuk Denys Mykhailovych,

Postgraduate Student

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

d.pinchuk.asp@kubg.edu.ua

orcid.org/0009-0008-5644-5152

The **purpose** of the article is to analyse the emotional dynamics in Olena Astasieva's play *A Dictionary of Emotions in a Time of War* through the prism of the transformation of emotions as a form of their destruction, as well as to clarify the genre specificity of the work and the linguistic means through which the inner experience of war is rendered. The focus is placed on fear, horror, hunger, betrayal, hatred, love, irritation, guilt, confusion, bitterness, derealization, tears, post-traumatic reactivity, disappointment, anger, desolation, despair, and faith.

Methods. The article employs elements of the cultural-historical, hermeneutic, descriptive, and contextual methods. The cultural-historical approach made it possible to consider the play within the coordinates of full-scale war, occupation, evacuation, and collective trauma. The hermeneutic method ensured the interpretation of the emotional dynamics and the inner logic of the work. The descriptive method made it possible to systematize the genre and linguistic features of the text. Contextual analysis provided grounds for relating the play to the broader field of contemporary Ukrainian wartime drama, documentary theatre, and trauma studies.

Results. The analysis demonstrates that Olena Astasieva's play represents the experience of war as a consecutive process of emotional destruction in which primary reactions change their quality, lose their stability, and develop into more complex psychic states. Fear transforms into panic, horror, and hatred; pain comes to include the loss of loved ones, home, work, and the familiar order of life, and then turns into anger, tears, desolation, and despair; prolonged mental tension generates derealization, post-traumatic reactivity, and inner numbness. It has been established that the genre model of the work is hybrid in character and combines the dictionary principle of organizing the material, micro-fragmentation, monologic testimony, dialogic insertions, correspondence, messages, and documentary anchoring in a specific time and space. The linguistic forms of emotional destruction are realized through short sentences, interrogative constructions, repetition, enumeration, polyphony of voices, insertions of others' speech, Internet instructions, colloquial vocabulary, and affectively intensified utterances.

Conclusions. *A Dictionary of Emotions in a Time of War* models war as an experience of profound inner rupture encompassing the perception of space, time, the body, home, loved ones, the future, and the self. The integrity of the play is ensured by the consecutive passage through the named emotional states and through the linguistic forms by which they are articulated. Language in this work records traumatic experience and at the same time reproduces its inner dynamics. This provides grounds for considering Olena Astasieva's play as a representative text of contemporary Ukrainian wartime drama in which emotional destruction becomes one of the central modes of the artistic comprehension of war.

Keywords: wartime drama, traumatic experience, genre model, postdramatic text, dictionary composition, linguistic organization, documentary quality, occupation, evacuation.

1. Вступ

Після 24 лютого 2022 року українська драматургія активно реагує на досвід повномасштабної війни, окупації, вимушеного переселення, втрати дому, загрози смерті та тривалого психічного напруження. У цьому корпусі текстів окреме місце посідають твори, у яких війна осмислюється через безпосереднє емоційне переживання людини, через щоденні реакції, внутрішні злами та різкі переходи між страхом, болем, ненавистю, розпачем, спустошенням і вірою. Саме до таких творів належить п'єса херсонської авторки Олени Астасєвої «Словник емоцій воєнного часу», у якій досвід війни подано через послідовне називання й проживання окремих

емоційних станів. Її художня своєрідність пов'язана з поєднанням словникового принципу організації матеріалу, фрагментарної побудови, документальної основи та високої емоційної концентрації.

Сучасне літературознавство вже виробило низку підходів до осмислення воєнної літератури, травматичного письма та новітньої драматургії. У працях О. Романенко, Л. Айзенбарт, І. Скляр, Р. Великого, О. Бондаревої, О. Цисельської висвітлено питання травми, кризи ідентичності, жанрової гібридності, документального театру, колективної пам'яті та психотерапевтичного потенціалу сучасного тексту. Водночас п'єса Олени Астасєвої ще не стала предметом окремого системного аналізу саме в аспекті трансформації емоцій як форми їх деструкції. Додаткового з'ясування потребують і жанрова специфіка цього твору, і роль мовних засобів у відтворенні емоційного руйнування.

Актуальність статті зумовлена потребою глибше осмислити, яким чином сучасна українська воєнна драма передає травматичний досвід через динаміку емоційних станів і через саму мовну організацію тексту. Мета статті полягає в аналізі трансформації емоцій як форми їх деструкції у п'єсі Олени Астасєвої «Словник емоцій воєнного часу». Для її досягнення необхідно окреслити теоретичні засади такого аналізу, визначити жанрову модель твору, простежити логіку емоційних переходів у його структурі та з'ясувати, якими мовними засобами оформлюється емоційне руйнування.

Методологічну основу дослідження становлять елементи культурно-історичного, герменевтичного, описового та контекстуального підходів. Культурно-історичний підхід дає змогу розглядати твір у зв'язку з досвідом повномасштабної війни та окупації. Герменевтичний підхід забезпечує інтерпретацію емоційної динаміки тексту. Описовий підхід уможливує систематизацію жанрових і мовних особливостей п'єси. Контекстуальний аналіз допомагає співвіднести текст Олени Астасєвої з ширшим полем сучасної української воєнної драматургії.

2. Теоретичні засади аналізу емоційної деструкції

Теоретичну основу нашого аналізу становлять сучасні студії травми, праці про воєнну драматургію та дослідження з психології емоційної регуляції. У статті О. Романенко травматичний текст окреслено через дві провідні ознаки: «неореалізм як особливий спосіб відтворити правду про травму, хаос війни, документальність і вражаючі факти» та «змалювання фундаментальних змін ідентичності персонажів» (Романенко, 2023: 107). Дослідниця також уточнює, що у творах про травму «криза ідентичності персонажів показана як подолання мовчання та створення індивідуальної історії, вписаної у колективну історію» (Романенко, 2023: 107). Для нашої теми це має принципове значення, оскільки трансформація емоцій у воєнному тексті пов'язана з кризою ідентичності, втратою звичного способу переживання події та переходом до нового, травматично зумовленого емоційного стану.

Подібний підхід розгортають Л. Айзенбарт, І. Скляр і Р. Великий. Вони розглядають літературу 2022–2024 років як простір, де фіксується «подвійна травма», тобто зовнішній воєнний тиск і внутрішній психічний надлом (Айзенбарт та ін., 2025: 258). Дослідники наголошують, що «травма інтегрується в індивідуальну та колективну свідомість через стратегії фрагментації, повтору, поліфонії голосів та порушення хронології подій», а самі тексти виявляють «роздвоєність між мовчанням і свідченням» (Айзенбарт та ін., 2025: 258). Саме це дає підстави тлумачити емоційну деструкцію як процес, у якому почуття втрачають сталість, внутрішню впорядкованість і однозначність. У воєнному творі емоція нерідко постає вже зміненою: вона поєднує страх і заціпеніння, біль і виснаження, тривогу й внутрішню порожнечу.

У сучасному драматургічному письмі цей процес має свою художню логіку. О. Бондарева зазначає, що паперові та віртуальні драматургічні антології засвідчують «різноманітність індивідуально-авторських підходів драматургів до роботи з пам'яттю, травматичним досвідом, індивідуальною та колективною психотерапією» (Бондарева, 2025: 179). Водночас дослідниця прямо

наголошує: «Війна – це завжди травматичний досвід для великої кількості цивільних людей», а після 24 лютого 2022 року «драматургія ретельно опрацьовує нові колективні травми цивільних українців» (Бондарева, 2025: 182–183). Воєнна драма дає підстави говорити про емоційну деструкцію як про одну з провідних форм художнього осмислення війни, адже вона фіксує страх, втрату дому, окупацію, вимушене переселення, загрозу смерті та тривале психічне напруження.

Окремо важливий театрознавчий вимір проблеми. У статті О. Цисельської підкреслено, що «саме в умовах російсько-української війни документальний театр став одним із найефективніших та найактуальніших, що швидко реагує на зміни в суспільстві. Крім різних функцій документального театру під час війни додалася ще й терапевтична функція» (Цисельська, 2026: 397). Авторка також наголошує, що «сучасний документальний театр транслює наратив травми, виступаючи як колективна терапія» (Цисельська, 2026: 396). Для нашого дослідження це суттєво, оскільки п'єса Олени Астасєвої належить до того кола текстів, у яких приватне переживання набуває колективного значення.

Психологічну основу такого аналізу становлять праці з емоційної регуляції. У систематичному огляді Л. Конті та співавторів емоційну регуляцію визначено як «сукупність процесів, за допомогою яких кожна людина оцінює, пригнічує, підтримує або змінює інтенсивність, частоту чи тривалість емоційних реакцій» (Conti et al., 2023: 1). Емоційну дизрегуляцію автори описують як «нездатність людини реалізувати деякі або всі нормативні процеси, пов'язані з емоційною регуляцією» (Conti et al., 2023: 1). Дослідники уточнюють, що цей стан виявляється в нездатності розпізнавати й приймати емоції, у швидкій зміні емоцій, а також пов'язаний із гіперпильністю, емоційним онімінням та дратівливістю (Conti et al., 2023: 1–2). У літературознавчій перспективі це дає підстави тлумачити емоційну деструкцію як порушення емоційної впорядкованості, за якого людина втрачає здатність розпізнавати власні стани, переживає різкі емоційні переходи або доходить до емоційного оніміння.

Подібний висновок міститься і в праці К. Л. Бадур і М. Т. Фелднера. Автори зазначають, що «підвищена емоційна реактивність на стимули, пов'язані з травматичною подією, одразу після пережитої травми є очікуваною і нормативною реакцією» (Badour, Feldner, 2013: 69). Водночас вони підкреслюють, що «стійка емоційна реактивність, пов'язана з травматичною подією, є добре задокументованим явищем серед осіб, які демонструють тривалі посттравматичні стресові реакції» (Badour, Feldner, 2013: 69). Дослідники також встановили: «І емоційна реактивність, пов'язана з травматичною подією, і труднощі емоційної регуляції незалежно одна від одної передбачали ступінь тяжкості посттравматичних стресових симптомів» (Badour, Feldner, 2013: 69). Отже, для нашого аналізу принципово розрізнити первинну гостру реакцію на травматичну подію та подальший стан, у якому емоційна реакція закріплюється, посилюється і набуває тривалості.

У межах нашого дослідження трансформацію емоцій як форму їх деструкції розуміємо як зміну первинної емоції воєнного досвіду, за якої вона втрачає сталість і переходить у стан, що ускладнює адекватне переживання події: страх – у паніку або заціпеніння, тривога – у виснаження, біль – у спустошення, напруження – в емоційне оніміння. Таке тлумачення спирається на літературознавче розуміння травми як досвіду фрагментації та кризи ідентичності й на психологічне розуміння дизрегуляції як втрати здатності впізнавати, приймати та впорядковувати власні емоційні реакції. Для аналізу п'єси Олени Астасєвої ця рамка є доцільною, оскільки «Словник емоцій воєнного часу» належить до сучасних українських текстів про війну, що фіксують досвід колективної травми, опору, втрати й виживання (Бондарева, 2022: 29; Бондарева, 2024: 6).

3. Жанрова модель «Словника емоцій воєнного часу»

Жанрову природу п'єси Олени Астасєвої варто розглядати в контексті новітнього українського воєнного драматургічного письма, для якого характерні оновлення театральних форматів

і відхід від усталених жанрових вимог драми. За спостереженням О. Бондаревої, сучасні драматурги шукають таку мову письма, яка була б співмірною з досвідом травми, окупації, втрати й вимушеного виїзду (Бондарева, 2025: 179–181). У цьому полі й формується жанрова модель «Словника емоцій воєнного часу», де визначальними стають стислість, реактивність письма, документальна напруга й висока емоційна концентрація.

Для сучасних воєнних текстів показовою є жанрова гібридність. О. Бондарева наголошує, що драматургічний дискурс війни охоплює твори «у різній манері письма – від документальних до художніх та постдраматичних», а також «у різних жанрових координатах – щоденники, спогади, сповідь, розмова, інтерв'ю, містика» (Бондарева, 2024: 6–7). Це спостереження безпосередньо стосується п'єси О. Астасьєвої. Вона поєднує риси словника, мікросцени, внутрішнього монологу, діалогічного фрагмента, листування й документального запису. Через це її жанрову організацію не можна звужувати до традиційної драми з розгорнутим конфліктом і сталою системою персонажів.

Л. Айзенбарт, І. Скляр і Р. Великий характеризують «Словник емоцій воєнного часу» як «серію тематичних лексем і сцен», що уможлиблює одночасну присутність протилежних психічних станів – надії та передчуття катастрофи, готовності діяти й потреби відступити в себе (Айзенбарт та ін., 2025: 261). Це визначення точно відповідає внутрішній структурі п'єси. Її композиційний центр становить послідовне проходження через названі емоції, кожна з яких стає окремим значенням досвіду.

Композиція твору прямо це підтверджує. Уже назва – «Словник емоцій воєнного часу» – задає принцип побудови, а підзаголовок «Частина 1. Війна» вказує на тематичне членування матеріалу. Далі текст рухається через низку емоційних фрагментів: «Паніка», «Жах», «Голод», «Прибирання», «Зрада», «Ненависть», «Любов, кохання», «Роздратування», «Провина», «Вибір», «Час», «Погода» (Астасьєва, 2022). У другій частині, що має назву «Евакуація», з'являються «Розгубленість», «Гіркота», «Дереалізація», «Сльози», «ПТСР», «Розчарування», «Злість», «Арифметика», «Спустошення», «Відчай», «Віра» (Астасьєва, 2022). Слово «словник» у назві має таким чином конструктивне значення: кожна лексема позначає окремий стан і водночас відкриває самотійну сцену переживання.

Словниковий принцип поєднується з подрібненням наративу. Л. Айзенбарт, І. Скляр і Р. Великий пов'язують цей ефект із тим, що кожен розділ функціонує як «мікрівправа» з розпізнавання почуттів і прийняття людської амбівалентності як форми виживання (Айзенбарт та ін., 2025: 261). У п'єсі Астасьєвої короткі автономні фрагменти справді виконують таку функцію. Вони не розгортають довгий ланцюг подій, а концентрують досвід у межах одного емоційного осередку. Через це твір набуває цілісності через поступове нагромадження емоційних одиниць.

Особливу роль у цій жанровій моделі відіграє поєднання монологічності й діалогічності. Значну частину п'єси побудовано як коротке я-висловлювання, у якому суб'єкта безпосередньо фіксує власний стан. У «Жаху» це звучить максимально лаконічно: «Нас бомблять. Я чую вибухи за вікном. Гулю, що робити» (Астасьєва, 2022: 1). У текст входять також інші голоси: листування з російською подругою, листування з українською подругою, повідомлення друзів, короткі репліки близьких. Так виникає поліфонічний простір, у якому особисте переживання входить у контакт із чужими голосами, а приватний досвід розширюється до колективного.

Важливою ознакою твору є його документальна основа. Вона закладена не тільки в тематиці, а й у самій фактурі мовлення. Окупація, черги за хлібом, відсутність ліків, бомбардування, блокпости, неможливість виїзду, суперечки з жителями РФ, очікування новин від близьких – усе це подано без істотної художньої дистанції. Документальний характер п'єси підсилює й фінальна авторська вказівка: «Херсон – Вексфорд, березень–червень 2022 року» (Астасьєва, 2022: 13). Така фіксація часу й простору переводить текст у площину безпосереднього свідчення.

Із цим пов'язаний і його сценічний вимір. О. Бондарева зазначає, що «Словник емоцій воєнного часу» входить до відкритої віртуальної збірки «Війна. 24 лютого 2022» на порталі «UKRDRAMAHUB» (Бондарева, 2022: 29). В іншій праці дослідниця вказує, що саме цей твір дав назву великому міжнародному проєкту і після англomовної публікації став основою для понад 70 сценічних читань і постановок (Бондарева, 2024: 13). Отже, текст від початку зорієнтований і на читання, і на сценічне проговорення.

Стислість у сучасному драматургічному письмі є закономірною рисою. О. Бондарева звертає увагу на те, що воєнні драматургічні тексти нерідко мають обсяг у 1–5 сторінок, а саме письмо в таких випадках виступає як аутопсихотерапія для автора, тоді як сценічне втілення набуває значення групового катарсису й колективної психотерапії (Бондарева, 2025: 186). «Словник емоцій воєнного часу» цілком вписується в цю логіку. Його компактна форма дає змогу швидко схопити пережите, окреслити окремі стани і винести їх у простір колективного проговорення.

Отже, жанрову модель п'єси Олени Астасьєвої доцільно визначити як гібридний постдраматичний текст для театру. Його структуру формують словниковий принцип організації матеріалу, мікрофрагментарність, монологічне свідчення, діалогічні вставки, поліфонія голосів і документальна прив'язка до конкретного часу й простору. Саме така модель уможливорює цілісне відтворення травматичного переживання війни через послідовне називання і проживання емоцій.

4. Трансформація емоцій і мовні форми їх руйнування

У п'єсі Олени Астасьєвої кожен фрагмент називає окремий стан і водночас фіксує певний етап внутрішнього руйнування. Твір будується як послідовність емоційних вузлів, а його внутрішня динаміка проходить від первинної реакції на загрозу до складніших і триваліших психічних станів.

Початок твору фіксує первинні реакції на раптове вторгнення. У фрагменті «Паніка» війна входить у побутовий простір і відразу деформує звичну логіку життя: *«Ти що, не розумієш, почалася війна! А якщо магазини будуть зачинені тиждень? А якщо місяць?»* (Астасьєва, 2022: 1). Питальна конструкція тут передає не запит на відповідь, а стан тривожного прогнозування. У «Жаху» ця тривога посилюється і переходить у дезорієнтацію: *«Нас бомблять. Я чую вибухи за вікном. Гулю, що робити»* (Астасьєва, 2022: 1). Далі цей стан розгортається через низку коротких фраз: *«Я метушусь по квартирі. В мене немає глухих стін!»*, *«Цього всього у нашому підвалі немає»*, *«Я лягаю на диван. Все одно нічого не допоможе»* (Астасьєва, 2022: 1). Саме така синтаксична стислість передає шок, різкість реакції та швидке виснаження.

Документальне звучання цього фрагмента посилюють вставлені інтернет-інструкції: *«Сховайтесь у квартирі між двома глухими стінами...»*, *«У жодному разі не ховайтесь у підвалі...»* (Астасьєва, 2022: 1). Через це внутрішній монолог героїні постійно переривається зовнішнім мовленням інструктивного типу, а сама паніка постає як стан, у якому особистий страх зіштовхується з потоком чужих порад і приписів.

У «Голоді» страх набуває матеріальної форми. Героїня говорить: *«Треба вистояти три години у черзі, щоб щось купити. Але що?»*, *«Я розгублено дивлюсь на порожні полиці. Мені треба щось придбати. Щось, що можна їсти, сидячи у підвалі, доки на мій будинок летять бомби»* (Астасьєва, 2022: 1). Тут воєнна загроза вже безпосередньо визначає навіть елементарний вибір їжі. У фрагменті «Прибирання» ця сама логіка поширюється на побут загалом: *«Але раптом квартиру розбомблять?»*, *«Навіщо докладати зусиль?»*, *«Чи потрібно прибирати квартиру під час війни? Хтось знає, які щодо цього правила?»* (Астасьєва, 2022: 2). Унаслідок цього війна позначається і на відчутті безпеки, і на звичних уявленнях про доцільність щоденних дій.

Наступним етапом стає руйнування довіри до інших. У фрагменті «Зрада» героїня прямо говорить: *«Я спілкувалася з жителями РФ як із живими людьми, а вони виявилися зомбі»*

(Астасьєва, 2022: 2). Така номінація передає не тільки осуд, а й зміну самого способу сприйняття іншого. Попередній образ людини як співрозмовника чи знайомого втрачає чинність і поступається відчуттю морального відчуження.

У «Листуванні з російською подругою» цей розрив розкривається через взаємодію двох мовних позицій. Українська сторона говорить про смерть, окупацію, блокаду, нестачу їжі та ліків: «Город оккупирован, выехать невозможно», «В Херсоне людей убивают на митингах», «В город не завозят еду и лекарства» (Астасьєва, 2022: 2). Натомість у російських репліках проступають нерозуміння, дистанція та емоційна нечутливість. На цьому тлі особливо різко звучить фраза: «Когда твой дом бомбят, чувствуешь ненависть» (Астасьєва, 2022: 2). Далі ця емоція виноситься в окремий фрагмент і формулюється ще чіткіше: «Когда слышишь гул снаряда, что летит у твоей будинок, відчуваєш спочатку страх, а потім ненависть» (Астасьєва, 2022: 3). Отже, ненависть у п'єсі постає як стан, що формується на ґрунті страху. Її джерелом є безпосередньо пережита загроза життю.

Емоційна лінія любові в п'єсі також зазнає глибокої трансформації. У фрагменті «Любов, кохання» зміна інтонації передає зміну самої якості почуття: замість довоєнного «Як ти, мала? Все така ж гарна?» з'являється воєнне «Як у вас там? Стріляють? Ти ще живий?» (Астасьєва, 2022: 3). Любов уже не існує як приватне почуття, відокремлене від історичного контексту. Вона перетворюється на форму постійної тривоги за чуже життя. Ця зміна підсумована в репліці: «Я боюся, що одного разу він не візьме слухавку. Місце, де він зараз знаходиться, постійно обстрілюють» (Астасьєва, 2022: 4).

Далі біль уже не зосереджується лише в площині інтимного переживання, а поширюється на весь життєвий простір людини. У «Листуванні з українською подругою» це виявляється через нагромадження втрат і загроз: «У сусідньому будинку вбило жінку, у мене більше немає вікон», «Я вже попрощалася з будинком», «У нас сім'ю в авто розстріляли на виїзді з міста» (Астасьєва, 2022: 4). Особливо промовистим є короткий перелік «Будинок, мама, кіт» (Астасьєва, 2022: 4). Він фіксує три головні точки прив'язаності, які в умовах війни опиняються під однаковою загрозою. До цього додається й підсумкова репліка: «Аби живий був» (Астасьєва, 2022: 4–5), у якій любов остаточно переходить у тривожне переживання можливої втрати.

У середині п'єси з'являються емоції другого порядку, що розгортаються на тлі тривалого перебування в загрозливій реальності. У «Роздратуванні» героїня зізнається: «Я дуже рада за тих, хто виїхав. Але чомусь відчуваю роздратування», а далі сама пояснює цей стан: «Це просто відчай від того, що залишилася у пастці» (Астасьєва, 2022: 5). У «Провині» виникає інший складний стан: «Мені соромно перед Харковом і Маріуполем», «Мій Херсон постраждав не сильно», «Це провина солдата, якого взяли в полон» (Астасьєва, 2022: 5). Воєнний досвід породжує, таким чином, не тільки страх і біль, а й вторинні стани, пов'язані з порівнянням власної ситуації з чужою, з внутрішньою самооцінкою і моральним тиском.

Фрагмент «Повідомлення друзів» вводить у текст чужі голоси, які розширюють емоційний горизонт п'єси. Тут звучать фрази: «Мама в Маріуполі. Зв'язку немає», «Вийшла за хлібом і вівсянкою», «Я вагітна», «Похер», «Одним днем» (Астасьєва, 2022: 5). У цих уривках страх, виснаження, безпорадність і груба мовна реакція співіснують в одному полі. У «Виборі» з'являється жорсткий перелік способів можливої смерті, у «Часі» руйнується відчуття прогнозованості, а у фрагменті «Погода» змінюється саме сприйняття звичного: «Я чую грім. Думаю, що буде дощ. Але це не дощ. Це снаряди» (Астасьєва, 2022: 6). Через це п'єса показує, що війна порушує найпростіші зв'язки між відчуттям і його тлумаченням.

Друга частина – «Евакуація» – відкриває новий етап емоційної деструкції. У «Розгубленості» ключовими стають запитання: «Куди я їду, навіщо, кому я там потрібна?» і фраза «Збираю речі як під гіпнозом» (Астасьєва, 2022: 7). Евакуація постає як форма внутрішнього розпаду. Людина ще діє, але ці дії вже не супроводжуються відчуттям внутрішньої цілісності. У «Новинах моїх

друзів» цей стан конкретизується: «Я боюся усвідомити, що втратила своє минуле життя», «На блокпості змусили роздягнутися», «Фактично в мене вкрали ціле життя» (Астасьєва, 2022: 7–8).

У «Гіркоті» героїня зіштовхується з російською мирною буденністю: «Люди сидять за столиками, п'ють і сміються», тоді як у її місті «черги за хлібом», «їдуть танки і БТР» (Астасьєва, 2022: 8). Саме це зіставлення породжує гіркоту. У «Дереалізації» безпечна Європа сприймається як «ляльковий, іграшковий, несправжній світ» (Астасьєва, 2022: 8). Евакуація, отже, не приносить емоційного полегшення. Вона лише змінює конфігурацію травми.

Друга половина п'єси особливо виразно показує тілесний і психічний вимір пережитого. У «Сльозах» біль набуває щоденного характеру. Анафора «Я плачу» перетворює окремі випадки на серію повторюваних реакцій: «Я плачу, коли читаю новини. Я плачу, коли чую пісню <...> Я плачу від злості <...> Я плачу, коли бачу жінок у красивих сукнях» (Астасьєва, 2022: 9). Через цю серію героїня показує, що війна позначається і на великих втратах, і на дрібних деталях побуту. У фрагменті «ПТСР» травматичний досвід виявляється через тілесні й поведінкові реакції: «підхоплююсь серед ночі», «здригаюся від літака», «думаю, що мотоцикл – це снаряд», «шукаю стіни без вікон і дверей» (Астасьєва, 2022: 9). Це вже не окрема емоція, а перебування самого механізму сприйняття безпеки.

Кульмінаційний блок становлять «Злість», «Арифметика», «Спустошення», «Відчай», «Віра». У «Злості» афект названо прямо і масштабно: «Я й не знала, що в мені стільки злості», «Я злюся навіть на себе, через своє безсилля», «Щоб не було безмежно боляче, я злюся» (Астасьєва, 2022: 11). В «Арифметиці» приватний досвід переходить у мову чисел: «У Маріуполі загинуло 22 тисячі мирних людей», «У моєму Херсоні жило 300 тисяч людей. Через війну його покинуло 250 тисяч», «Уявіть, що ви виїхали, і вам більше немає куди повернутися» (Астасьєва, 2022: 11–12). У «Спустошенні» повтор «Одного разу» фіксує згасання чутливості: «Одного разу я перегорнула новини про обстріли і смерті», «Одного разу я побачила фото мертвої дитини і не заплакала», «Одного разу мені здалося, що я більше нічого не відчуваю» (Астасьєва, 2022: 12). У «Відчаї» особливого значення набуває зіткнення англomовного вислову ввічливості з правдою внутрішнього стану: «I'm fine, I'm good», «Але я не fine, і я зовсім не good» (Астасьєва, 2022: 12). Нарешті, у «Вірі» повтор «Вірю» оформлює спробу внутрішнього самозбирання: «Вірю в ЗСУ, вірю в те, що добро переможе, вірю в нашу перемогу», «Вірю в те, що Херсон буде звільнений» (Астасьєва, 2022: 13). Проте ця віра не скасовує попереднього досвіду. Фінальна репліка «Просто я ненавиджу вмирати» (Астасьєва, 2022: 13) повертає читача до всієї попередньої траєкторії.

Отже, у п'єсі Олени Астасьєвої трансформація емоцій і мовні форми їх руйнування становлять єдиний процес. Страх переходить у ненависть, любов – у тривогу втрати, біль – у злість, сльози, спустошення та відчай. Усе це оформлюється через коротке речення, питальну конструкцію, повтор, перелік, поліфонію голосів, вставки чужого слова, розмовну й афективно загострену лексику. Завдяки цим засобам мова в п'єсі не лише називає травматичний досвід, а й відтворює його внутрішню динаміку.

5. Висновки

У п'єсі Олени Астасьєвої «Словник емоцій воєнного часу» трансформація емоцій постає як послідовний процес їх деструкції. Воєнний досвід подано тут через зміну первинних реакцій, які втрачають сталість, переходять одна в одну й набувають складніших форм: страх переходить у паніку, жах і ненависть, біль – у злість, сльози, спустошення та відчай, а тривале психічне напруження – у дереалізацію, посттравматичну реактивність та емоційне оніміння.

«Словник емоцій воєнного часу» має гібридну жанрову природу. Твір поєднує словниковий принцип організації матеріалу, мікрофрагментарність, монологічне свідчення, діалогічні вставки, поліфонію голосів і документальну прив'язку до конкретного часу й простору.

Цілісність п'єси формується через послідовне проходження окремих емоційних станів, кожен із яких зберігає самостійність і водночас входить у спільну логіку травматичного переживання війни.

Мовна організація твору має безпосереднє смислотворче значення. Коротке речення передає шок і звуження свідомості, питальна конструкція фіксує тривогу та дезорієнтацію, повтор оформлює нагромадження болю, згасання чутливості або спробу внутрішньої стабілізації. Поліфонія листувань, повідомлень, інтернет-інструкцій і побутових реплік надає текстові документальності фактури, а розмовна й афективно загострена лексика передає безпосередність травматичної реакції.

П'єса Олени Астасьєвої репрезентує війну як досвід глибокого внутрішнього зламу, що охоплює сприйняття простору, часу, тіла, дому, близьких, майбутнього і самого себе. Перспективу подальших досліджень становить зіставлення «Словника емоцій воєнного часу» з іншими текстами сучасної української воєнної драматургії, у яких травматичний досвід осмислюється через фрагментарну композицію, документальну основу та емоційно насичене письмо.

Література:

1. Айзенбарт Л. М., Скляр І. О., Великий Р. Г. Література як спосіб осмислення травми: воєнна тема у творах 2022–2024 років. *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Вип. 42. Т. 1. С. 258–266.
2. Астасьєва О. Словник емоцій воєнного часу. 2022. 13 с. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/slovyk-emoctsiy-voeyennoho-chasu> (дата звернення: 08.04.2026).
3. Бондарева О. Є. Електронні ресурси сучасних українських п'єс про війну: читаємо, ставимо, обговорюємо. *Філологічні діалоги* : зб. наук. пр. Ізмаїл : РВВ ІДГУ, 2022. Вип. 9. С. 28–32.
4. Бондарева О. Є. Херсонщина, Херсон, херсонці у сучасній українській драматургії війни. *Південний архів (філологічні науки)*. 2024. № 99. С. 6–24.
5. Бондарева О. Є. Українське драматургічне письмо про війну: травматичний досвід, індивідуальна рефлексія, колективна психотерапія. *Slavica Wratislaviensia*. 2025. Т. 181. С. 179–188.
6. Романенко О. Хаос війни та криза ідентичності: типологічні доміанти оповіді про травму в сучасній українській літературі. *Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2023. № 2 (34). С. 107–113.
7. Цисельська О. В. Документальний театр в Україні: травматичний досвід війни. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2026. № 1. С. 396–404.
8. Badour C. L., Feldner M. T. Trauma-Related Reactivity and Regulation of Emotion: Associations with Posttraumatic Stress Symptoms. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry*. 2013. Vol. 44, No. 1. P. 69–76. DOI: 10.1016/j.jbtep.2012.07.007.
9. Conti L., Fantasia S., Violi M., Dell'Oste V., Pedrinelli V., Carmassi C. Emotional Dysregulation and Post-Traumatic Stress Symptoms: Which Interaction in Adolescents and Young Adults? A Systematic Review. *Brain Sciences*. 2023. Vol. 13. Art. 1730. DOI: 10.3390/brainsci13121730.

References:

1. Aizenbart, L. M., Skliar, I. O., & Velykyi, R. H. (2025). *Literatura yak sposib osmyslennia travmy: voienna tema u tvorakh 2022–2024 rokiv* [Literature as a way of comprehending trauma: The war theme in works of 2022–2024]. *Zakarpatski filolohichni studii*, 42(1), 258–266. [in Ukrainian].
2. Astasieva, O. (2022). *Slovyk emotsii voiennoho chasu* [Dictionary of Emotions in a Time of War]. <https://ukrdramahub.org.ua/play/slovyk-emoctsiy-voeyennoho-chasu> [in Ukrainian].
3. Bondareva, O. Ye. (2022). *Elektronni resursy suchasnykh ukrainskykh pies pro viinu: chytaiemo, stavymo, obhovoriuiemo* [Electronic resources of contemporary Ukrainian plays about war: Reading, staging, discussing]. *Filolohichni dialohy*, 9, 28–32. [in Ukrainian].
4. Bondareva, O. Ye. (2024). *Khersonshchyna, Kherson, khersontsi u suchasni ukrainskii dramaturhii viiny* [Kherson region, Kherson, and Kherson residents in contemporary Ukrainian wartime drama]. *Pivdennyi arkhiv (filolohichni nauky)*, 99, 6–24. [in Ukrainian].
5. Bondareva, O. Ye. (2025). *Ukrainske dramaturhichne pysmo pro viinu: travmatychnyi dosvid, indyvidualna refleksii, kolektyvna psykhoterapiia* [Ukrainian dramatic writing about war: Traumatic experience, individual reflection, collective psychotherapy]. *Slavica Wratislaviensia*, 181, 179–188. [in Ukrainian].
6. Romanenko, O. (2023). *Khaos viiny ta kryza identychnosti: typolohichni dominanty opovidi pro travmu v suchasni ukrainskii literaturi* [The chaos of war and the crisis of identity: Typological dominants of trauma narrative in contemporary Ukrainian literature]. *Literaturoznnavstvo. Movoznavstvo. Folklorystyka*, 2(34), 107–113. [in Ukrainian].
7. Tsyselska, O. V. (2026). *Dokumentalni teatr v Ukraini: travmatychnyi dosvid viiny* [Documentary theatre in Ukraine: The traumatic experience of war]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 396–404. [in Ukrainian].

8. Badour, C. L., & Feldner, M. T. (2013). Trauma-related reactivity and regulation of emotion: Associations with posttraumatic stress symptoms. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry*, 44(1), 69–76. <https://doi.org/10.1016/j.jbtep.2012.07.007>.
9. Conti, L., Fantasia, S., Violi, M., Dell'Oste, V., Pedrinelli, V., & Carmassi, C. (2023). Emotional dysregulation and post-traumatic stress symptoms: Which interaction in adolescents and young adults? A systematic review. *Brain Sciences*, 13, Article 1730. <https://doi.org/10.3390/brainsci13121730>.



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

БІБЛІЙНІ ОБРАЗИ НА КОНУ УКРАЇНСЬКОГО ШКІЛЬНОГО ТЕАТРУ XVII–XVIII СТ.

Ткаченко Олена Петрівна,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
tkachenko.olena.20@bigmir.net
orcid.org/0000-0002-9643-9127*

Мета статті полягає в аналізі особливостей художньої інтерпретації біблійних образів в українській драматургії XVII–XVIII ст. **Методи.** Стаття базується на поєднанні інтертекстуального, порівняльного, контекстуального, історичного та інтермедійного методів. **Результати.** Найпоширенішим типом драматичних персонажів в українському шкільному театрі XVII–XVIII ст. були біблійні постаті, що зумовлювалося головним завданням тогочасної освіти – утвердженням православної віри. Чільні євангельські персонажі – Христос і Діва Марія, на кону українського театру XVII–XVIII ст. з’являлися зрідка. Тривалий час історики літератури були переконані, що вони взагалі не виходили на барокові лаштунки. Такий погляд закріпився під впливом уявлення про залежність старовинних українських вистав від польсько-єзуїтського театру, зокрема єзуїтської теорії драми, яка забороняла виводити на сцену Божого Сина і Діву Марію. Насправді в українському театрі Бароко Христос таки з’являвся в людському образі, але найчастіше цей персонаж замінювався старозавітними прообразами, алегоричними постатями, розповіддю інших дійових осіб (принцип відображення), візуальними зображеннями (ікони, туманні картини, німі сцени) або ж поєднанням кількох способів у одній драмі одночасно. Діва Марія поставала на бароковому підмості безпосередньо як дійова особа або представлялася за допомогою алегоричних образів. Бог-Отець не міг бути дійовою особою драми, це була загальна настанова християнського мистецтва, що не допускала антропоморфного зображення Отця, лишаючи можливість відтворювати Отчу Іпостась символічно. Тому замість Бога-Отця на бароковій сцені лунало «Слово Боже до Авраама з небес» або «Глас (тобто Бог) до Мойсея». Замінювався Отець на кону й низкою алегоричних постатей, наприклад: «Премудрість, або Бог», «Всемогутня Сила», «Гнів, або Справедливість Божа», «Кріпость Божа», «Помста». **Висновки.** Серед біблійних персонажів в українській бароковій драмі переважали постаті Нового Заповіту. Їхня функція – не лише зобразити на сцені історію народження, життя, смерті та воскресіння Христа, а й викласти його вчення в майстерній богословській інтерпретації. Дійові особи, взяті зі Старого Заповіту, виконували в шкільній драмі роль префігурацій, що свідчить про христоцентричність українського театру XVII–XVIII століть. Старозавітні персонажі на кону барокового театру втрачали свою самостійність і суб’єктність: їхнім завданням було «вести» до Спасителя, без утілення Божого Сина вони б утратили свій сенс.

Ключові слова: драма, театр, бароко, біблійні образи, префігурація, алегоричні образи.

BIBLICAL IMAGES ON THE STAGE OF THE UKRAINIAN SCHOOL THEATRE OF THE XVII–XVIII CENTURIES

Tkachenko Olena Petrivna,

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Senior lecturer at the Department of History of Ukrainian
Literature, Theory of Literature and Literary Creativity,
Taras Shevchenko National University of Kyiv
tkachenko.olena.20@bigmir.net
orcid.org/0000-0002-9643-9127*

The purpose. The article analyses the features of the artistic interpretation of biblical images in Ukrainian dramaturgy of the 17th–18th centuries. **Methods.** The article is based on a combination of intertextual, comparative, contextual, historical, intermedial methods. **The purpose.** The article analyses the the features of the artistic interpretation of biblical images in Ukrainian dramaturgy of the 17th–18th centuries. **Conclusions.** The most widespread type of dramatic characters in the Ukrainian school theatre of the XVII–XVIII centuries were biblical figures, that was due to the main task of education then existed – the establishment of the Orthodox faith. The main evangelical characters – Christ and the Virgin Mary, appeared rarely on the line of the Ukrainian theatre of the XVII–XVIII centuries. Long time the historians of literature were convinced that they did not go to the Baroque backdrop at all. Such view anchored under the influence of the conception of dependency of ancient Ukrainian performances from the Polish Jesuit theatre, in particular the Jesuit theory of drama, which forbade the Son of God and the Virgin Mary to be brought to the stage. In fact in the Ukrainian theatre of Baroque Christ did appear in human image, but most often this character was replaced by Old Testament prototypes, allegorical figures, the narration of other characters in the play (the principle of reflection), visual images (icons, misty paintings, silent scenes), or by a combination of several methods in one drama at the same time. The Virgin Mary appeared on the Baroque stage directly as a character or was presented with the help of allegorical images. God-the Father could not be a character of drama, this was a general guideline of the Christian art, which did not allow an anthropomorphic depiction of the Father, leaving the possibility of reproducing the Father’s Hypostasis symbolically. Therefore, instead of God-the Father, the “Word of God to Abraham from Heaven” or “Voice (i.e. God) to Moses” sounded on the Baroque stage. The Father was replaced on the line by a number of allegorical figures, for example: “Wisdom, or God”, “Almighty Power”, “Anger, or Justice of God”, “Fortress of God”, “Vengeance”. **Results.** Among the Biblical characters in the Ukrainian Baroque drama, the figures of the New Testament prevailed. Their function – is not only to portray on stage the history of birth, life, death and resurrection of Christ, but also to present his teachings in a skilful theological interpretation. The characters taken from the Old Testament played the role of prefigurations in the school drama that testifies to the Christocentrism city of the Ukrainian theatre of the XVII–XVIII centuries. The Old Testament characters on the line of the Baroque theatre lost their independence and subjectivity: their task was to “lead” to the Saviour, without the incarnation of the Son of God they would have lost its sense.

Keywords: drama, theatre, Baroque, Biblical images, prefiguration, allegorical images.

1. Вступ

Українська драматургія доби Бароко вивчається вже понад століття. Класичними стали дослідження, присвячені вітчизняному шкільному театру XVII–XVIII ст., І. Франка, М. Петрова, М. Возняка, В. Перетца, В. Резанова, Д. Чижевського, Д. Антоновича. Важливу роль у осмисленні нашої давньої драматургії відіграли праці акад. М. Сулими («Українська драматургія XVII–XVIII ст.») та В. Шевчука (антологія української барокової драми «Воскресіння мертвих»). На сучасному етапі розвитку філологічної науки виникає потреба в оновленому погляді на український театр доби Бароко, зокрема щодо представлення та художньої інтерпретації персонажів, запозичених зі Святого Письма. Сьогодні є можливість розглянути біблійних героїв давньоукраїнської драми за допомогою новітніх методологій та в широкому контексті мистецького та суспільного розвитку українського Бароко, із залученням міждисциплінарних

студій, зокрема з царин біблійної герменевтики, культурології, постколоніального аналізу тощо. Все це дає можливість подати сучасну інтерпретацію, висловити нові припущення, деталізувати, уточнити, частково переглянути окремі положення попередніх дослідників щодо ідейної та естетичної сутності біблійних персонажів на українській театральній сцені XVII–XVIII ст.

2. Ісус Христос, Діва Марія та Бог-Отець на лаштунках барокового театру

Оскільки головним завданням шкільної освіти доби Бароко було утвердження православної віри, то серед драматичних персонажів першорядне значення відігравали біблійні постаті. Герої Старого й Нового Заповітів розповідали з кону шкільного театру свої повчальні історії, тонко проінтерпретовані бароковими майстрами – поетами й богословами водночас. Починалося сценічне дійство зазвичай із Прологу, в якому, подекуди від імені конкретного персонажа, викладався зміст драми, завершувалося Епілогом чи Апологом – повчальним висновком, прославленням Божого благодіяння, вибаченням за авторську невправність та помилки, подякою глядачам.

Неймовірно, але найголовніші євангельські персонажі – Христос і Діва Марія, на кону українського театру XVII–XVIII століть з’являлися зрідка. Тривалий час історики літератури були переконані, що вони взагалі не виходили на бароковий майданчик. Таке уявлення склалося під дією розважань видатного знавця давнього театру В. Резанова, зокрема його дослідження єзуїтської драми та її впливу на українську драматургію: «Історія, як жив і страждав Христос, що була за невичерпане джерело для авторів середньовічних містерій, уважали єзуїти за не зовсім відповідну тему для драми», відтак «самого Христа на сцену не виводжувано» (Резанов, 1926: I, 10). Інші вчені дотримувалися тієї ж думки, скажімо, Д. Антонович стверджував: «у добу бароко вже вважали неблагочестивим виводити на сцену безпосередньо Ісуса Христа та заступали його абстрактними поняттями» (Антонович, 1993: 454). Цю ж тезу повторила Л. Софронова, пишучи про заборону «виводити на сцену Ісуса Христа й Богородицю» (Софронова, 1981: 171). Академік М. Сулима зазначав: «за нормами теорії єзуїтської драми сакральні постаті християнського іконостасу – передусім Бога-Отця, Ісуса Христа, Матір Божу – зображати на сцені заборонялося» (Сулима, 2005: 226). Суперечність такого постулату драматичній практиці частково визнавалася дослідниками нашої давньої літератури, однак усталена й авторитетна думка про залежність старовинного українського театру від єзуїтської теорії драми не дозволяла його переглянути.

Насправді ж Ісус Христос і Пречиста Матір, як підтверджують драматичні тексти, таки сходили на барокові лаштунки. Син Божий є «персоною» у творах «Слово о збуренні пекла» та «Dialogus de Passione Christi», під іменем Вертоградара (алюзія на воскреслого Христа, якого Марія Магдалена прийняла за садівника) діє в «Торжестві Естества Человѣческаго». «Марія Пречиста Панна» виходить на кін в «Уривках різдвяної містерії»; «Dialogus de Passione Christi» («Діалог про Страсті Христові») за головну героїню має «Насвентшу Панну»; від першої особи промовлялися голосіння – «Лямент Матки Збавителевы над сыном ей» («Върші з трагодіи «Христос Пасхон» Григорія Богослова» А. Скульського) та «Плач Богоматери под крестом» (трагедокомедія С. Ляскоронського). Оскільки наш шкільний театр, як і будь-яке інше давнє лицедійство, був виключно чоловічим і ролі в ньому виконували не професійні актори, а спудеї та школярі, – зіграти на сцені Діву Марію так, щоб це не виглядало блюзнірством, вимагало неабиякого хисту, майстерності та тонкого смаку, особливо коли йшлося про драми із загостреним психологізмом, в яких Матір Божа була головною дійовою особою, як то в «Dialogus de Passione Christi» наприклад.

Отже, і Христос, і Богородиця в людських подобах таки були представлені в театрі Бароко. Що ж до Бога Отця, то Він справді не міг бути дійовою особою драми, однак це була загальна настанова християнського мистецтва, що забороняла зображати Отця антропоморфно, оскільки «Бог є Дух» [Ів. 4:24], лишаяючи проте можливість відтворювати Отчу Іпостась символічно.

Так, у драмі «Царство Натури Людської» (1698 р.) до Мойсея звертається «Бог-Слово [Глас Божий из-за купини]», у дійстві «Торжество Естества Человѣческаго» (1706 р.) зі сцени лунає «Слово Божие ко Аврааму с небеси», у «Трагедокомедії» Сильвестра Ляскоронського (1729 р.) звучить «Глас (тобто Бог) до Мойсея». Замінювався Отець на кону й низкою алегоричних постатей, до прикладу: «Премудрость или Богъ», «Всемогутня Сила», «Гнѣвъ или Справедливость Божія», «Крѣпость Божія», «Отмщеніє». У драмі 1737 року «Власнотворний образ Человколюбія Божія» три алегоричні постаті – Порада Божа, Правосуддя Господне та Милість Божа знаменують собою Святу Трійцю.

Самобутньо представити Христа на підмості Бароко дозволяв принцип відображення, який виокремила й дослідила Л. Софронова. Грандіозні космічні події, велетенські часові проміжки, складні для театрального втілення сцени (сотворіння Богом світу, хресний шлях і воскресіння Христа тощо), безпосередньо на бароковій сцені не показувалися, про них оповідали дійові особи драми. Як це працювало, зокрема щодо зображення Христа, чудово ілюструє «Слово про збурення пекла». Як дійова особа Христос у цій драмі є другорядною постаттю, що з'являється в кінці твору й промовляє лише декілька реплік, однак завдяки прийому відображення – викладу євангельської історії вустами інших персонажів, Син Божий сприймається як протагоніст, але такий, що діє переважно поза театральними лаштунками.

Ще одним оригінальним способом зобразити Христа в театрі Бароко були старозавітні прообрази. Богословська концепція префігурації належала до царини біблійної герменевтики й зумовлювала розгляд постатей і подій Старого Заповіту як перших, попередніх, дочасних образів, що через алегоричні збіги, як «у тьмяному дзеркалі», відбивали єдиний істинний Образ – Христа, якого ще не знало людство. Відповідно до цієї ідеї на бароковій сцені відбувалося заміщення Христа старозавітними фігурами: Авраам, Ісаак, Раби та Ангел розігрували історію Божого Сина як Жертовного Агнця («Дѣйствіє на страсти Христови списанное»); улюбленими прообразами Христа в нашому шкільному театрі також були Авель Праведний, Йосиф Прекрасний, Мойсей-пророк («Владотворний образ» М. Довгалевського).

Найчастіше ж на театральних лаштунках Бароко Христос заступався алегоричними посталями, такими як «Благодать», «Побѣда Христова», «Милость Божія», «Любов», «Агнец», «Избавленіє», «Человѣколюбіє», «Кротость Божія», «Благовѣстіє» тощо. Божа Матір заміщала персонажами-алегоріями «Сердце найсвятѣйшой Богородици», або ж просто «Серце», «Ревность Матерня» «Глагол Мариин» і таке інше.

Ще один спосіб явити Христа на барокових підмостках полягав у заміні окремих євангельських колізій візуальними зображеннями. На такий підхід ми натрапляємо в «Трагедокомедії» Сильвестра Ляскоронського (1729 р.). Низка яв третьої Дії складається з одного речення:

ДѢЙСТВІЕ III.

В немъ же являются страсти Христовы, смерть, погребеніє,
воскресеніє и освобожденіє человѣческое.

ЯВЛЕНІЕ 1.

Молящагося Господа емлють и ведутъ въ преторъ ко Пилату.

ЯВЛЕНІЕ 2.

Отъ ранъ на крестъ распятаго изливается кровь въ чаши отъ ангель держимы

(Резанов, 1925: III, 30).

В. Резанов уважав, що анонсовані в явах події на сцені були представлені за допомогою малюнків: «З отакою заміною дій на картини ми зустрічалися були в польській драмі «Sepulchrum Jesu Christi» і в українській «Дѣйствіє на страсти Христови списанному» (акт III) [...]. Такі-о підхідки й були, очевидячки, для С. Ляскоронського за провідні зразки» (Резанов, 1925: III, 55). Те, що в нашому шкільному театрі використовувалися мальовані зображення, підтверджують драматичні тексти, зокрема у «Вѣршах з трагедії «Христос Пасхон»»

А. Скульського Марія Магдалена промовляє: «Кгда ся на тя, Магдалена, позираю, / Учителю мой, з жалю ся урываю. / На образ тылко фарбами выраженный: / И в гробѣ том на памятку положенный» (Резанов, 1926: I, 83-84).

Блискою комбінацією відразу кількох способів представлення Христа на бароковій сцені є «Дѣйствіе на страсти Христови списанное». Акт III цієї драми побудований на чергуванні сцен, які зображають Ісуса, через образи то Старого, то Нового Заповітів: «Яко любовь – Христос Спаситель страдает и умирает, показуется и ветхого завѣта образами и новой благодати изображением страдания Христова» (Резанов, 1925: III, 89). Сцени, в яких розігрувалися старозаповітні епізоди, замислювалися автором як префігурації Сина Божого: «Сцена 1. Фѣгура ветхого закона, прообразующая Христа, во вертоградѣ молящагося, – Даниил, видѣнием утрашенный, падый на землю, ангелом воздвизаем бывает», «Сцена 7. Исаак, имѣющий заклаться во жертву Богу-отцу от отца своего, градет, носяй на себѣ дрова, прообразующий Христа, крест на Голгофу несуща; его же егда Авраам хотѣ заклати, ангел возбрани ему» 98. Таким чином прообразні сцени Акту III представляли Христа через пророка Даниїла (Сцена 1), єврейського царя Ровоама (3), ягня, принесене в жертву Авраамом (5), Ісаака (7), мідного змія, воздвигнутого Мойсеєм (10), страждання праведного Іова (12). Кожній такій сцені передувало лаконічне богословське розкриття суті конкретного прообразу. Впадає в око відсилання в Акті III не лише до популярних, сказати б, головних, префігурацій Сина Божого, як от Ісаак чи Мойсей, а й образів Старого заповіту, які не так часто співвідносилися з Христом, – царя Ровоама, пророка Даниїла, праведного Іова.

Сцени «Дѣйствія на страсти Христови списанного», в яких Христос зображений за допомогою образів Нового Заповіту, анонсувалися так: «Сцена 2. Образ самага Христа во вертоградѣ молящегося поставляется, емуже вѣнец исплетенный из звѣзд дванадесяти, во его вертоградом молении просиявших, подается». Після такої ремарки містилися 12 віршів-«зірок», що їх читали «Юноши», з викладом страстей Христових. З приводу цих сцен В. Резанов зауважував: «Не зовсім зрозумілий у «Дѣйствіі на страсти Христови списанному» вираз «поставляется образ Христа»: важко вирішити, чи тут треба думати про іконне стінне малювання, як то домислюється проф. Петров, чи, як припускав П. О. Морозов [...], про туманні картини, як у польській піесі «Sepulchrum Christi», а чи, нарешті, може про живу картину, німу сцену, – спосіб, що його рекомендували єзуїтські теоретики [...]» (Резанов, 1925: III, 5). Звісно, не можна виключати всіх цих варіантів, однак важко не помітити, що в новозаповітних сценах страждання Христа відтворені за допомогою типового для театру Бароко прийому відображення, а цей прийом зазвичай не потребував додаткових інструментів чи супроводу. У такому випадку вислів «поставляется образ Христа» можемо прочитати як «представляется, зображується, постає». До того ж у деяких сценах на євангельські сюжети (6 та 8) слово «поставляется» в ремарках відсутнє, хоча структура і спосіб подачі матеріалу залишаються тими самими. Загалом же в «Дѣйствіі на страсти Христови списанному» образ Сина Божого втілюється за допомогою алегоричних постатей (Любов), фігур Старого Заповіту, оповідей інших дійових осіб, що могли супроводжуватися візуальними зображеннями – іконами, туманними картинами чи німими сценами.

3. Постаті Старого Заповіту на українській сцені доби Бароко

Барокові драматурги з легкістю поєднували в одному творі старозаповітних та новозаповітних персонажів. Улюбленими дійовими особами з Ветхого Завіту були представники ангельського сонму: Ангел, Лик ангельській. Ангел с небеси, Ангел Рафаїл, Ангел Гавриїл, Ангел Уриїл, Ангел Мисаїл, Ангел добри, Херувим. Протистояли їм інфернальні персонажі: Ангел противний, Чорт, Диявол, Люцифер, Бѣси, Демони, Жители адские, Душа грѣшная, Грішник. У «Трагедії, або Візерунку смерті» Якуба Гаватовича три Чорти мають власні імена: Кухлик, Горстка й Кущик, що оживлює драму, вносячи в неї несподівані подробиці та сміхову рису,

а також встановлює інтертекстуальний зв'язок із «Божественною комедією» Данте (у 21 пісні «Пекла» чорти виступають під прізвиськами Лихохвіст, Нечоса, Борода, Бахур, Злий Собака тощо) та «Сном літньої ночі» Шекспіра, де ельфи носять зворушливі імена Горошок, Павутинка, Метелик та Гірчичка.

Якщо вишикувати дійових осіб шкільної драми, взятих зі Старого Заповіту, відповідно до згадок у Біблії, то побачимо кілька базових сюжетів, переважно прообразного характеру, що свідчить про христоцентричність українського барокового театру. Такими старозавітними фабулами є насамперед: **перебування прабатьків у раю, гріхопадіння людини** (діють: Адам (також «Перший чоловік», він же – «старий буркун Чмир»), Єва), **перше братовбивство** (Каїн і Авель (також – Авель праведний)), **принесення в жертву Ісаака** (Авраам, Слово Божие ко Аврааму с небеси, Рабы, Исаак, Ангел с небесе), **історія Йосипа** (Іаков, Рахіль, Йосиф Прекрасний, 5 його братів (варіант: Брати Йосипа: Симеон, Левій, Заулон, Іуда, Дан, Гад, Нефалим, Рувим), Друг Йосифовий, Вельможна [Пентефрієва дружина], Пентефрій, Таємновидець, Фараон, цар єгипетський, Сенатори, Зоречитець, Мудрець, Виночерпій), **виведення Мойсеєм євреїв з рабства** (Мойсей, Бог-Слово [Глас Божий из-за купини], Аарон, Гетман со вои (мався на увазі ватажок фараонового війська), Фараон, Вельможі, Волхв), **страждання праведного Іова** (Йов, його друзі Елифас, Веллад, Сафар, Ангели), **царювання Давида й Соломона** (Давид пророк, Самуїл пророк, Соломон, Радники [Соломона], Савська цариця), **місія Іони** (Иона свободився от кита), дійовими особами також є **мудреці й пророки** (Сирах, Пророк Валаам, Пророк Ісаїа, пророк Даниїл). Ці сюжети не лише окреслюють межі тогочасної шкільної освіти, впадає в око, що образи Адама, Авеля, Ісаака, Йосифа, Мойсея, Давида, Іони, Іова є чільними префігураціями Христа, й навіть якщо драматург спеціально не підкреслював їхню прообразну функцію, для барокового глядача, переважно людини вченої, вона була очевидною. Тож старозавітні персонажі на кону барокового театру нібито втрачають свою самостійність і суб'єктність: їхнє завдання – «вести» до Спасителя, без утілення Христа вони б утратили свій сенс.

4. Художня інтерпретація героїв Нового Заповіту у вітчизняній драмі XVII–XVIII ст.

Серед біблійних персонажів української барокової драми переважають постаті Нового Заповіту. Їхня функція – не лише зобразити на сцені історію народження, життя, смерті та воскресіння Христа, а й викласти його вчення у майстерній богословській інтерпретації. При цьому вражає повнота показу євангельських подій: у сукупності наші барокові драми, попри наявність «топових» сюжетів і тем, демонструють якнайширше охоплення новозаповітного матеріалу. Найбільше давалося до сценічного показу Різдво Христове – значущість і радісність цієї події, самобутні колізії та яскраві персонажі, наповненість дією, давали простір для лету драматичної фантазії. Різдвяний цикл на бароковому кону розпочинався з **Різдва Богородиці** (діють Захарія святий, батьки Богородиці Іоаким і Анна) та **Благовіщення** (Марія Пречиста Панна, Архангел Гавриїл, Йосиф). Саме ж Різдво представлялося через сцени, які українці асоціюють з вертепним дійством, – **поклоніння пастухів, дари волхвів, злодіяння Ірода** (діють Ангели, Пастирі, Ірод, Тілоохоронець Іродів, Три східні царі, Рахіль, Воїни), завершувало цикл **Стрітіння** (діє Симеон Богоприємець).

Барокова інсценізація Різдва допускала деталізацію, доповнення та варіативність персонажів. Наприклад, поклоніння новонародженому Христу пастухів у «Комедії на день Рождества Христова» Дмитра Туптала конкретизувалося через імена персонажів, їхню мову та національність: «Діють тут Борис, Аврам, Афоня, мова їхня російська, а не книжна українська, як у решті тексту, що й зрозуміло: п'єса виставлялася у Ростові, отже, за традицією, відбивався побут місцевого люду» (Воскресіння мертвих, 2007: 216). У цьому уривку Д. Туптало не лише «націоналізував» біблійну історію (таке наближення до реального життя часто траплялося в європейському мистецтві), а й дотепно показав національний характер московитів. За сюжетом

пастухи Авраам і Афоня йдуть до міста, лишивши біля отари Бориса, й щезають. Борис змушений вирушити на розшуки товаришів. «Кое вас там так долго лихо удержало?», – питає він їх при зустрічі. «Не покручиня, братец: зайшов на кружало, За алтынец винишка и с парнишком испив» (Резанов, 1927: IV, 102). Слово «кружало» в російській мові означало «питейный дом, кабак, где народ кружит» (Даль, 1955: II, 201). «А мне то не купив?» – цікавиться далі Борис. «Никак, купив и тебе: как петъ не купит?» (Резанов, 1927: IV, 102) – відповідає Авраам. Завершується непорозуміння спільним питтям придбаного «винишка», причому гуляють усі – і «старичок», і «молод», і «малец». Під час пиятики пастухам привиджуються «ребята с крылами», що закликають їх іти «веселыми ногами» поклонитися народженому Царю Світу. Борис запитує в Ангела: «Осудар! Надобно ли што в поклон понести, Штоб не велел, як наш князь, у шею вон вести?» (Резанов, 1927: IV, 104). Врешті, пастухи-московити вирішують причепуритися і прикрасити себе перед важливим візитом новими лаптями: «Ходѣм, украсѣмся, В чулки, лапти новые, подіом, приберемся» (Резанов, 1927: IV, 105). Як бачимо, Д. Туптало розгадав загадку російської душі й покепкував з неї. У мовному плані цей уривок чудово відтворює питому російську лексику, однак граматичні форми часто залишаються українськими й видають походження і мовну приналежність автора.

Попри широкі порівняльні студії різдвяного привітання пастухів у європейській драмі, В. Резанов хибно визначив національність пастирів з «Комедії» Дмитра Туптала, а відтак неправильно зрозумів зміст цих сцен: «За звичаєм, пастухи як представники народу з’являються з усіма атрибутами місцевості: це українські селяни Борис, Авраам та Панас (Афоня)» (Резанов, 1927: IV, 43). Дослідник не завважив різної різниці між мовою цього уривка та цілою драмою через переконання, нібито весь її текст був сильно зросійщений. Внаслідок помилкової ідентифікації, В. Резанов мусив навіть змінити ім’я одного з пастирів, припускаючи, що відновлює початкове українське ім’я Панас замість промовистого російського Афоня. Типова московитська запопадливість («раболепіє»), виявлена в словах Бориса про дари, В. Резанов трактував як «сатиричний випад проти корінного лиха тогочасного нашого життя – хабарництва» (Резанов, 1927: IV, 44).

Російські пастухи, чи не єдині з усіх інших національних версій цих євангельських персонажів, йдуть вітати Дитятко без подарунків, пояснюючи це своєю «нищетою». Ростовський глядач «Комедії» мав поставитися до цього з розумінням, адже свої гроші пастухи попросту пропили. Селяни інших народів у різдвяному дійстві, як спостеріг В. Резанов, теж інколи п’ють, але, як кажуть, не на всі – обмежуються плящиною, тож мають чим привітати Христа. Так, у польській драмі «Dialogus in Nativitatem Christi», з якою, як припускав В. Резанов, міг бути знайомий Д. Туптало, місцеві селяни розпивають сулію горілки, далі йдуть «гульня, карти, чубанина», сон, потім пастухи за велінням Ангела вирушають вітати Народженого Христа (Резанов, 1927: IV, 33). Серед пастуших дарів Дитяті в польській драмі згадуються хліб, мед, кошик червоних яблук та шість грошей.

До нас дійшов «Уривок різдвяної драми» – «Розговор пастирей», в якому діють українізовані пастухи – Свирид та Овідій. Наші пастирі, на відміну від російських «афонь», мовою, поведінням, вчинками представляють цілком інший національний тип: вони швидкі, вправні й працелюбні, розважаються за вечерею не «винишком», а цікавою розмовою, яка врешті сходить на бесіду про «святыя книги»; звертаються вони один до одного «пане Говдѣю» та «пане Свириде». У різдвяному діалозі українські пастухи ведуть бесіду, в якій є відгук на певні соціальні кривди та апелювання до божественної історії. Спочатку наші пастирі обговорюють те, що «дѣется в нашем краи», «чего и наши батьки не знали» (Резанов, 1927: IV, 201-202). М. Петров суть їхньої розмови вбачав у наріканні на скасування свободи пересування через проведення в російській імперії генерального перепису 1763 року, що мав на меті закріпити селян. Продовжуючи цю лінію інтерпретації, В. Резанов додавав: «Надію ж, що Бог «визволить

нас из сей неволѣ», що її без найменшого вагання висловлює Свирид, треба в такому разі, зв'язати з передоднем коліївщини» (Резанов, 1927: IV, 79).

Прості українці постають у різдвяному діалозі громадянами, що болісно переживають втрату особистої свободи й очікують звільнення. Українські пастирі дошуковуються причин неволі не лише в тимчасових соціальних лихах, на їхній, геть не хлопський розум, справжня причина коріниться в духовному занепаді людства – гріхопадінні та втраті Раю. Поновлення свободи пастирі пов'язують з Божою обітницею звільнення, що прийде від народженого «зі своєї волі» Отроча. Надія українських пастухів діждатися визволення непорушна: «Да вже! коли не мы дождем, дак добрії люде, / А вже те, що Бог сказав, то так конче буде» (Резанов, 1927: IV, 203). Свобода постає у цьому скромному діалозі найвищою цінністю, крізь призму якої українці визначають не лише земний, історичний, а й сутнісний виміри буття. У «Розмові пастирів» «висока» богословська інтерпретація свободи контрастує із зумисно простацьким її вираженням – з просторіччям («калакай, калакай, пане Свириде», «зараз попендрячать на меску кобилу», «дѣлкам даст добра чоса», «анциболу утре добре носа»), брутальностями та лайкою («толчуть пикою об лаву», «гѣвнянская мати» тощо).

У сценічній реалізації сюжету привітання новонародженого Христа пастухи набувають статусу головних дійових осіб, тоді як «Святе Сімейство є тільки тлом, що отримує шанування та убогі дари» (Hernas, 1998: 576). Також маємо виразну інтерполяцію мотивів, привнесених у цей епізод із сюжету про поклоніння Волхвів, йдеться про дари Христу-Дитяті, а також вказівку на вік пастухів, що має символічне потрактування.

Вшанування Христа Східними Царями показувалося на барокових лаштунках за допомогою кількох варіантів з різним реєстром персонажів, наприклад: Триє царіє, Ірод цар, Воїни пришедшіі, Давид з пророки («Коміческое дѣйствіє» М. Довгалеського); король Ірод, Іродіяда; Іродъ. Волхви, Книжникъ, Дщерь сіонская («Дѣйствіє на Рождество Христово»); Ірод с вельможи, Сенатори, Посланникъ от трієхъ царей, Страж, Царь (Ірод), Парень, Рабинь, Вождь, Плач и риданіє біанних отрочат подобієм плачевной Рахили, Лекарь («Комедія на день Рождества Христово» Д. Туптала). Як бачимо, до цього сюжету барокові драматурги з легкістю залучали старозаповітні персонажі, алегоричні постаті, що втілювали скорботу матерів убитих Іродом дітей (в одній драмі це Донька сіонська, в іншій – Плач Рахілі), допоміжних персонажів, стилізованих під біблійних героїв. Останні були наявні практично в кожній драмі з сюжетом поклоніння Царів, адже їхньою функцією була активна дія на відміну від центральних персонажів, що приймали рішення та віддавали накази, але залишалися переважно статичними (Софронова, 1981, 177).

Хоча кількість Східних Царів у Євангеліях не вказана, у християнському мистецтві їх зображали як трійцю, відповідно до кількості принесених ними дарів. Отож в українській різдвяній драмі діють «Триє царіє», «Три східні царі», «Посланникъ от трієхъ царей»; інколи, як от у «Комѣческом дѣйствіі» М. Довгалевського, підкреслюється їхній вік: Цар младшій, Цар старѣйшій, Цар найстарѣйшій. Вікова градація волхвів – далеко не випадкова деталь: її символічний сенс полягає у тому, що в особах Царів Христу поклонилося все людство – від старого до малого. Ця символічна деталь, як уже мовилося, вплинула й на сюжет привітання пастухів: так, у «Комедії на день Рождества Христово» Д. Туптала один із пастирів «пристар, маленько горбатый», «другій молод», третій – «малец» (Резанов, 1927: IV, 295).

Драми великоднього циклу були присвячені показу Страстей Господніх, сходження Христа до пекла та Воскресіння. Ключова роль надавалася тут не самому Божому Сину, а тим персонажам, які були поруч із Ним у трагічні години хресного шляху, розп'яття, смерті та погребіння. Це були євангельські герої: Симон Киринейчик, Іоанн Теолог, Разбойникъ, Йосиф [Ариматейський], Никодим (варіант: «Йосифъ с Никодимом поют»), Жиди, Воин, Марія Магдалена, Лик Мироносиць. Якщо перелічені персонажі були широко відомими зі Служби Божої, передусім,

відправ Страсного тижня, то суто бароковими розробками стали алегоричні образи Христових мук (Крестъ, Копіє, Трость) та материнського страждання («Глагол Маріїн», «Ревность Матерная», «Лямент матки збавителевы над сыном еи», «Плач Богоматери под крестом» тощо).

Воскресіння Сина Божого на бароковому кону передавалося через сцени явлення Христа жінкам та його учням. Діяли: 1) Мироносиці; 2) Еврей, Воинъ, Геніоушъ Магдалени, Ангель, Вертоградаръ [Милость Божия, тобто Христос в образі вертоградаря], 3) Апостоли Петр, Лука, Клеопа, Іаков, Іоанн, Фома. Як бачимо, на бароковій сцені опосередковано показувалося явлення воскреслого Сина Божого Марії Магдалені, жінкам-мироносицям, Апостолу Петру, учням Клеопі та Луці по дорозі в Еммаус, апостолу Якову, учням за відсутності Хоми невірничого, а згодом і йому самому.

Самі ж діяння Сина Божого на барокових лаштунках представлялися акцентовано, наприклад, через творення чудес. У 5 яві «Великодньої драми» діють «Благовѣстіє», «Хромій ползай» та «Прокажений». Кульгавий та Прокажений просять Благовістя, що уособлює Христа, зцілити їх. Благовістя умовою зцілення називає віру, після запевнення хворих у своїй вірі, Благовістя іменем розіп'ятого Христа уздоровлює їх. Вчення Сина Божого в бароковому театрі унаочнювалося за допомогою інсценізації окремих притч. Перевага надавалася найвідомішим фавулам, багатим на дію: про фарисея й митаря (персони: Фарисей, Мытарь), про багача й бідного Лазаря (Багачъ, Сусіди, Лазаръ, Ближній; варіант: Багач, Сосуди, Лазар на гноищи лежить), про доброго самарянина (Купецъ, Розбійники).

5. Висновки

Найпоширенішим типом дійових осіб в українському шкільному театрі XVII–XVIII ст. були біблійні постаті. Серед них переважали персонажі Нового Заповіту. Їхня функція полягала не лише в зображенні на сцені історії народження, життя, смерті та воскресіння Христа, а й у викладенні його вчення у віртуозній богословській інтерпретації. Дійові особи, взяті зі Старого Заповіту, виконували в шкільній драмі роль префігурацій, а не самостійних образів, що свідчить про христоцентричність українського театру XVII–XVIII століть. Тривалий час історики літератури були переконані, що головні євангельські постаті Христа та Матері Божої не виходили на барокові лаштунки. Такий погляд закріпився під впливом уявлення про залежність старовинних українських вистав від польсько-єзуїтського театру, зокрема єзуїтської теорії драми, яка забороняла виводити на сцену Божого Сина й Діву Марію. Насправді ж в українському театрі Бароко Христос з'являвся в людському образі, але найчастіше Син Божий замінявся старозавітними прообразами, алегоричними постатями, розповіддю інших дійових осіб (принцип відображення), візуальними зображеннями (ікони, туманні картини, німі сцени) або ж поєднанням кількох способів у одній драмі одночасно. Діва Марія поставала на бароковому підмості безпосередньо як дійова особа або представлялася за допомогою алегоричних образів. Тож маємо спростувати закріплений у нашій науці постулат про тотальну залежність української шкільної драми від єзуїтського театру та його теорії, зокрема щодо показу на сцені чільних євангельських персонажів.

Література:

1. Антонович Д. Український театр // Українська культура / Лекції за редакцією Д. Антоновича. Київ: Либідь, 1993. С. 443–473.
2. Воскресіння мертвих. Українська барокова драма: Антологія / Упорядкування, статті, переклад і примітки В. О. Шевчука. Київ: Грамота, 2007. 640 с.
3. Даль В. Тлумачний словник живої російської мови. Репринт. Б.м.в., 1955. 780 с.
5. Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. Випуск 1. Київ: б. в., 1926. 165 с.
6. Резанов В. Драма українська. Вип. 3. Київ: б. в., 1925. 201 с.
7. Резанов В. Драма українська. Вип. 4. Київ: б. в., 1927. 204 с.
8. Софронова Л. Поетика слов'янського театру першої половини XVII–XVIII ст. Київ: Наука, 1981, 264 с.
9. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. Київ: Стилос, 2005. 368 с.
10. Hernas Cz. Barok. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 1998. 744 s.

References:

1. Antonovych D. (1993) *Ukrainskyi teatr // Ukrainska kultura / Lektsii za redaktsiieiu D. Antonovycha*. [The Ukrainian Theatre // The Ukrainian Culture / Lectures under the editorship of D. Antonovych]. Kyiv: Lybid. S.443–473. [In Ukrainian].
2. Voskresinnia mertvykh. *Ukrainska barokova drama: Antolohiia / Uporiadkuvannia, statti, pereklad i pryimky V. O. Shevchuka*, (2007). [Resurrection of the Dead. The Ukrainian Baroque Drama: Anthology / Compilation, Articles, Translation and Notes of V.O. Shevchuk]. Kyiv: Hramota. 640 s. [In Ukrainian].
3. Dal V. (1955) *Tlumachnyi slovnyk zhyvoji rosiiskoji movy*. [The Explanatory Dictionary of the russian Language]. Reprint. B.m.v. 780 s. [In Ukrainian].
5. Riezanov V. (1926). *Drama ukrainska. Vypusk 1*. [The Ancient Ukrainian Theatre. Edition 1]. Kyiv: b. v. 165 s. [In Ukrainian].
6. Riezanov V. (1925). *Drama ukrainska. Vyp. 3*. [The Ancient Ukrainian Theatre. Edition 2]. Kyiv: b. v. 201 s. [In Ukrainian].
7. Riezanov V. (1927). *Drama ukrainska. Vyp. 4*. [The Ancient Ukrainian Theatre. Edition 4]. Kyiv: b. v. 204 s. [In Ukrainian].
8. Sofronova L. (1981) *Poetyka slovianskoho teatru pershoi polovyny XVII–XVIII st.* [Poetics of Slavic Theatre of the first half of the XVII–XVIII centuries]. Kyiv: Nauka. 264 s. [In Ukrainian].
9. Sulyma M. (2005). *Ukrainska dramaturhiia XVII–XVIII st.* [The Ukrainian Dramaturgy of the XVII–XVIII centuries]. Kyiv: Stylos. 368 s. [In Ukrainian].
10. Hernas Cz. (1998). *Barok*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 744 s. [In Polish].



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

2. Література зарубіжних країн

2. Literature of foreign countries

ЖАНРОВА ДИФУЗИЯ В РОМАНІ ІЕНА МАК'ЮЕНА «ЛАСУНКА»

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

Творча еволюція видатного британського прозаїка Ієна Мак'юєна демонструє послідовний та органічний перехід від похмурого фізіологізму й епатажу раннього «макабричного» періоду до вишуканої інтелектуальної, психологічної та глибоко метатекстуальної прози. Роман «Ласунка» («Sweet Tooth», 2012) став закономірною кульмінацією цього тривалого розвитку. У ньому письменник майстерно синтезує свій давній інтерес до девіацій людської психіки з тонкою автобіографічною рефлексією та постмодерною наративною грою, остаточно розмиваючи жорсткі межі між художньою фікцією, великою історією та «приватним мемуаром».

Метою пропонованої розвідки є виявлення механізмів, художніх форм та функцій жанрового синкретизму у структурі роману І. Мак'юєна «Ласунка». Дослідження спрямоване на розкриття когнітивно-наративних стратегій автора та з'ясування специфіки деконструкції канонічних оповідних моделей.

У розвідці застосовано **інтегрований методологічний підхід**, що поєднує інструментарій генологічного аналізу (для вивчення взаємопроникнення жанрових систем), наратологічного методу (для експлікації фокалізації та структури оповідних інстанцій), феміністичної критики (для інтерпретації гендерної перформативності), а також історико-літературного та біографічного методів.

Основним результатом дослідження став висновок про те, що аналізований твір є складною поліжанровою структурою, яка інтегрує елементи конспіративного трилера, класичної моделі виховання особистості (Bildungsroman), мемуарно-автобіографічної прози та метатексту. Обґрунтовано, що використання «квазіжіночого» наративу є формою інтелектуальної містифікації, яка трансформує патріархальні канони шпигунської літератури. З'ясовано роль історико-політичного тла Великої Британії 1970-х років як динамічного чинника сюжету та дзеркальної метафори художньої творчості. Розкрито метатекстуальну роль вставних новел (прийом *mise en abyme*), які слугують простором для теоретичних дискусій про природу реалізму, співвідношення між фактом і вигадкою, а також межі авторського диктату.

Висновки. Жанрова дифузія у творі виконує інтегруючу роль, гармонійно поєднуючи гостросюжетну оповідну інтригу з рефлексіями про природу письма, відносність історичної істини та етичну відповідальність творця. Твір функціонує як художній автобіографічний підсумок і ностальгійна сповідь про початок власного творчого шляху автора, стираючи жорсткі межі між реальністю та фікцією.

Ключові слова: жанр, метафікційність, автоінтертекстуальність, автобіографічні елементи, «роман про літературу», поетика.

GENRE DIFFUSION IN IAN MCEWAN'S NOVEL *SWEET TOOTH*

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

The creative evolution of the prominent British novelist Ian McEwan demonstrates a consistent and organic transition from the dark physiological focus and shock value of his early “macabre” period to a highly refined intellectual, psychological, and deeply metatextual prose style. The novel *Sweet Tooth* (2012) became a natural culmination of this long-term development. In it, the author masterfully synthesizes his long-standing interest in the intricacies of the human psyche with subtle autobiographical reflection and postmodern narrative play, ultimately blurring the rigid boundaries between artistic fiction, grand history, and private memoir.

The purpose of the study is to investigate the mechanisms, artistic forms, and functions of genre syncretism in contemporary British metafiction based on the analysis of the book «*Sweet Tooth*» (2012). The study is aimed at revealing the author’s cognitive-narrative strategies and clarifying the specifics of deconstructing canonical narrative models.

Research methodology. The study employs an integrated methodological approach combining the tools of genealogical analysis (to study the interpenetration of genre systems), narrative method (to explicate focalization and the structure of narrative agencies), feminist criticism (to interpret gender performativity), as well as historical-literary and biographical methods.

Results. It is proved that the analyzed work is a complex polygenre structure integrating elements of a conspiracy thriller, a classical model of personal development (*Bildungsroman*), memoir-autobiographical prose, and metatext. It is substantiated that the use of a «quasi-female» narrative is a form of intellectual mystification transforming the patriarchal canons of spy literature. The role of the historical and political background of Great Britain in the 1970s as a dynamic plot factor and a mirror metaphor for artistic creation is clarified. The metatextual role of embedded novellas (the *mise en abyme* technique) is revealed, serving as a space for theoretical discussions on the nature of realism, the relation between fact and fiction, and the limits of authorial dictate.

Conclusions. Genre diffusion in the work plays an integrating role, harmoniously combining an exciting narrative intrigue with philosophical reflections on the nature of writing, the relativity of historical truth, and the ethical responsibility of the creator. The work functions as an artistic autobiographical summary and a nostalgic confession of the beginning of the author’s own creative path, blurring the strict boundaries between reality and fiction.

Keywords: genre, metafictionality, auto-intertextuality, autobiographical elements, «novel about literature», poetics.

1. Вступ

Актуальність теми та наукові рішення. Роман Ієна Мак’юєна «Ласунка» («*Sweet Tooth*», 2012) репрезентує ускладнену модель сучасної метапрози, де художня умовність тісно переплітається з історичним документом та жанровим експериментом. Попри посилену увагу західного академічного середовища до цього твору, в українському літературознавстві роман досі не ставав об’єктом цілісного аналізу. Це зумовлює актуальність пропонованої розвідки, спрямованої на подолання цієї наукової лакуни та розкриття специфіки поезики Мак’юєна крізь призму жанрової дифузії.

Наукова новизна дослідження полягає у першій в українській науці спробі системного аналізу жанрового синкретизму «Ласунки», де в межах одного текстового простору взаємодіють

шпигунський трилер, роман виховання (Bildungsroman), автобіографічна проза та метафікція з елементами гендерної перформативності.

Метою статті є дослідження механізмів, форм та функцій жанрової дифузії в романі Ієна Мак'юєна «Ласунка», що уможливають створення складної когнітивно-нарративної структури твору.

Для досягнення цієї мети поставлено такі **науково-дослідницькі завдання**:

1. Окреслити вектори науково-критичної рецепції роману.
2. Експлікувати особливості «квазіжіночого» нарративу та специфіку гендерної гри голосів у тексті.
3. З'ясувати роль історико-політичного контексту як чинника трансформації жанрової структури.
4. Проаналізувати прийоми деконструкції канону шпигунського роману.
5. Розкрити метатекстуальну та мемуарно-автобіографічну природу твору як «роману про літературу».

Методологічну основу розвідки становить комплексний підхід, що поєднує інструментарій рецептивної естетики, наратології (зокрема теорії фокалізації), феміністичної критики (концепт гендерного перформансу), інтертекстуального аналізу та жанрової теорії (генології).

Логіка представлення матеріалу підпорядкована поставленим завданням: дослідження розгортається від аналізу критичної рецепції роману до послідовного висвітлення його жанрових складників – гендерно-нарративного («квазіжіночого»), історико-політичного, пародійно-шпигунського та власне метафікційного, що підсумовується аналізом автобіографічних та мемуарних пластів твору.

2. Науково-критична рецепція роману «Ласунка»

Рецепція роману «Ласунка» відразу після його публікації у 2012-му році виявилася не менш парадоксальною, ніж сам роман. Критики розділилися на два табори: частина вбачала в книзі одну з вершину мак'юєнівської інтелектуальної гри, інша – витончений, але холодний розрахунок і схематизм. Прихильники (наприклад, Люсі Келовеї (Kellaway, 2012) хвалили Мак'юєна за те, що він наситив шпигунський трилер дослідженням природи авторства, літературної творчості й естетичного сприйняття. Дж. Ласдун, оглядач газети *The Guardian*, стверджував, що Мак'юєн створив особливий тип персонажа-читача, який завжди віддавав перевагу реалістичному типу оповіді і живим характеристам, але стикається з химерною прозою і символічними образами. Критик відзначав, що політична складова і «шпигунство» в романі проникають у приватне життя, часто змінюючи «теоретичні» уявлення. Наприклад, коли Серіна з її антитоталітарним баченням повоєнної доби, потрапивши до MI-5, сама починає проявляти схильність до тоталітарності: «begins to demonstrate some totalitarian instincts of her own» (Lasdun, 2012). Якщо Л. Келовеї побачила у несподіваному фінальному повороті привід до перечитання роману: «a good excuse to go back to the beginning and read this rich and enjoyable novel all over again» (Kellaway, 2012), то Дж Ласдун сумнівався в ефективності нараційних трюків і поворотів, переносючи їх у сферу читацького сприйняття: «Depending on your tastes, you may find these recursive twists and turns delicious» (Lasdun, 2012).

Майже всі критики проводили паралелі до роману «Спокута», але оцінювали її по-різному. Так, Мічіко Какутані, автритетний оглядач «The New York Times», назвала «Ласунку» «розумним, але дратівливим романом» («a clever but annoying novel» (Kakutani, 2012)). Її рецензія містить порівняння роману з попередніми вершинами автора – романами «Спокута» і «Амстердам» не на користь «Ласунки». На її думку, «Ласунці» бракує або глибокого емоційного катарсису першого, або «крижаної точності» другого. Найістотніший закид критиці стосується фінального метафікційного твісту. М. Какутані побачила у фіналі штучність, надмірну

самовпевненість автора та «прорахованість» (*self-conscious contrivance*). Водночас Какутані визнає значущість головного метатекстуального нерву роману: і шпигун, відзначаючи, що автор, граючи у «дзеркальні ігри», проводить паралелі між життям і мистецтвом, встановлює подібності між шпигунством і письменництвом («the lines between life and art, and the similarities between spying and writing») (Kakutani, 2012).

Представники академічного літературознавства, які швидко підхопили хвилі літературної критики роману, були більш виваженими у своїх характеристиках, спираючись на новітні досягнення літературної науки. Так, Лаура Вокер у розлогіму аналізі роману (Walker, 2015) переводить роман Ієна Мак'юєна з суто метафікційного виміру у площину гострої соціально-політичної критики, застосовуючи елементи феміністичного та неомарксистського аналізу. За допомогою інтерсекційної інтерпретації (поєднання гендерного та класового аспектів) Л. Вокер інтерпретує «Ласунку» як політичний роман про те, як пригнічені суб'єкти намагаються повернути собі право на власну історію.

Можливості й загалом позитивні результати наративних експериментів Мак'юєна відзначають у своїх дослідженнях Роберт Снайдер (Snyder, 2022), Ірена Кшешопольська (Ksiezopolska, 2015), Наомі Адам (Adam, 2021), Крістіна Арбуєс (Arbués, 2023), Петр Халупські (Chalupský, 2015). Останній, зокрема, на основі різноманітних джерел, включаючи численні інтерв'ю з Ієном Мак'юєном, встановлює подібність описаного в романі літературного життя Лондона початку 1970-х років з реальними фактами творчої біографії Мак'юєна (Chalupský, 2015: 111-112).

В поле зору українських літературознавців роман «Ласунка» поки не потрапив. І сам цей факт, і, звісно, складна жанрова природа роману, потребує подальшого вивчення, засвідчує актуальність пропонованої розвідки.

3. «Квасіжіночий роман»: наративні голоси і перспективи

Перша фраза роману – «My name is Serena Frome (rhymes with plume) and almost forty years ago I was sent on a secret mission for the British security service (McEwan, 2013: 1) – і подальше розгортання нарації аж до останнього, 22-го розділу, так чи так викликає інерцію прочитання твору в контексті «жіночої прози». Але знаючи фінальний «наративний трюк», коли читачеві відкривається «справжній» наратор – письменник Том Гейлі, він же коханець Серіни і він же об'єкт її шпигунської гри, неважко зрозуміти, що перед нами своєрідна гра в гендерні голоси. Складність цієї гри робить «Ласунку» чимось значно більшим, ніж просто стилізацією під жіночі мемуари. Співвідношення «чоловічого» та «жіночого» в романі виходить на рівень психологічних і стилістичних віддзеркалень. З одного боку, те, що Том Гейлі (а через нього і Мак'юєн) пише від імені Серіни, можна сприймати як акт глибокої любові та спробу зрозуміти іншого – «наративну емпатію». З іншого боку, це можна трактувати як інтелектуальну апропріацію: чоловік-автор «захоплює» жіночий голос, щоб розповісти свою версію подій, де він є головним об'єктом кохання. Це створює напругу між щирістю почуттів і холодним розрахунком майстра.

Оскільки Серіна виконує поставлене перед нею як агенткою МІ-5 завдання і загалом через неї читач проникає у сферу діяльності цієї специфічної організації, роман неминуче виходить на територію «шпигунського» роману. Традиційно такий тип роману сприймається як «чоловічий» жанр (інтриги, державні таємниці, геополітика). Натомість лінія Серіни — це класичний роман виховання (*Bildungsroman*), що межує з романтичною прозою (історія інтимних стосунків Серіни з чоловіками займає в романі значне місце). Мак'юєн майстерно переплітає ці площини. Суттєво також, що «жіноче» в образі протагоністки від самого початку подається через призму ставлення до літератури. Читацькі смаки героїні, її емоції щодо конкретних творів є важливим засобом «жіночої» репрезентації героїні, але при цьому не менш важливим є те, що вона стає інструментом у «чоловічій» грі спецслужб.

У своїх літературних пріоритетах Серіна (як персонаж) обстоює традиційний реалізм, де автор не має права на «фокуси»: «I didn't like tricks, I liked life as I knew it recreated on the page...» (McEwan, 2013: 214). Том (як автор тексту) порушує всі її правила, створюючи текст-пастку. Це конфлікт не просто гендерів, а типів світосприйняття: прямолінійного, «чесного» (яке ми помилково можемо маркувати як «жіноче» в цьому контексті) та ігрового, рефлексивного (метафікційного). У розмові з Серіною про «літературні трюки» Том чітко проголошує свою позицію (і, вочевидь, позицію автора): «it wasn't possible to recreate life on the page without tricks» (McEwan, 2013: 214).

Конструюючи роман як розповідь від першої особи жіночої статі, Мак'юен побіжно деконструює концепт «жіночого письма». Достеменно важко сказати, чи спирається він при цьому на сучасні літературознавчі теорії, які все частіше розглядають гендер у письмі як перформанс, а не як біологічну даність (Butler, 2002), чи тут спрацьовує письменницька інтуїція. Однак текст роману для уважного читача (особливо ж при потворному читанні, з урахуванням ретроспективної детермінації або «інерції фінального знання»), дає можливість відчутти радше чоловічу письменницьку руку, а не жіночу. Вже на перших сторінках роману чоловіче виказує себе саме через надмірну раціональність та специфічну технічність. Крім того, автор насичує текст деталями, які виконують функцію самовикриття нараторки. Наприклад, з огляду на літературні симпатії Серіни видається дивною її оцінка творчих спроможностей такого автора, як Вільям Голдінг. «Змушуючи» Серіну під час співбесіди сказати про автора «Володаря мух» «*Golding is harder to define, probably a genius...*» (McEwan, 2013: 104), автор допомагає читачеві зрозуміти, хто є справжнім наратором, адже Голдінг зовсім не відповідає читацьким уподобанням Серіни. Вона шукає в книжках лише відображення власного досвіду, натомість у висловлюванні про «генія» вчувається вердикт професійного літератора. Голдінг – автор глибоко алегоричний, «темний», подекуди сюрреалістичний, і визнання його «генієм» вимагає здатності цінувати абстракцію та символ, що прямо суперечить бажанню Серіни бачити «реальність без прикрас». Романи Голдінга у чомусь суголосять творчості Тома Гейлі, і саме він міг би дати таку характеристику цьому авторові.

У романі «жіноча» ширість і безпосередність Серіни виявляється продуктом «чоловічої» літературної гри. Мак'юен ніби каже: у тексті немає статі, є лише майстерність маніпуляції. Фінальний лист Тома Серіні можна трактувати як акт «літературного транссексуалізму»: коли він і зізнається у деконструкції, і пропонує їй співавторство: «I'll add nothing without your say-so. We won't be rushing into print» (McEwan, 2013: 370). Мак'юен через цю деконструкцію намагається довести, що будь-який автор (незалежно від статі) є «подвійним агентом», який завжди зраджує реальність заради художньої мети.

Інтерпретуючи фінал, варто зважати й на те, що Том Гейлі виявляє тут справжню ширість і виняткову довіру до своєї гіпотетично колишньої коханки й респондентки. Його пропозиція, адресована Серіні – вирішити долю рукопису – це найвищий прояв людської й авторської відкритості. Письменник, для якого текст є способом існування, пропонує «кинути його у вогонь» («throw it to the flames»), якщо вона не зможе його пробачити. Це акт наративного самозречення і заклик до «співпраці»: «our collaboration begins» (McEwan, 2013: 370). Том віддає Серіні право бути остаточним «цензором» та «редактором» не лише книги, а й самої їхньої історії. Таким чином, він виправляє ту несправедливість, яку вчинив, пишучи від її імені без її відома.

4. Соціально-політичний вимір роману

Соціально-політична проблематика в «Ласунці» є тим надважливим фундаментом, на якому Мак'юен зводить свою метафікційну конструкцію. Якщо прибрати контекст Британії 1970-х років, роман втратить свою гостроту, адже саме політичне протистояння холодної війни диктує логіку маніпуляцій, якими займаються і шпигуни, і письменники.

Центральна ідея операції «Ласунка», як її задумали в MI-5, ґрунтується на переконанні, що література може бути ефективною зброєю в ідеологічній війні. Мак'юен звертається до реальної історичної практики (фінансування ЦРУ журналу *Encounter*), переосмислюючи її через британський досвід. MI-5 обирає саме Тома Гейлі тому, що жанрово-стильова палітра його прози (антиутопійні елементи, гротеск, жорсткий психологічний реалізм) ідеально підходять для дискредитації соціалістичного ідеалу.

Мак'юен майстерно відтворює стан «зими невдоволення» (*Winter of Discontent*). Це Британія, яка втрачає статус імперії та занурюється в економічний і соціальний хаос. Постійні згадки про страйки, вимкнення електроенергії, перехід на триденний робочий тиждень, погану їжу та холод у квартирах створюють відчуття фізичного занепаду. Це дзеркало внутрішнього стану Серіни, яка відчуває, що старий світ руйнується. У суспільстві й державній політиці панує інституційний сексизм та сегрегаційна гендерна політика. У цьому зв'язку варто наголосити, що соціальна проблематика в романі невіддільна від феміністичного дискурсу. MI-5 у Мак'юена – це «чоловічий клуб», де жінка є або допоміжним персоналом, або інструментом зваблення. Незважаючи на Кембриджську освіту та аналітичні здібності, Серіна отримує роль «поштової скриньки». Її кар'єра залежить від протекції чоловіків (Тоні Каннінга чи Максиміліана Грейторекса).

Фінал роману (лист-пропозиція Тома) нібито виводить сюжет до «щасливого кінця», однак у ньому більше важить те, що особиста історія (кохання) поглинає політичну (шпигунство). Це можна трактувати як ліберальний маніфест Мак'юена: приватне життя та мистецтво зрештою виявляються сильнішими за державні структури та ідеологічні схеми.

5. Деконструкція шпигунського роману

Соціально-політична проблематика роману щільно вписана в те, що умовно припасовується до «Ласунки» як традиція шпигунського роману. Британська культура глибоко просякнута образом «героїчного шпигуна» (від Джеймса Бонда до персонажів Джона ле Карре). Натомість Мак'юен навмисно робить MI-5 «занадто людською» і навіть «занадто дріб'язковою». Обговорення літератури на засіданнях «контори» виглядає не як інтелектуальний штурм, а як спроба втиснути «невимовне» в прокрустове ложе звітів.

Автор показує, що реальна холодна війна велася не супергероями, а людьми з обмеженим кругозором, які намагалися маніпулювати культурою, навіть не розуміючи її глибини.

Вже перший епізод, в якому фігурують представники спецслужб (співбесіда з Серіною на предмет прийняття її в «контору»), задає іронічну перспективу їхнього зображення. Гарі Тапп, один із керівників майбутнього проекту, звертається до Серіни: «‘So if I said to you the names of Kingsley Amis or David Storey or ...’ he glanced down at a sheet of paper, ‘William Golding, you’d know exactly what I was talking about’» (McEwan, 2013: 103). Деталь підглядання у «шпаргалку» виявляє, по-перше, повну необізнаність керівника в питаннях культури; по-друге, знаковим є сам список. Імена, які звучать на співбесіді, складають дуже репрезентативну палітру тогочасного британської літератури: Кінгслі Еміс, Девід Сторі, Вільям Голдінг. Цікаво, що співбесіда має і гендерний підтекст. В озвученому списку майже немає жінок (хоча згодом згадуються Айріс Мердок та Мюріел Спарк). Для Таппа і його колег література є лише частиною «чоловічої гри» великих ідей, де жінка (Серіна) має виконувати допоміжну роль «офісної дівчини» чи приманки.

Зважаючи на те, що справжнім наратором історії Серіни є Том, і це він так жорстко описує роботу MI-5, його іронію слід розуміти як особисту зброю. Він зображує колег Серіни та представників інших спецвідомств карикатурно, бо це його спосіб принизити систему, яка намагалася його купити. Чим безглуздішими виглядають «експерти», тим інтелектуально вищим виглядає сам письменник. Мак'юен висміює саму ідею того, що державні структури можуть «спланувати» розвиток літератури. Коли представники спецслужб серйозно розмірковують, чи

допоможе грант для письменника-антиутопіста, автора «3 Сомерсетських низовин» підірвати авторитет лівих сил, це виглядає доволі кумедно і вказує на інтелектуальну сліпоту влади перед лицем справжньої художньої свободи. Для самої Серіни (у тому варіанті, як її голос моделює Том Гейлі) іронічне ставлення до колег також є цілком закономірним, адже це спосіб виправдати власну некомпетентність або дискомфорт. Вона відчуває себе «чужою» в цій структурі, тому її погляд робить оточення смішним, щоб воно не здавалося таким страшним.

Для читача, який очікує «серйозного» шпигунського роману, іронічний струмінь може зруйнувати очікуваний саспенс. Але для «досвідченого» читача іронія стає частиною інтелектуальної гри. Особливо наочним у цьому відношенні є епізод, коли офіцерам MI-5 приходиться читати лекцію про загрозу комуністичної ідеології та роль літератури в ідеологічній війні якийсь військовий у званні «бригадира» (the visiting speaker, a brigadier...) (McEwan, 2013: 81). Тут іронія стає настільки густою, що твір набуває ознак комічного роману. Мак'юен працює в цьому епізоді на невідповідності дискурсів (Discourse Clash). «Бригадир» намагається говорити про літературу мовою військової стратегії, він «аналізує» романи так, ніби це плани дислокації ворожих військ. Мак'юен висміює намагання архаїчної мілітарної свідомості досягнути природу творчості. «Бригадир» проголошує загрозу від певних типів письма, що виглядає цілком абсурдно. Для Тома комічне зображення «бригадира» є способом інтелектуальної помсти, адже саме такі люди мали керувати його творчістю.

Некомпетентність сучасних (для початку 1970-х років) спецслужб підкреслюється й опосередковано через включення в роман реальної історії про операцію «Mincemeat» («М'ясний фарш»). На перший погляд, переказ цієї історії видається необов'язковим історичним екскурсом, але насправді він проливає важливе світло на ідеологічну й наративну концепцію усього роману. Мак'юен майстерно використовує цей реальний епізод Другої світової війни, щоб легітимізувати головну тезу твору: вигадка не просто відображає дійсність, вона здатна її конструювати та змінювати. Операція «М'ясний фарш» – це ідеальний приклад того, як британська розвідка виграла битву не за допомогою зброї, а за допомогою сюжету. Щоб обдурити Гітлера щодо місця висадки союзників, розвідникам (серед яких був і Ян Флемінг, майбутній автор Бондіани) довелося створити повноцінного літературного персонажа – «майора Вільяма Мартіна». Йому вигадали не лише ім'я, а й біографію, характер і навіть особисте життя (листи від нареченої, квитанції, ключі). Це доводить, що для того, щоб брехня спрацювала, вона повинна мати «естетичну переконливість». У романі MI-5 1970-х намагається повторити успіх «М'ясного фаршу», але на полі культури. Якщо у Другій світовій «фікцією» був труп офіцера, то в 70-х «фікцією» стає фінансова підтримка письменників. У випадку з майором Мартіном фікція рятувала життя. У випадку з Томом Гейлі фікція (операція «Ласунка») руйнує щирість його творчості та стосунків із Серіною. Мак'юен показує деградацію методу: від стратегічної хитрості під час війни до цинічної маніпуляції в мирний час. Успіх «Mincemeat» виявився можливим завдяки залученню письменників (зокрема Яна Флемінга), чия фантазія дозволила створити переконливу історію. Натомість провал «Sweet Tooth» не в останню чергу спричинений тим, операцію вигадали самі розвідники, яким забракло письменницької уяви для успішної маніпуляції.

6. Метароман чи «роман про літературу»?

Від перших відгуків на роман до пізніших академічних студій майже всі, хто писали про роман, відзначали метафікційність як одну з його найважливіших жанрових і поетико-стильових домінант.

З публікацій останнього часу оригінальний погляд на ці аспекти своєрідності роману пропонується у статті Крістіни Арбуес (Arbués, 2023). Авторка переконує, що «Ласунку» слід читати як наратив травми (trauma narrative) та, що найважливіше, як наратив помсти (revenge narrative). Дослідниця фокусується на постаті Тома Гейлі як «вписаного автора» (inscribed

author) і препарує його творчий акт як радикальний інструмент психотерапії та реваншу. Літературознавиця виділяє в романі три виразні наративні пласти, взаємодія між якими й уможливує складну психологічну гру. Перший рівень: Серіна Фрум як першоособова нараторка, яка домінує впродовж усього тексту до фінального розділу. Другий рівень: Том Гейлі як «вписаний автор» (inscribed author або character-author), який з'являється у коді (фіналі) та миттєво руйнує ілюзію жіночого погляду, заявляючи про своє справжнє авторство. Третій рівень: реальний автор (Ієн Мак'юен), який перебуває на «маргіналіях тексту», маркуючи свою присутність автобіографічними алюзіями (наприклад, приписуванням Тому Гейлі своїх власних ранніх оповідань).

Якщо класичні теоретики постмодернізму і постмодерністської метафікційності (Лінда Гатчен (Hutcheon, 1989; Hutcheon, 2003), Патриція Во (Waugh, 1984) найчастіше розглядали метафікцію як прийом, що розмиває кордони, деконструє авторитаризм автора і передає владу активному читачеві, який сам конструє сенси, то, на думку К. Абуес, Мак'юен через Тома Гейлі здійснює радикальний переворот цього канону. Гейлі використовує метафікційний твіст у фіналі не для того, щоб звільнити читача, а навпаки – щоб позбавити читача влади (disempowering the readers). Завдяки раптовому викриттю у фінальній коді, Том повністю замикає інтерпретаційне поле на собі, підкорює читача своїй волі, ультимативно забираючи право на фінальне формування змісту. Читач виявляється «озброєним» і водночас безпорадним свідком його тріумфальної помсти.

В іншому вимірі сприймає «наративний трюк» автора Наомі Адам (Adam, 2021). Вона описує наративну структуру роману як взаємонакладання чотирьох рівнів: реального автора, імпліцитного автора, передбачуваного наратора і прихованого наратора й демонструє, як у творі моделюється «двоїсто-обманна» точка зору (duplicitous point of view). Читач має вірити, що перебуває на третьому рівні (слухає Серіну), тоді як насправді весь цей час його тонко веде автор четвертого рівня (Том). При цьому читач у фіналі не просто дивується, його змушують виконати колосальну ментальну роботу: ретроспективно перечитати (або згадати) весь роман і повністю переналаштувати фрейми сприйняття. Кожна інтимна сцена, кожна оцінка Серіни тепер мають бути переоцінені через призму того, що це чоловік (Том) уявляє, як жінка (Серіна) думала про нього. Це призводить спочатку до радикальної дезорієнтації, а згодом до переорієнтації всієї історії.

Концепція Наомі Адам створює підстави для перегляду перших критичних оцінок роману. Те, що Какутані представляла як «недолік», який заважає емоційному сприйняттю, Адам описує як складну когнітивну структуру. Мак'юен навмисно створює своєрідний зазор, позбавляє читача контролю («disempowering»), штовхаючи його ментальну систему до максимальної рецептивної активності.

Продуктивним видається порівняння концепції Н. Адам із інтерпретацією К. Арбуес. Якщо остання бачить у фінальному «наративному твісті» етичний та психологічний жест (акт травми та помсти), то Н. Адам виявляє тут складну лінгво-когнітивну структуру (архітектуру обману та переформатування можливих рецепцій).

Виводячи на перший план роману його метафікційну природу, автор цим не обмежується і наповнює свій текст складниками, які створюють у ньому ширшу літературну парадигму, перетворюючи його з метароману у «роман про літературу». На перший погляд, численні «внутрішні тексти» у романі (оповідання Тома Гейлі, які читає Серіна, які вони разом обговорюють), «працюють» на метафікційну поетику, але горизонти насправді розширюються. Перш за все маємо сказати, що оповідання Тома Гейлі виводять текст у простір творчості самого Мак'юена. Оповідання «Pawnoigraphy» явно відсилає до його раннього оповідання «Pornoigraphy» (зі збірки «In Between the Sheets», 1978); оповідання «The Are» до оригінального оповідання «Reflections of a Kept Are» (з тієї ж збірки 1978 року); оповідання про мільонера

Ніла Кардера, який придбав у магазині манекен для інтимного спілкування, – до стилістики самого Мак'юена та роману Джона Фаулза «Колекціонер»; оповідання про вчителя французької мови, якого обманює і обкрадає власна дружина, передрікає розвиток основного сюжету роману.

Коли Серіна читає тексти Тома Гейлі і каже, що вони «неприємні» чи «брудні», Мак'юен фактично цитує реальні відгуки критиків 1970-х років на свої власні твори. Це ускладнений рівень метатекстуальності: автор створює персонажа (Серіну), який критикує його власні ранні твори всередині його ж нового роману.

Якщо інтертекстуальні зв'язки перетворюють роман на своєрідні «літературні мемуари під прикриттям», то безпосередньо в сюжеті твору є низка епізодів, які сприймаються як прямі, майже документальні «літературні мемуари». Мак'юен не просто створює ілюзію 1970-х, він вмонтовує у художню тканину реальні фрагменти власного інтелектуального та соціального життя того часу. Це робить роман свого роду «архівом» британської літературної сцени. «Прямі» мемуарні елементи можна виділити на кількох рівнях твору. По-перше, реальні постаті як «камео». Найяскравіший приклад представляють фігури Крістофера Гітченса та Мартін Еміс. Сцена літературного заходу, де вони присутні, є фактичною реконструкцією того середовища, в якому формувався сам Мак'юен (щоправда, реальний літературний вечір за участю Гітченса, Еміса і Мак'юена відбувався не в Лондоні, а в Нью Йорку) (Chalupský, 2015: 112). Те, що роман присвячений Гітченсу, підкреслює статус книги як особистого пам'ятника тій епосі та дружбі. По-друге, журнал «The New Review», де Том Гейлі публікує свої оповідання, й опис редакції журналу – це прямий «портрет з натури». Ян Гамільтон, який з'являється в романі, був реальним ментором для цілого покоління «нових британців». Мак'юен детально відтворює атмосферу цього журналу: від інтелектуального снобізму до постійної фінансової скрути. Таким чином, у тексті роману є достатньо підстав сприймати Тома Гейлі як «молодого Мак'юена. В одному з інтерв'ю письменник прямо говорить про автобіографічні контексти «Ласунки» (Cooke, 2012).

У романі опосередковано проявилось ставлення Мак'юена до літературних премій. Воно просякнуте глибокою іронією, яка межує із самопародією. Для автора, який сам є ветераном «букерівських» перегонів та володарем численних премій, це була чудова нагода демістифікувати інститут літературного визнання. Опис премії імені Джейн Остін в романі виглядає як сатира на літературну канонізацію. Том Гейлі отримує цю премію за свій антиутопійний роман. Сам вибір назви премії є іронічним, оскільки тут відчутно простежується гендерний дисонанс: Премія названа на честь жінки, яка писала про «домашній» світ і моральний вибір, але вручається вона чоловікові, чий ранні твори сповнені макабричного реалізму та «брудну». Мак'юен показує премію як механізм, що перетворює живий, часто хаотичний творчий процес на «солідний продукт», прийнятний для істеблшменту. Для Тома Гейлі премія є не лише визнанням його таланту, а й моментом втрати творчої невинності. Опис самої процедури вручення нагороди виглядає як «ярмарок марнославства». Підкреслюється штучність атмосфери: Мак'юен фіксує фальш світських розмов, незручність переможця та приховану заздрість колег. На церемонії Том почувачється не як творець, а як експонат, об'єкт спостереження (і не лише для MI-5, а й для преси та критики). Це ще раз підкреслює тему об'єктивації, яка є центральною для всього роману. До того ж, сцену вручення премії Тому Гейлі можна вважати прихованою відповіддю Мак'юена власним критикам, які часто звинувачували його в «надмірній продуманості» текстів з орієнтацією на критерії літературного преміювання.

Жірепарыта:

1. Adam, Naomi. 'Your duplicitous point of view': Delayed revelations of hypothetical focalisation in Ian McEwan's *Atonement* and *Sweet Tooth*. *Language and Literature: International Journal of Stylistics*. Volume 30, Issue 2. April 2021. <https://doi.org/10.1177/09639470211009734>
2. Arbués, Cristina. The Use of Metafiction to Overcome Trauma: Ian McEwan's *Sweet Tooth* (2012) and the Revenge Narrative. *Odisea* (Almería, Spain), 24, 16–32. <https://doi.org/10.25115/odisea.vi24.9335>
3. Butler Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Taylor & Francis e-Library, 2002. xxxiii, 272 p.
4. Chalupský, Petr. Playfulness as apologia for a strong story in Ian McEwan's *Sweet Tooth*. Online. *Brno Studies in English*. 2015, roč. 41, č. 1, s. [101]-115. <https://doi.org/10.5817/BSE2015-1-6>
5. Cooke, Rachel. Ian McEwan: 'I had the time of my life'. [interview with Ian McEwan]. *The Guardian*. Sun 19 Aug 2012. <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/19/ian-mcewan-sweet-tooth-interview>
6. Hutcheon L. *A Poetics of postmodernism*. London – New-York : Routledge, 2003. 222 p.
7. Hutcheon L. *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History*. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. P. 3–32. URL : <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf>
8. Jaggi, Maya (2012) "All Novels Are Spy Novels: Ian McEwan Talks *Sweet Tooth* and His Life". *The Daily Beast*. 15 November 2012. 2 February 2015. <https://www.thedailybeast.com/all-novels-are-spy-novels-ian-mcewan-talks-sweet-tooth-and-his-life/>
9. Kakutani, Michiko. The Spy Who Liked It Hot. *The New York Times*. Nov. 4, 2012. <https://www.nytimes.com/2012/11/05/books/sweet-tooth-by-ian-mcewan.html>
10. Kellaway, Lucy. «The spy who loved me». *Financial Times*. London. 17 August 2012. <https://www.ft.com/content/46b9826e-e23f-11e1-8e9d-00144feab49a>
11. Ksiezopolska, Irena. "Turning Tables: Enchantment, Entrapment, and Empowerment in McEwan's *Sweet Tooth*." *Critique* 56.4 (2015): 415-34. <https://doi.org/10.1080/00111619.2014.959643>
12. Lasdun, James. *Sweet Tooth* by Ian McEwan – review. *The Guardian*. Thu 23 Aug 2012. <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/23/sweet-tooth-ian-mcewan-review>
13. McEwan, Ian. *Sweet Tooth*. London Vintage Books, 2013. 370 p.
14. Snyder, Robert Lance. Self-Consuming Fictions: Narratological Deception in Ian McEwan's *Sweet Tooth*. *South Atlantic Review*. Vol. 87, No. 1 (Spring 2022), pp. 94-113.
15. Walker, Laura Savu. "A Balance of Power": The Covert Authorship of Ian McEwan's Double Agents in *Sweet Tooth*." *Modern Fiction Studies* 61.3 (2015): 493-514.
16. Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, 1984. <https://doi.org/10.4324/9780203131404>

References:

1. Adam, N. (2021). 'Your duplicitous point of view': Delayed revelations of hypothetical focalisation in Ian McEwan's *Atonement* and *Sweet Tooth*. *Language and Literature: International Journal of Stylistics*, 30(2), 118–136. <https://doi.org/10.1177/09639470211009734>
2. Arbués, C. (2023). The use of metafiction to overcome trauma: Ian McEwan's *Sweet Tooth* (2012) and the revenge narrative. *Odisea*, (24), 16–32. <https://doi.org/10.25115/odisea.vi24.9335>
3. Butler, J. (2002). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Taylor & Francis e-Library.
4. Chalupský, P. (2015). Playfulness as apologia for a strong story in Ian McEwan's *Sweet Tooth*. *Brno Studies in English*, 41(1), 101–115. <https://doi.org/10.5817/BSE2015-1-6>
5. Cooke, R. (2012, August 19). Ian McEwan: 'I had the time of my life' [Interview]. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/19/ian-mcewan-sweet-tooth-interview>
6. Hutcheon, L. (1989). *Historiographic metafiction parody and the intertextuality of history*. In P. O'Donnell & R. C. Davis (Eds.), *Intertextuality and contemporary American fiction* (pp. 3–32). Johns Hopkins University Press. <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf>
7. Hutcheon, L. (2003). *A poetics of postmodernism*. Routledge.
8. Jaggi, M. (2012, November 15). All novels are spy novels: Ian McEwan talks *Sweet Tooth* and his life [Interview]. *The Daily Beast*. <https://www.thedailybeast.com/all-novels-are-spy-novels-ian-mcewan-talks-sweet-tooth-and-his-life/>
9. Kakutani, M. (2012, November 4). The spy who liked it hot. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2012/11/05/books/sweet-tooth-by-ian-mcewan.html>
10. Kellaway, L. (2012, August 17). The spy who loved me. *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/46b9826e-e23f-11e1-8e9d-00144feab49a>
11. Ksiezopolska, I. (2015). Turning tables: Enchantment, entrapment, and empowerment in McEwan's *Sweet Tooth*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 56(4), 415–434. <https://doi.org/10.1080/00111619.2014.959643>
12. Lasdun, J. (2012, August 23). *Sweet Tooth* by Ian McEwan – review. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/23/sweet-tooth-ian-mcewan-review>
13. McEwan, I. (2013). *Sweet Tooth*. Vintage Books.

14. Snyder, R. L. (2022). Self-consuming fictions: Narratological deception in Ian McEwan’s *Sweet Tooth*. *South Atlantic Review*, 87(1), 94–113.
15. Walker, L. S. (2015). A balance of power: The covert authorship of Ian McEwan’s double agents in *Sweet Tooth*. *Modern Fiction Studies*, 61(3), 493–514.
16. Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203131404>



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

КІНЕМАТОГРАФІЧНІСТЬ ПОЕТИКИ ПРОЗИ СЕЛЬМИ ЛАГЕРЛЕФ

Пахарєва Тетяна Анатоліївна,

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри літературознавства та методики
викладання зарубіжної літератури
Українського державного університету імені
Михайла Драгоманова
paharevata@ukr.net
orcid.org/0000-0003-0718-7034

*Метою статті є виявлення набору візуально-кінематографічних засобів поетики прози С. Лагерлеф та встановлення їх ролі у формуванні своєрідності її художньої картини світу. Для досягнення поставленої мети використано **методи** формального й інтермедіального аналізу. В **результаті** дослідження оповідань письменниці, її повістей «Гроші пана Арне» та «Дивовижна подорож Нільса з дикими гусьми», роману «Сага про Єсту Берлінга» та романної трилогії «Перстень Левеншельдів» було виявлено широкий спектр візуальних засобів поетики прози Лагерлеф, які корелюють із засобами кіно-поетики – зокрема, динамізм деталей, створення у прозі ефекту подвійної експозиції, настанова на зображувальність картини світу з акцентованою грою планами і ракурсами; на сюжетному та наративному рівнях кінематографічність прози письменниці було виявлено у частому використанні письменницею ситуацій погоні, перегонів, скачок на конях для загострення сюжету, а також створення ефекту «саспенсу» за допомогою кіногенічних елементів. Це дало змогу дійти **висновку**, що візуальна складова є однією з стрижневих у поетиці прози С. Лагерлеф, вписуючи її у контекст літератури «пост-флоберівського» типу, що з'явилася в останній третині ХІХ ст. і вирізнялася не стільки розповідною, скільки зображувальною спрямованістю. При цьому художня картина світу у всіх провідних творах Лагерлеф позначена високим ступенем динамічності на всіх рівнях (образному, сюжетному, оповідному), що надає їй відчутно кінематографічного забарвлення та вписує прозу письменниці в інтермедіальний контекст літератури ХХ ст.*

Ключові слова: проза, поетика, кінематографічність літератури, засоби візуальності.

CINEMATOGRAPHIC FEATURES OF SELMA LAGERLOF'S PROSE POETICS

Pakhareva Tetyana Anatolyivna,

Doctor of Philological Sciences, Professor,
Professor at the Department of Literary Studies and
Methods of Teaching of Foreign Literature,
Dragomanov Ukrainian State University
paharevata@ukr.net
orcid.org/0000-0003-0718-7034

The purpose of the article is to identify the range of visual and cinematic devices in the poetics of Selma Lagerlöf's prose and to determine their role in shaping the distinctive character of her artistic worldview. To achieve this aim, the methods of formal and intermedial analysis were employed. The study of the writer's short stories, the novellas Herr Arne's Hoard and The Wonderful Adventures of Nils, the novel The Saga of Gösta Berling, and the novel trilogy The Ring of the Löwenskölds revealed a wide range of visual devices in Lagerlöf's prose poetics that correlate with the devices of cinematic poetics. These include the dynamism of details, the creation of a double-exposure effect in prose, and an emphasis on the pictorial representation of the world characterized by an accentuated play of shots and perspectives. On the narrative and plot levels, the cinematic quality of the writer's prose is manifested in her frequent use of chase scenes, races, and horseback

riding episodes to intensify the plot, as well as in the creation of a suspense effect through cinematographic elements.

This makes it possible to conclude that the visual component is one of the central features of the poetics of Lagerlöf's prose, placing it within the context of “post-Flaubertian” literature that emerged in the final third of the nineteenth century and was characterized less by narrative orientation than by pictorial representation. At the same time, the artistic worldview in all of Lagerlöf's major works is marked by a high degree of dynamism at all levels (imagery, plot, and narration), which gives her prose a distinctly cinematic coloring and situates it within the intermedial context of twentieth-century literature.

Keywords: prose, poetics, cinematicity of literature, visual devices, intermediality.

1. Вступ

Творчість Сельми Лагерлеф, першої жінки – лауреата Нобелівської премії – закономірно є предметом вивчення, хоча в Україні дослідження творчості письменниці є вкрай нечисленими та більше оберненими до біографічного та педагогічного контексту творчості Лагерлеф (Буркут, 2024; Рубан, 2022; Холодна, 2018; Чернолоз, 2016; Шкляр, 2006). У зарубіжних дослідженнях вона також регулярно розглядається в контексті дитячої літератури та педагогіки (оскільки, безсумнівно, «Дивовижна подорож Нільса з дикими гусьми» є найпопулярнішою і всесвітньо відомою книгою Лагерлеф), осмислюється у зв'язку з темами освоєння фольклорно-міфологічної спадщини та переломлення християнських мотивів у літературі на межі XIX–XX ст., у широкому контексті морально-етичних та соціальних (у тому числі національних і гендерних) проблем, а також міжлітературних зв'язків (Edstrom, 2001; Nordlund, 2012; *Re-mapping Lagerlöf*, 2015). Не обійдено увагою і тему екранізацій творів Лагерлеф, проте тут переважають кінознавчі роботи, зосереджені на історії таких кіно-адаптацій, а також на кіноприйомах, використаних у цих фільмах, на режисерських стратегіях вибудовування кіно-нарративу та особливостях акторської гри, а також на впливі екранізацій Лагерлеф, що їх здійснено видатними режисерами шведського кіно М. Стіллером та В. Шестремом, на кінематограф наступних часів (Tubjerg, 2016; Byrne, 2012; Mayersberg, 2011).

Однак нам невідомі роботи, в яких розглядалася б проблема кінематографічності власне прози Лагерлеф і, ширше, візуальні аспекти її поетики (єдиний виняток, який було знайдено, – це робота про погляд у творчості Лагерлеф (Ekman, 1989)).

Тим часом, видається, що як на рівні сюжетоскладання, так і на рівнях образності та формування персонажної структури проза Лагерлеф демонструє високий ступінь «кіногенічності», прояви якої поки не описано та не систематизовано. Сказаним визначається **актуальність** даної роботи, а її **мета** полягає в тому, щоб шляхом аналізу візуально-кінематографічних елементів прози С. Лагерлеф доповнити уявлення про своєрідність художньої картини світу та поетики письменниці. У роботі використовуються **методи** формального та інтермедіального аналізу.

2. Кінематографічність образності у прозі С. Лагерлеф

Насамперед, розглянемо основні візуальні прийоми прози Лагерлеф, які регулярно зустрічаються в її творах та реалізують кіногенію на *образному* рівні. Тут відразу виділяється особлива категорія образів, в основу яких покладено активізацію опозиції «статика/динаміка». Ми часто зустрічаємося у творах Лагерлеф з «оживленням» нерухомих фігур і, навпаки, зануренням у нерухомість того, що за своєю природою постійно перебуває в русі: глиняні пташки Христа, які отримують здатність літати, протиставлені нерухомих пташкам Юди (оповідання «У Назареті»); відлюдник, застиглий з піднятими руками, на долоні якого навіть звили гніздо трясогузки, переходить від внутрішнього статично закам'янілого озлоблення до руху почуттів і духу убік любові (оповідання «Легенда про пташине гніздо»); статуї короля та шкіпера оживають і потім знову застигають у нерухомості в повісті «Дивовижна подорож Нільса з дикими

гусьми», а в повісті «Гроші пана Арне» цілій драматичний сюжет розгортається за головної участі морських хвиль: спочатку вони перетворюються на лід і застигають, блокуючи вихід у море кораблю, на якому ховаються вбивці, а як тільки справедливість торжествує, то миттєво тануть, роздаються і звільняють прохід до відкритої води.

Навіть пейзажно-описові деталі Лагерлеф вміє побудувати так, щоб сповна розкрилася потенційна кіногенічність описуваних явищ – як, наприклад, в оповіданні «У Назареті», де динамічний момент заходу сонця «схоплений» і поміщений, як у рамку кадру, в отвір воріт¹.

Не менш кінематографічно у «Сазі про Єсту Берлінга» збудовано насичену деталями сцену прощання майорихи зі своїм будинком. Тут описовість перетворена на драматичний рух почуттів і пам'яті буквально через предмети, до яких торкається рука героїні, а весь епізод збудовано як панорамування простору будинку, який доводиться залишити: «...вона рушила по тихому будинку, обійшла його весь, від льоху до горища, – прощалася. Нечутною ступою ходила від кімнати до кімнати, ніби востаннє.

Майориха розмовляла з своїми спогадами. /.../ Майориха звеліла відчинити шафу з білизною та шафу з столовим сріблом і провела рукою по тонких одамашкових скатертях та по чудовому срібному начинню. На горищі доторкнулася до купи пухових перин. Помацала кожен верстат, кожну прядку, кожне мотовило. Засунула руку в скриньку з пахучим корінням і провела долонею по лойових свічках, що висіли під стелею. /.../ В льоху майориха постукала по барильцях з вином і провела рукою по рядах сулій. Не поминула вона й комори з харчами та кухні. Вона простягала руки й прощалася з усім у своєму домі. /.../ Майориха не поминула жодної кімнати. Вона дивилася на довгі широкі канапи, гладила холодний мармур консоль на золотий підпорах у формі грифів, що несли на собі люстра з фризми, де зображено танок богинь.

– Це багатий дім, – сказала вона. – Чудова людина був той, що зробив мене тут господинею» (Лагерлеф, 2022). Припускаємо, що кінематограф не пройшов повз цю вражаючу предметну панораму пам'яті про кохання: парафразом епізоду прощання майорихи з будинком виглядає одна з найзнаменитіших панорам в історії кіно – панорама у фільмі «Королева Христина» (1933 р.), де героїня так само прощально торкається рукою всіх предметів у домі, куди вона більше не повернеться і де єдиний раз у житті вона була по-справжньому щаслива і вільна. Грета Гарбо, яка зіграла королеву Христину, до того знімалася в екранізації «Саги про Єсту Берлінга», здійсненій 1924 р. Морицем Стіллером (саме в цей момент Стіллер придумав для Грети Ловіси Густафссон псевонім Грета Гарбо). У фільмі Стіллера сцена прощання майорихи з домом відсутня, отже є спокуса припустити, що елегантна панорама в «Королеві Христині» була створена не без задуму компенсувати, хай і на іншому матеріалі, втрату цієї сцени в екранізації Стіллера (доречі, в романі майориха теж носить неофіційний титул «королеви» всього округу Верmland и все своє життя страждає від неможливості бути разом з коханим, отже, певна «рима» виникає не лише між епізодами фільму та роману, але й між їхніми героїнями).

Ряд прикладів можна було б продовжувати, і їх багаточисельність і виразність образів, створених на основі активізації напруги між статичними і динамічними характеристиками та їх взаємопереходах, свідчать, що творчий «зір» Лагерлеф було наділено глибокою й органічною здатністю виявляти та використовувати у словесному образі те, що у теорії кіно позначається поняттям кіногенії.

3. Кінематографічні елементи поетики сюжету в прозі С. Лагерлеф

Далі відзначимо особливість *поетики сюжету* у Лагерлеф, яка також регулярно простежується у різних творах письменниці та формує їхню «кінематографічність». Йдеться про динамічне вибудовування ключових сюжетних моментів (нерідко це кульмінації або розв'язки

¹ “...the sun sank so far down that its beams could come in through the low city gate, which stood at the end of the street and was decorated with a Roman Eagle” (Lagerlof, 2021).

всього сюжету або сюжетної лінії того чи іншого персонажу), які формують ефект «саспенсу», майстерно максимізований автором за допомогою ретардацій, використання прийому хибного читачького очікування, ретельно вивіреного драматургійно-монтажного ритму відповідного епізоду тощо.

Нерідко сюжетні моменти такого граничного напруження оформлюються як погоні або просто небезпечні скачки на конях, якими рясніють романи і повісті Лагерлеф. Так, вже в «Сазі про Єсту Берлінга» виявляємо кілька таких епізодів. Перш за все, це шалена скачка капітана Борга в кибитці з єпископом на початку роману – і це водночас перший ключовий момент твору, оскільки через нього Єста приречений втратити пасторський статус і маргіналізуватися. Ще один поворотний момент – це скачка Єсти з Анною Шернхек, коли напад вовків і порятунок від них у цій гонці відіграють роль застережень від зради, на яку Єста вже був готовий піти під впливом пристрасті до Анни. Дзеркально симетричним до цього епізоду є той, де в ситуації погоні вже Анна Шернхек робить свій моральний вибір, не віддавши дияволу стару дружину Сінтрама і жертвуючи заради її спасіння душею Єсти та своїм коханням. Далі згадаємо епізод, в якому Єста «викрадає» графиню Елізабет, щоб відволікти всіх на погоню, поки інші звільнять майориху з-під варті – і ця скачка з погонею важлива тим, що в результаті неї відбувається і внутрішнє перетворення і просвітлення Єсти, і прозріння Елізабет, котра, нарешті, починає бачити істинну сутність свого чоловіка і благородство Єсти.

Мотив скачки на конях і погоні проходить і крізь усю трилогію про Левенешельдів. Так, неодноразово згадується історія про те, як Шарлотта потай забрала пасторських коней, щоб взяти участь у скачках на ярмарку нарівні з сільськими хлопцями; та сама Шарлотта впізнає рідну душу у своїй маленькій племінниці, коли та азартно імітує скачку на конях у кухні перед прислугою, і трагічна історія загибелі цієї дитини теж стає результатом шалених перегонів на конях. Цей епізод збудований у романі за всіма правилами кінематографічного саспенсу: тут є і викрадена дитина, і смертельно небезпечний ландшафт з вузькими звивистими дорогами на крутих гірських схилах, і липкий весняний сніг, в якому в'язнуть санчата, втрачаючи шанс наздогнати викрадачів, і, нарешті, перегони по ненадійному льоду озера, які закінчуються фатальним провалом в ополонку. При цьому Лагерлеф постійно підтримує в читачеві напругу, то даючи надію на благополучний результат цієї погоні, то руйнуючи її протягом цього довгого епізоду, наповненого драматичними поворотами подій.

Припускаємо також, що майстерність Лагерлеф у створенні того особливого роду напруги, що реалізується в динамічних і яскравих візуальних формах, вплинула на появу ще більш відомого, ніж панорама в «Королеві Христині», кіно-сюжету. Йдеться про фільм «Птахи» А. Гічкока, ім'я якого стало синонімом слова «саспенс» в історії кіно. Цілком ймовірно, що оповідання Д. Дюмор'є та знятий за його мотивами знаменитий фільм Гічкока завдячують своїм існуванням одному епізоду з «Саги про Єсту Берлінга». У розділі «Довреська відьма» розповідається про те, як нерозсудлива та зла графиня Мерта образила відьму, котра попросила віддати їй щойно закопчену шинку, словами: «Краще хай її сороки з'їдять, ніж така потороча, як ти!». У відповідь відьма вигукує: «Хай тобі саму з'їдять сороки!», – і відразу ж поведінка всіх птахів змінюється рівно так, як потім це опише у своєму оповіданні Д. Дюмор'є і втілить у своєму фільмі Гічкок: «...он уже надлітають сороки! Графиня не вірить своїм очам. Їй здається, що це сон, але вони справді злітаються, сороки, що мають її з'їсти.

З гаю, з саду летять зграї сорок і націляються на неї пазурами й дзьобами. Вони кричать і скрекочуть. Перед очима в графині мигтять чорні й білі крила. То ніби якась мана – сороки злітаються з цілого краю, все небо вкрите чорно-білими крильми. В ранковому яскравому сонці пір'я їхнє полискує металом. Вони настобурчують шиї, наче роздрочені хижаци. Ті потвори чимраз дужче насадають на неї, ціляться дзьобами й пазурами графині в обличчя і в руки. Нарешті їй доводиться тікати в передпокій й зачинятися. /.../ Птахи обсіли поруччя й дах;

здавалося, вони тільки й чекали, поки з'явиться графиня, щоб знову кинутись на неї. Вони позивали собі в парку гнізда й лишилися там жити, їх годі було вигнати. Коли пробували стріляти в них, виходило ще гірше. Замість кожної вбитої сороки прилітало десять нових» (Лагерлеф, 2022).

4. Літературні аналоги засобів кіно-поетики в прозі С. Лагерлеф. Систематична реалізація кіно-поетики на рівні цілого твору

Зазначимо і присутність у поетиці прози Лагерлеф еквівалентів таких прийомів кіно-поетики як крупний план деталі, подвійна експозиція, наплив. Найбільш виразні приклади знаходимо у трилогії про Левеншельдів. Так, в одному з епізодів немов крізь наплив і подвійну експозицію подано зображення виснаженого й печального обличчя Шарлотти з минулого в дзеркальному відображенні, яке «проступає» крізь її щасливе й благополучне сьогоденне обличчя. А виразні кінематографічні драматизації крупних планів зустрічаємо, наприклад, у фіналі трилогії: Анна Сверд кидає обручку в кухню для пожертвувань, потім починаючи розмірковувати, як цей жест проінтерпретує її чоловік Карл-Артур. «Погляд» читача повністю фіксується на цьому промовистому жесті, немов на зображенні руки і перстня крупним планом. А незабаром крупним планом подається вже інша деталь: Анна помічає, що повз вікнами пройшов її чоловік, він взявся за дверну ручку і ось-ось зайде – і знов через фіксування уваги читача на цьому виникає ефект крупного плану дверної ручки, на повороті якої зосереджено «внутрішній погляд» героїні. Зазначимо, що тут створюється та напруга, завдяки якій згодом в кінематографі саспенсу, починаючи від Гічкока, зображення цієї деталі крупним планом перетвориться на майже штамп. Але Лагерлеф виводить крупний план дверної ручки в інший смисловий та емоційний регістр. «І що вона скаже йому?» – це останні слова роману, дія якого, таким чином, зупиняється саме на тому крупному плані дверної ручки, але тепер вона зі знаку тривожного очікування перетворюється на символ «закадрового» хеппі-енду, а також на візуальний символічний натяк на одночасне закінчення однієї і початок іншої епохи в житті персонажів, яка для читача залишиться вже за межами тексту, в імпліцитному модусі, адже в завершеному світі роману ці двері так і не відкриваються.

Але не буде перебільшенням визнати як найбільш «кіногенічні» два інші твори Лагерлеф – повісті «Дивовижна подорож Нільса з дикими гусьми» і «Візник». В першому творі одразу кіногенічність художнього світу відчувається переважно через гру масштабами і майстерну побудову простору повітря і руху в повітрі. Але від самого початку Лагерлеф ніби налаштує внутрішню оптику читача на кінематографічне сприйняття історії про Нільса. В першому епізоді повісті одразу формується потужний акцент на предметах, що постають субститутами екрану, на якому ніби розгортається захопливе видовище: спочатку Нільс, нудьгуючи над підручником, постійно дивиться у вікно, адже там відбувається багато цікавого, а потім весь ключовий для зав'язки повісті сюжет з появою гнома подано як відображення в дзеркалі. Почувши дивний звук, Нільс починає шукати його джерело саме роздивляючись у дзеркало, яке висить на стіні навпроти його стола (як екран), і панорамує поглядом всі деталі інтер'єру, відображені у дзеркалі, аж поки не бачить гнома: «Нільс підвів голову і насторожився. У дзеркалі, що висіло над столом, відбивалася вся кімната. Нікого, крім Нільса, в кімнаті немає... Все начебто на місці, все гаразд... І раптом Нільс ледь не зойкнув! Хтось відкрив віко скрині! /.../ Нільс затамував подих і, не моргаючи, вдивлявся в дзеркало. Що це за тінь там, у кутку скрині? Ось вона поворухнулася... Ось поповзла по краю... /.../ Не повертаючи голови, Нільс оглянув кімнату. У дзеркалі вона відбивалась уся як на долоні. На полицях у строгому порядку вишикувалися кав'яник, чайник, миски, каструлі... Біля вікна – комод, заставлений усякою всячиною... А ось на стіні – поряд з батьківською рушницею – сачок для ловлі мух. Саме те, що потрібно!» (Лагерлеф, 2022-1). І так само візуально ефектно – з грою масштабами, кіногенічними рухами героя і застосуванням відображення у дзеркалі – побудовано епізод перевтілення Нільса та його

поступового усвідомлення, що його зачаклував гном. Після отримання ляпасу від невидимої руки Нільс оговтується (і цей момент є акцентовано монтажним різким переходом до «нового життя» героя через його секундну непритомність, яка оформлює момент перевтілення через «затемнення») і, лише зробивши пару кроків, наче на крупному плані, який не дає побачити масштаб співвіднесених між собою «у кадрі» людини і предметів, усвідомлює, що «з кімнатою щось скоїлося». Характер цих змін Лагерлеф також передає кінематографічно – не через статичний опис, а підсилюючи їх радикальність активними діями героя у докорінно нових для нього параметрах простору: так, щоб просто повернутися до крісла, в якому він сидів до зустрічі з гномом, Нільс з усіх сил видирається по ніжці крісла, як по стовбуру дерева, а статичний процес читання перетворюється на переповзання по сторінці від літери до літери і від рядку до рядку, так що він «аж спітнів, поки прочитав одну фразу». Увінчує ряд кінематографічних елементів епізоду перетворення знов образ дзеркала як «екрану», який демонструє Нільсу його новий вигляд. І впізнавання себе у тому персонажі, якого герою показує дзеркало, відбувається також не статично, а через активні рухи: «І раптом він побачив, що з дзеркала на нього дивиться крихітний чоловічок – точнісінько такий самий, як той гном, що попався в його сіть. Тільки одягнений по-іншому: у шкіряних штанцях, у жилеті та в картатій сорочці з великими гудзиками.

– Ей, ти, чого тобі тут треба? – крикнув Нільс і погрозив чоловічкові кулаком.

Чоловічок теж погрозив кулаком Нільсові.

Нільс узявся в боки і висолопив язика. Чоловічок теж узявся в боки і теж показав Нільсові язика.

Нільс тупнув ногою. І чоловічок тупнув ногою.

Нільс стрибав, вертівся дзигною, розмахував руками, але чоловічок не відставав від нього. Він теж стрибав, теж вертівся дзигною і розмахував руками.

Тоді Нільс сів на книжку і гірко заплакав» (Лагерлеф, 2022-1).

Але безумовно найбільш кіногенічними є у «Дивовижній подорожі Нільса» повітряні епізоди. Яскрава візуальність численних картин землі, зображеної з висоти пташиного польоту, вражає сама по собі, але сприймається як аксіоматично кіногенічний елемент художнього світу повісті. Більш неочікуваними і виразними з точки зору кіно-поетики є ті епізоди, де рух у повітрі візуалізується через відтворення літературного аналогу внутрішньо-кадрового монтажу, в якому рухлива точка зору спостерігача співвіднесена з як нерухомим, так і рухливим об'єктами спостереження. Так, цікавим є епізод, де рухи в спільному просторі здійснюються з різними швидкостями, у різних напрямках і на змінній висоті. Це, наприклад, політ Нільса на спині лелеки на свято на горі Кулаберг: «Тільки тепер Нільс по-справжньому зрозумів, що таке літати. Дикі гуси не встигали за лелекою так само, як колись Мартін не міг догнати диких гусей.

До того ж пан Ерменріх хотів зробити Нільсові якомога більшу приємність. Тому він весь час проробляв в повітрі різні фокуси і просто перевершив самого себе: то злітав до самісіньких хмар і, розпрямивши крила, нерухомо зависав у повітрі, то каменем падав униз, та так, що здавалося, він от-от розіб'ється об землю. А то взявся описувати в повітрі кола – спочатку широкі, потім дедалі вузчі, спочатку плавно, потім дедалі швидше, – так, що Нільсові дух захоплювало.

Так, це був справжній політ!

Нільс ледь устигав озиратися, щоб відшукати поглядом зграю Акки Кебнекайсе. Зграя, як завжди, летіла в строгому порядку. Гуси розмірено змахували крильми» (Лагерлеф, 2022-1). Але також кінематографічний ефект викликають і кілька епізодів, у яких нерухомий об'єкт спостереження видозмінюється і «метаморфує» по мірі наближення до нього, подібно до зміни планів через вплив у кінематографі: наприклад, те, що з висоти здавалося Нільсу просто

дорогою, по мірі наближення виявляється щільним потоком щурів, які течуть до Гліммінгенського замку, або зграя воронів здалеку виглядає як хмара, що постійно змінює свої контури.

Не менш системно і різноманітно кінематографічність проявлена й у поетиці повісті «Візник», що зробило її настільки привабливою для кінематографа, що вже у першій половині ХХ ст. з'явилося три її екранізації – В. Шострема (1921), Ж. Дювів'є (1939) і А. Маттсона (1958).

Очевидним чином у цьому творі С. Лагерлеф кіногенічність найбільше реалізується через ту подвійну реальність, в якій співіснування живого і потойбічного світів створює ефект їх візуальної проникненості одне для одного, подібно до прийому подвійної експозиції, широко використаному під час екранізацій «Візника». Приклади кінематографічних сцен появи або незримості присутності примарних персонажів серед живих є численними й очевидними, але кінематографічність поетики цієї повісті не обмежується лише систематичним використанням ефекту «подвійної експозиції». Так, в цілому відчутно монтажна побудова повісті від епізоду до епізоду демонструє не просто фрагментарність і порушення лінійності оповіді, а й акцентовані монтажні стики, як от «монтаж по звуку» між 2 і 3 епізодами, де перехід в іншу реальність здійснюється через удари годинника на башті і рипіння примарного візку, яке стає своєрідним потойбічним корелятом цього ритмічного бою, адже теж ритмічно повторюється з кожним поворотом колеса: “He sank down into darkness and unconsciousness at the very moment that the last booming stroke of the clock died away – heralding the birth of the New Year.

Chapter 3. The Death-cart

Directly after the clock in the church tower had boomed out twelve far-resounding strokes, a short, sharp, creaking noise cleaved the air.

It recurred incessantly, in only momentary intervals, exactly as if it arose from some ungreased cart-wheel...” (Lagerlof, 1921: 36-37).

Візуальна домінанта простежується і в стилістиці повісті Лагерлеф, де в першу чергу відзначимо детальність численних описів, які створюють для читача враження, що оповідь не стільки розповідає, скільки зображує, розгортає перед його очима картину за картиною. А в поетиці самих описів помітно намагання динамізувати їх, зосередившись на рухливих деталях і зовнішніх ознаках зміни емоційних станів персонажів – змінах у виразі обличчя, жестах, міміці. Деякі фрагменти таких описів дуже подібні до мімічно-жестового канону кіно-мелодрами 1910-х років – наприклад, коли дружина Гольма стоїть біля ліжка вмираючої Едіт, то вона витріщає очі і заламує пальці аж до хрусту суглобів, як це роблять саме героїні жорстоких кіно-мелодрам. В цілому всі емоції персонажів у повісті візуалізуються та отримують певне тілесне втілення, так що перед читачем постійно виникають то наповнені сльозами співчуття і любові очі, то стиснуті кулаки, то зухвалі посмішки, то простягнуті у благанні руки. Показовим є вже перший епізод повісті, пуант якого – це саме приголомшливі зміни виразу обличчя вмираючої Едіт. Оповідачка акцентує на тому, що протягом дня її обличчя стрімко змінювалося кілька разів, безмежно дивуючи тих, хто був поруч: “Her countenance had changed its expression many times in the course of the forenoon. It had looked astonished and anxious; sometimes it had an imploring, at other times a cruelli tortured expression. Now for a long time it had been marked by a violent resentment, that marred and beautified it at the same time” (Lagerlof, 1921: 12). Саме загадкові метаморфози за життя завжди покійного і доброго обличчя цієї сестри Армії спасіння, фактично, стають точкою відліку для сюжету повісті, адже те, що розгортається далі, великою мірою веде до з'ясування цих мімічних загадок.

Не можна також не звернути увагу на кіногенічність деталей у повісті Лагерлеф, виразність яких забезпечена або завдяки світлу, або завдяки візуальному виділенню, що створює враження акцентованого крупного плану, тощо. Так, виразність моменту, коли душа Гольма вперше бачить ззовні його тіло, забезпечена саме такою кіногенічною деталлю – відблиском

світла ліхтарів у мертвих очах: “On the ground in front of him lay outstretched a splendidly built fellow... A stray beam of light from the distant street lamps was reflected, with a baleful, malicious gleam, in the orbits of his eyes ” (Lagerlof, 1921: 62-63).

Відзначимо і кінематографічність деяких епізодів повісті, які сприймаються візуально і можуть бути уподібнені виразним і цілісним монтажним періодам – як от розтягнутий у часі процес бачення Гольмом візка смерті, що прибув за ним. Герой не може поворушити головою, лежачи на боці, і Лагерлеф акцентує цей момент, тим самим вибудовуючи чітку «рамку кадру», за межами якої герою нічого не видно, тож потойбічний екіпаж з’являється перед його очима, немов у такому само «потойбічному» просторі екрану: “As he could not move his eyes anymore than any limb of his body, he could see only what was right in front of him. As the creaking vehicle came from the side, it appeared in parts. The first object to display itself to him was an old horse’s head, with a hoary foretop and blind in the eye which was turned towards him. Next came the forepart of a horse, which had only one short stump left of one foot, and carried harness mended with bits of string and birch twigs, and adorned with dirty tufts of yarn” (Lagerlof, 1921: 45). Така поява на «крупному плані» окремих частин примарного візку в полі зору героя формує враження того, що ця карета належить іншому виміру буття, саме завдяки тому кінематографічному «одивненню», ефект якого забезпечується фізичною неможливістю героя поворушитися і побачити все, що навколо, зі звичної («нейтральної») точки зору. Таким чином, під час сприйняття даного фрагменту кінематографічність функціонує у своєму не лише поетикальному, а й метафізичному аспекті, адже кінематограф як примарне «царство тіней» активно міфологізувався культурою від самого початку існування цього мистецтва.

Нарешті, відзначимо особливу часову побудову повісті Лагерлеф, яка корелює з кінематографічним часом, зокрема, у таких аспектах: акцентування «зупиненої миті», яку кінематограф активно пропрацьовував вже у 1920-х рр. (наприклад, у фільмі «Париж, що спить» Р. Клера 1924 р.); створення ілюзій протікання часу у зворотньому напрямку (фільм Дзиги Вертова «Кіно-око» того ж 1924 р.), а також уповільнення чи прискорення часу за допомогою кінозасобів. У повісті Лагерлеф художній час так само не є лінійним і рівномірним, він так само зупиняється або навіть повертається у зворотній бік, і оскільки в художньому світі повісті така специфіка структури часу не пов’язується з внутрішнім, психологічним виміром персонажів (як це зазвичай простежується у літературі), а позиціонована як «об’єктивна», це споріднює хронотоп «Візника» з кінематографічними варіантами нелінійного хронотопу, деякі ранні приклади яких згадані вище.

Часова модель, яка містить всі перелічені структурні особливості, зумовлена головним мотивом повісті Лагерлеф – мотивом відстрочки, який містить передусім моральний смисл: завдяки заступництву перед Богом чистої душі сестри Едіт герою надається можливість відтермінувати момент смерті, щоб за життя виправити свої брутальні помилки, виконати порушені обіцянки і спокутувати провину перед тими, кому він завдав зло.

На самому початку твору авторка одразу занурює читача в особливий потік вкрай уповільненого і «в’язкого» часу: у той передноворічний день, коли помирає сестра Едіт, ніби все у світі впадає у дивне оціпеніння: люди зникають з вулиць, у будинках панує тиша, розпочаті роботи стоять незавершеними і навіть снігопад, готовий ось-ось розпочатися, відкладає свою справу до нового року. Саме в цей час сестра Едіт, знесилена хворобою, відчуває бажання вже перейти за межу земного життя, але подумки примушує себе ще почекати з вічним спочинком, а, побачивши візника смерті у своїй кімнаті, просить його про відстрочку: “ I will willingly obey your summons, but I must first ask if you can grant me a delay till tomorrow, so that I may accomplish the great task for which God sent me into this world” (Lagerlof, 1921: 109).

Мотив відстрочки реалізується і через систему повторів, що ними забезпечено циклічний оповідний ритм повісті, і серед таких повторів головний – це фраза-молитва візника смерті,

яка звучить рефреном кілька разів: “O God! Vouchsafe that my sole may come To maturity ere it shall be reaped!”

У повісті тією душею, якій вкрай потрібно «дозріти», є душа Девіда Гольма, і головну відстрочку, звісно, отримує саме він. Відповідно, і його рух в світі повісті повністю вписано в цю лімінальну модель буття: це переважно рух по колу (циклічні повернення у часі до епізодів минулого життя Гольма, які потрібно спокутувати; просторові повернення додому і до кімнати сестри Едіт) всередині однієї нескінченно розтягнутої опвінічної миті, яка триватиме до тих пір, поки Гольм не виправить свої земні помилки і злодіяння.

Символом вищої волі, яка дає Гольму відстрочку і можливість ще «покружляти» по колам свого життя, щоб його душа гідно «дозріла до жнив», стає марення Гольма у передсмертну мить, коли він вже чує рипіння візку смерті, але ще не впізнає цей звук: в цей момент Гольму здається, що в небі над ним кружляє і постійно кричить якийсь великий птах. Можна припустити, що цей образ птаха, що парить у небі, як символ вищого дозволу на відстрочку смерті, є одним з претекстів фільму І. Бергмана «Сьома печатка», сюжет якого – це теж відстрочка, оформлена як розтягнута партія у шахи між лицарем і смертю, а починається фільм з того, що, як і герой Лагерлеф, герой Бергмана лежить незворушно з відкритими очима, так, що глядач не може точно визначити, чи мертвий він, чи живий, а в небі над його головою так само нерухомо парить якийсь хижий птах, ніби поставивши на паузу своє полювання. Немає сумніву, що повість Лагерлеф була в колі активного читання Бергмана, адже фільм-екранізація В. Шострема «Візник» 1921 р., побачений Бергманом вперше у 15-річному віці, став, за вже пізнім визнанням режисера, головним кіно-текстом у його житті, який суттєво вплинув на його творчість. Своєрідним оммажем В. Шострему, в першу чергу, саме як автору «Візника», стане у творчості Бергмана «Сунічна галявина», наповнена численними алюзіями на фільм Шострема, а 1980 р. Бергман створить теле-фільм «Творці образів», присвячений процесу зйомок «Візника» і психологічно складним і напруженим стосункам між учасниками цього творчого процесу – передусім, між Шостремом і Лагерлеф. Контекст творчості Лагерлеф як актуальний для авторського кінематографу Бергмана є, безумовно, окремою темою, втім зазначимо, що наявність такого контексту у творчості одного з найвидатніших режисерів світового кіно забезпечена високим ступенем іманентної «кінематографічності» самої прози Лагерлеф та її художнього мислення.

5. Висновки

У висновку можемо підсумувати, що візуальна складова постає однією з стрижневих у поезії прози С. Лагерлеф, вписуючи її у контекст літератури «пост-флорберівського» типу, яка з'явилася в останній третині XIX ст. і вирізнялася не стільки розповідною, скільки зображувальною спрямованістю. При цьому художня картина світу у всіх провідних творах Лагерлеф позначена високим ступенем динамічності на всіх рівнях (образному, сюжетному, оповідному), а засоби поезики часто корелюють з такими у кінематографі: зокрема, під час аналізу творів письменниці було виявлено систематичне використання гри візуальними планами і ракурсами, акцентування динамічних («кіногенічних») деталей, створення словесними засобами ефекту «подвійної експозиції». Виявлені особливості поезики Лагерлеф надають їй відчутно кінематографічного забарвлення та вписують прозу письменниці в інтермедіальний дискурс літератури XX ст.

Література:

1. Буркут К. С. (2024). Лагерлеф, Сельма. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/>
2. Лагерлеф С. (2022). Сага про Есту Берлінга. Пер. О. Сенюк. URL: <https://readukrainianbooks.com/2084-saga-pro-vestu-berlinga-selma-lagerlef.html>
3. Лагерлеф С. (2022-1). Дивовижна подорож Нільса з дикими гусьми: повість-казка. Пер. Н. Косенко. К.: Ранок. URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8371#google_vignette

4. Рубан Л. М. (2022). Умови розвитку обдарувань Сельми Лагерлеф – видатної шведської письменниці. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Вип. 4 (141). С. 27–32.
5. Холодна Ю. М. (2018). Заохотити до польоту: до 160-річчя від дня народження Сельми Лагерлеф. Всесвітня література в школах України. № 12. С. 26–32.
6. Чорнолоз С. (2016). Символ Швеції на ім'я Сельма Лагерлеф. Дніпро. Київ. №3. С. 144–148.
7. Шкляр Л. Є. (2006). Сельма Лагерлеф. Під знаком Нобеля. Лауреати Нобелівської премії з літератури 1901-2006 / Л. Є. Шкляр, А. Г. Шпиталь. К. : Грамота. С. 38-40.
8. Byrne, R. (2012). The Phantom Carriage (1921) (review). *The Moving Image*, 12. 2, pp. 175–178.
9. De Noma, E. A. (2000). *Multiple Melodrama : the Making and Remaking of Three Selma Lagerlöf Narratives in the Silent Era and the 1940s*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 311 p.
10. Ekman, K. (1989). *Ansiktet i spegeln*. Artes, 4.
11. Edstrom, V. (2001). Selma Lagerlof – en nationell ikon. Vad ar Sverige? Roster om svensk nationell identitet, red. Alf W. Johansson. Stockholm. Pp. 61–86.
12. Lagerlof, S. (2021). In Nazareth. Lagerlof, S. *Short Fiction*. URL: <https://standardebooks.org/ebooks/selma-lagerlof/short-fiction/various-translators/text/in-nazareth>
13. Lagerlof, S. (1921). *Thy soul shell bear witness*. London: Odhams Press Ltd. 190 pp. URL: <https://archive.org/details/ThySoulShallBearWitness/page/n100/mode/1up>
14. Mayersberg, P. (2011). Phantom Forms: The Phantom Carriage. *The Criterion Collection: Essays*. URL: https://www.criterion.com/current/posts/2000-phantom-forms-the-phantom-carriage?srsId=AfmBOooQm9jnQV9SU_pVgwy809WxEb59PtbrAdxcPVZIVISMgkQr0ePx
15. Nordlund, A. (2012) Restoring the stridentfemal evoice. Selma Lagerlof and the women's anti-war movement. *Scandinavi ain the First World War. Studies in the War Experience of the Northern Neutrals* / Ed. by Cl. Ahlund. Lund. P. 157–176.
16. Tybjerg, C. (2016). Seeing through Spirits: Superimposition, Cognition, and “The Phantom Carriage”. *Film History*, 28. 2, pp. 114–141.
17. Re-mapping Lagerlöf: Performance, Intermediality, and European Transmission / H. Forsås-Scott, L. Stenberg, B. T. Thomsen. (2015). Nordic Academic Press. 360 p. URL:
18. <https://books.google.com.ua/books?id=LYyBEAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>

References:

1. Burkut K. S. (2024). Laherlef, Selma [Laherlof, Selma]. In: *Velyka ukrainska entsyklopediia*. URL: [https://vue.gov.ua/\[in Ukrainian\]](https://vue.gov.ua/[in Ukrainian]).
2. Laherlef S. (2022). *Saha pro Yestu Berlinga [The Saga of Gösta Berling]*. Per. O. Seniuk. URL: <https://readukrainianbooks.com/2084-saga-pro-yestu-berlinga-selma-lagerlef.html> [in Ukrainian].
3. Laherlef S. (2022-1). *Dyovnyzhna podorozh Nilsa z dykymy husmy: povist-kazka [The Wonderful Adventures of Nils]*. Per. N. Kosenko. K.: Ranok. URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8371#google_vignette [in Ukrainian].
4. Ruban L. M. (2022). Umovy rozvytku obdaruvan Selmy Laherlef – vydatnoi shvedskoi pysmennytsi [Conditions for the development of the talents of Selma Lagerlöf, a prominent Swedish writer.]. In: *Naukovyi visnyk Pivdenoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. D. Ushynskoho*. Vyp. 4 (141). Pp. 27–32 [in Ukrainian].
5. Kholodna Yu. M. (2018). Zaokhotyty do polotu: do 160-richchia vid dnia narodzhennia Selmy Laherlef [Ready to fly: to 160-richchia on the day of Selma Laherlef's birth]. In: *Vsesvitnia literatura v shkolakh Ukrainy*. № 12. Pp. 26–32 [in Ukrainian].
6. Chornoloz S. (2016). Symvol Shvetsii na imia Selma Laherlef [A symbol of Sweden named Selma Lagerlöf]. In: *Dnipro*. Kyiv. №3. Pp. 144–148 [in Ukrainian].
7. Shklyar L. Ye. (2006). Selma Laherlef [Selma Lagerlöf]. In: *Pid znakom Nobelia. Laureaty Nobelivskoi premii z literatury 1901-2006* / L. Ye. Shklyar, A. H. Shpytal. K. : Hramota. Pp. 38–40 [in Ukrainian].
8. Byrne, R. (2012). The Phantom Carriage (1921) (review). *The Moving Image*, 12. 2, pp. 175–178.
9. De Noma, E. A. (2000). *Multiple Melodrama : the Making and Remaking of Three Selma Lagerlöf Narratives in the Silent Era and the 1940s*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 311 p.
10. Ekman, K. (1989). *Ansiktet i spegeln*. Artes, 4.
11. Edstrom, V. (2001). Selma Lagerlof – en nationell ikon. Vad ar Sverige? Roster om svensk nationell identitet, red. Alf W. Johansson. Stockholm. Pp. 61–86.
12. Lagerlof, S. (2021). In Nazareth. Lagerlof, S. *Short Fiction*. URL: <https://standardebooks.org/ebooks/selma-lagerlof/short-fiction/various-translators/text/in-nazareth>
13. Lagerlof, S. (1921). *Thy soul shell bear witness*. London: Odhams Press Ltd. 190 pp. URL: <https://archive.org/details/ThySoulShallBearWitness/page/n100/mode/1up>
14. Mayersberg, P. (2011). Phantom Forms: The Phantom Carriage. *The Criterion Collection: Essays*. URL: https://www.criterion.com/current/posts/2000-phantom-forms-the-phantom-carriage?srsId=AfmBOooQm9jnQV9SU_pVgwy809WxEb59PtbrAdxcPVZIVISMgkQr0ePx
15. Nordlund, A. (2012) Restoring the stridentfemal evoice. Selma Lagerlof and the women's anti-war movement. *Scandinavi ain the First World War. Studies in the War Experience of the Northern Neutrals* / Ed. by Cl. Ahlund. Lund. P. 157–176.

16. Tybjerg, C. (2016). Seeing through Spirits: Superimposition, Cognition, and “The Phantom Carriage”. *Film History*, 28. 2, pp. 114–141.
17. *Re-mapping Lagerlöf: Performance, Intermediality, and European Transmission* / H. Forsås-Scott, L. Stenberg, B. T. Thomsen. (2015). Nordic Academic Press. 360 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=LYyBEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

3. Романські, германські та інші мови

3. Romanic, germanic and oriental languages

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ АНАЛІТИЧНИХ ФОРМ МАЙБУТНЬОГО ЧАСУ НАПРИКІНЦІ СЕРЕДНЬОАНГЛІЙСЬКОГО – НА ПОЧАТКУ НОВОАНГЛІЙСЬКОГО ПЕРІОДІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЖ. ЧОСЕРА ТА В. ШЕКСПІРА)

Кіщенко Юлія Володимирівна,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
завідувачка кафедри англійської філології
та світової літератури імені професора
Олега Мішукова
Херсонського державного університету
yukishchenko@ksu.ks.ua
orcid.org/0000-0002-0899-7322

Метою цієї статті є дослідити еволюційний процес розвитку аналітичних форм дієслівної категорії майбутнього часу на прикладах художніх творів Дж. Чосера та В. Шекспіра, починаючи з кінця середньоанглійського періоду й до початку новоанглійського часу. Інтерес до цього процесу на перехресті двох епох, можливість дослідити його на матеріалі історичних пам'яток зумовили вибір теми нашої статті.

Серед **методів** дослідження, які були використані для виконання наукової розвідки в межах заявленої теми, виокремимо загальнонаукові методи дослідження реальної дійсності – аналіз та синтез; порівняльно-історичний метод, який дозволяє порівнювати та зіставляти лінгвістичні граматичні явища; структурний метод, що дає можливість розглядати розвиток еволюційного процесу, виділяючи його основні системоутворювальні елементи; вірогіднісну вибірку фактів; кількісний і якісний аналіз, узагальнення.

Висновки. Здійснений аналіз трансформації синтетичних форм вираження майбутнього часу в аналітичні доводить, що виникнення нових аналітичних форм є довгим процесом граматичного абстрагування від окремих лексичних одиниць. Стадії розвитку дієслівних категорій двох епох (кінця XIV – початку XVII ст.) характеризуються тим, що категорія майбутнього часу виникла в середньоанглійський період; при цьому вона вживалася не досить послідовно, не мала закріпленого порядку в аналітичних конструкціях, була відносно мало розповсюдженою. Майже за два століття (з кінця XIV до початку XVII ст.) категорія майбутнього часу в парадигмі англійського дієслова зазнала певної еволюції: її використання майже в усьому відповідає сучасним нормам.

Встановлено, що до середньоанглійського періоду конструкції з будь-яким модальним дієсловом у сполученні з інфінітивом могли передавати тією чи іншою мірою майбутній час, зберігаючи, власне модальне значення, то в епоху Дж. Чосера для вираження майбутнього часу вживаються тільки конструкції «*shall + інфінітив*» і «*will + інфінітив*». При цьому встановлено, що якщо в «Кентерберійських оповідях» показником майбутньої дії найчастіше виступало дієслово «*shall*», то в творах

В. Шекспіра, зокрема в «Троїлі і Крессиді», обидва дієслова, «*shall*» і «*will*», вживалися для вираження майбутнього, але без певної закономірності щодо особи.

Ключові слова: еволюція, граматична категорія, майбутня дія, аналітичні форми, модальне дієслово, синтаксичний статус.

**DYNAMICS OF THE DEVELOPMENT OF ANALYTICAL FORMS
OF THE FUTURE TENSE AT THE END OF THE MIDDLE ENGLISH –
AT THE BEGINNING OF THE NEW ENGLAND PERIODS
(A CASE STUDY OF THE WORKS BY J. CHAUCER AND W. SHAKESPEARE)**

Kishchenko Yuliia Volodymyrivna,
*Candidate of Pedagogic Sciences, Assistant Professor,
Head of the Chair of English Philology and World
Literature named after professor Oleh Mishukov
Kherson State University
yukishchenko@ksu.ks.ua
orcid.org/0000-0002-0899-7322*

The purpose of this article is to investigate the evolutionary process of the development of analytical forms of the Future tense as one of the verbal grammatical categories using the examples of the works by G. Chaucer and W. Shakespeare, beginning from the late Middle English period and up to the early New English time. The interest in this process at the crossroads of two eras, the opportunity of studying it on the material of historically important works of fiction determined the choice of the topic of our article.

Among the **research methods** that were used to carry out this scientific research within the framework of the stated topic, we will single out general scientific methods of investigating reality – analysis and synthesis; comparative-historical method, which allows comparing and contrasting linguistic grammatical phenomena; structural method, which makes it possible to consider the development of the evolutionary process, highlighting its main system-forming elements; reliable sampling of facts; quantitative and qualitative analysis, generalization.

Conclusion. The analysis of the transformation of synthetic forms, which expressed the future action, into analytical ones proves that the emergence of new analytical forms is a long process of grammatical abstraction from individual lexical units. The stages of development of verb categories of two eras (late 14th-early 17th centuries) are characterized by the fact that the category of the Future tense arose in the Middle English period; at the same time, it was not used consistently enough, did not have a fixed order in analytical constructions, and was only relatively widespread.

For almost two centuries (from the end of the 14th to the beginning of the 17th century), the category of the Future tense in the paradigm of the English verb has undergone a certain evolution: its use almost completely corresponds to modern norms.

It has been established that till the Middle English period, constructions with any modal verb in combination with the infinitive could convey the future action to one degree or another, at the same time preserving their own modal meaning, while in the era of G. Chaucer, only the constructions “shall + infinitive” and “will + infinitive” were used to express the Future tense. At the same time, it has been established that if in the “Canterbury Tales” the verb “shall” most often served as an indicator of future action, in the works by W. Shakespeare, in particular in “Troilus and Cressida”, both verbs, “shall” and “will”, were used to express the future, but without a certain pattern regarding the person.

Keywords: evolution, grammatical category, future action, analytical forms, modal verb, syntactic status.

1. Вступ

Мовна система сучасної англійської мови – це продукт радикальної типологічної реконструкції, яка почалася в середньоанглійський період і триває в наш час. **Метою** цієї статті є дослідити еволюційний процес розвитку аналітичних форм дієслівної категорії майбутнього часу на прикладах художніх творів Дж. Чосера та В. Шекспіра, починаючи з кінця середньоанглійського періоду й до початку новоанглійського часу.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Історія еволюції граматичної системи англійської мови була предметом чисельних загальних і спеціальних наукових досліджень. Однак накопичування нових фактів, нових підходів, методів аналізу визначає постійну необхідність

та можливість для подальших розробок даної галузі лінгвістики. Багато англійських і вітчизняних учених досліджували процес еволюції англійської мови, в тому числі й динаміку розвитку дієслівних категорій. Серед найбільш відомих дослідників другої половини минулого століття слід зазначити роботи таких англійських лінгвістів, як О. Джесперсен («Language, its Nature, Development and Origin»), М. Джус («The English Verb: Form and Meaning»), Г. Світ («A New English Grammar. Logical and Historical») та інших. Серед сучасних дослідників історії розвитку англійської мови варто згадати Л.Г. Вербу, В.В. Євченка, В.В. Бондаренко, А.В. Боцмана, К.С. Карпову та інших.

Цікавою є, на наш погляд, робота професора англійської мови Шефільдського університету, секретаря європейського товариства з вивчення англійської мови Н.Ф. Блейка. В своїй роботі «A History of the English Language» він відмовляється від традиційного розподілу на давньо-, середньо- та новоанглійський періоди розвитку, а зосереджує увагу на епізодах, які більш точно відображають зміни в системі мови. Так, значне місце в його роботі відведено аналізу творчого спадку Дж. Чосера та

В. Шекспіра на різних лінгвістичних рівнях як представників різних, але взаємопов'язаних епох.

2. Розширення англійської дієслівної системи за рахунок розвитку аналітичних форм

Еволюція граматичної системи англійської мови стосується всіх частин мови. Але формування нових граматичних категорій і включення нових категоріальних членів до вже існуючих категорій представляють собою одну з найбільш значущих подій в історії англійської мови, не менш важливу для становлення її граматичного ладу, ніж скорочення морфологічної системи імені. Розширення дієслівної системи пов'язано із розвитком аналітичних форм і трансформацією всієї системи відношень між дієслівними формами.

У мові середньоанглійського періоду відбувався інтенсивний розвиток елементів аналітичної будови, основи якої були закладені ще в мові давньоанглійського періоду. Якщо мова VIII–XI ст. була мовою синтетичної будови з перевагою флексійної системи над іншими засобами вираження граматичних категорій, то мова XII–XV ст. займає проміжне положення між синтезом та аналізом у граматичній будові. В мові середньоанглійського періоду відбувається подальше ослаблення ролі флексії, а порядок членів речення, вживання описових форм дієслова, прийменникових зворотів та інших аналітичних форм набувають переважного значення. Проте порівнюючи мову XII–XV ст. з мовою давньоанглійського періоду та сучасною мовою, бачимо, що система флексії частково зберігається в мові середньоанглійського періоду так, як і інші особливості синтетичної будови.

У середньоанглійський період передавання майбутньої дії за допомогою форми теперішнього часу було все ще можливо, особливо з дієсловами руху, що по своєму лексичному значенню здатні чітко виражати значення майбутнього:

Wherefore, to shapen that they shall not die, he wol his first purpose modifye: no man...no man ner shot, ne pole-ax, ne shortknif, intothelistes **send** or thider **bring**...(Chaucer, 1996: 86).

3. Перехід складеного дієслівного присудка в аналітичну форму дієслова

Однак у цей час значно зростає кількість описових конструкцій, що передають майбутню дію. Одночасно з кількісним ростом відбувається й якісна зміна – перехід складеного дієслівного присудка в аналітичну форму дієслова.

Процес переходу модального складеного присудка в аналітичну форму дієслова пов'язується із семантичним зрушенням: від модального (суб'єктивного) способу вираження майбутнього до створення форми об'єктивного майбутнього. Цей перехід пов'язаний зі зміною лексичного й граматичного значення самих модальних дієслів, що входять до описової конструкції. Модальні дієслова піддаються лексичному спустошенню й починають спеціалізуватися на передаванні граматичного значення об'єктивного майбутнього.

Паралельно з процесом втрати власного лексичного значення відбувається і процес втрати модальними дієсловами самостійного синтаксичного статусу: з рівноправного члена словосполучення «*модальне дієслово + інфінітив*» вони перетворюються на допоміжні дієслова – частину морфологічної дієслівної форми. Вся конструкція в цілому при цьому перетворюється зі словосполучення в єдину морфологічну форму дієслова, тобто відбувається втрата синтаксичних зв'язків між колишнім модальним дієсловом та інфінітивом (Верба, 2012: 184–188).

Процес перетворення описових конструкцій з модальним дієсловом на аналітичну форму дієслова починається в середньоанглійському періоді зі спеціалізації частини цих конструкцій на передаванні майбутнього часу.

Якщо у давньоанглійському періоді конструкції з будь-яким модальним дієсловом у сполученні з інфінітивом могли передавати тією чи іншою мірою майбутній час, зберігаючи, власне модальне значення, то в середньоанглійському для вираження майбутнього часу вживаються тільки конструкції *shall + інфінітив* і *will + інфінітив*:

I **wol not litten** (yinder) eek none of this route (company) (Chaucer, 1996: 38).

And ther I left, I **wol** ayain **beginne** (Chaucer, 1996: 38).

I **shall not faile** surely of my day, not for a thousand franks, a mile way (Chaucer, 1996: 213).

Вираження необхідності й бажання відносить дію до плану майбутнього часу. Часовий відтінок значення, що супроводжував модальне дієслово, почав поступово витісняти його в деяких контекстах.

У середньоанглійському періоді вживання модальних фраз, особливо з дієсловом *shall*, почало зростати. *Shall + інфінітив* було принциповим показником майбутньої дії у будь-якому контексті. *Shall* могло зберігати своє модальне значення необхідності, але часто послаблювало його настільки, що фраза означала майбутнє. У цей період значення майбутності часто поєднувалося з модальним, коли майбутня дія мала характер запланованої, потенційної, яка ще не відбулася (Євченко, 2016: 108-143).

Так, у Дж. Чосера бачимо:

Let every fellow tell his tale aboute, and let see now who **shall** the supper **winne** (Chaucer, 1996: 38).

У текстах пізнього середньоанглійського періоду *shall* вживалося і як модальне, і як допоміжне дієслово майбутнього часу, хоча розпізнати їх не завжди було можливим:

My lord the Monk...be merry of cheere, for ye **shall tell** at aletrewely...

(Chaucer, 1996: 179).

Допоміжне дієслово *shall* у середньоанглійський період вживається для передавання майбутнього часу в усіх особах:

I **shall** myself to herbes **techen** (direct) you... (Chaucer, 1996: 188).

He **shall han** never the lasse light, pardee (Chaucer, 1996: 213).

...women **shall apparail** you...(Chaucer, 1996: 213).

Сполучення інфінітива з дієсловом *will* у середньоанглійський період, хоча і часто вживаються для передачі майбутнього часу, завжди мають додатковий відтінок волевиявлення. Це свідчить про те, що дієслово *will* ще не втратило цілком свого лексичного значення:

Now play, Alain, for I **wol speke** of John (Chaucer, 1996: 138).

I **will arise** and **auntre** it, by my faith! (Chaucer, 1996: 138)

But ere thou go oo thing I **wol** thee **telle** (Chaucer, 1996: 139).

Слід зауважити, що дієслово *will* частіше вживалося в популярних баладах та в розмовному стилі мовлення, що свідчить про стильові обмеження у використанні *will* у середньоанглійському періоді.

У цей період зареєстровані також сполучення дієслова *wurthen* з інфінітивом, що передавали значення майбутнього часу.

Однак ці сполучення вживалися дуже рідко й незабаром зникли з мови зовсім у зв'язку зі зникненням дієслова *wurthen*. У «Кентерберійських оповідях» Дж. Чосера вони не зустрічаються.

4. Аналітичні форми для вираження значення об'єктивного майбутнього часу в ранньому новоанглійському періоді

В епоху В. Шекспірові фрази з *will* і *shall*, так само як і теперішній час смислових дієслів, використовувалися вільно; вони могли виражати тільки майбутню дію та додавати різних відтінків модальних значень. Фрази з *shall* та *will* перевищували всі інші шляхи вираження майбутнього (Верба, 2012: 184-188).

Таким чином, у ранньому новоанглійському періоді паралельно існують дві аналітичні форми, що передають значення об'єктивного майбутнього часу. На початку періоду обидві ці форми вживалися для всіх трьох осіб однини і множини:

I will not dispraise your sister Cassandra's wit... (Shakespeare, 1963: 49).

...you **shall see** him nod at me ... (Shakespeare, 1963: 59).

Shall we stand up here... (Shakespeare, 1963: 58).

...he **will weep** you ... (Shakespeare, 1963: 58).

Hector **shall not have** his will (wit) this year ... (Shakespeare, 1963: 55).

Однак у середині XVII ст. допоміжне дієслово *will* починає витісняти *shall* у 2-й і 3-й особах однини та множини. Цей факт було відзначено граматистами середини XVII ст. Так, Дж. Уолліс у своїй граматиці, яка була написана латинською мовою й вийшла у 1653 р. («Grammatica Linguae Anglicanae»), вказує на те, що *shall* виражає чистий майбутній час лише в 1-й особі однини та множини, а *will* – у 2-й і 3-й особах однини та множини. Водночас він зазначає, що *shall* у 2-й і 3-й особах однини та множини означає обіцянку, а *will* у 1-й особі – бажання. Правило про розподіл *shall* і *will* за особами не зовсім точно відображало існуючий на той час стан речей. Можна припустити, що воно було абсолютно вірним лише стосовно вживання *will*. Щодо дієслова *shall*, яке пройшло шлях граматизації ще в середньоанглійський період, Дж. Уолліс, можливо, робить мимовільну помилку, поширюючи значення, що виникає в *shall* у певних ситуаціях, на всі випадки його вживання з 2-ю і 3-ю особами (Вупон. 1977: 99).

У розмовному варіанті англійської мови, що не регламентується граматичними приписами, подальший розвиток форми майбутнього часу призвів до поширення форми з *will* на всі особи та до створення стягнутих форм типу *I'll do*, *he'll do* тощо. Ці форми вперше були зареєстровані в XVII ст. У творах В. Шекспіра вони зберігаються досить часто:

We'll concentrate the steps that Ajax makes... (Shakespeare, 1963: 97).

I'll pash (bash) him o'er the face ... (Shakespeare, 1963: 97).

He'll say in Troy when he retires... (Shakespeare, 1963: 73).

Скорочена форма допоміжного дієслова *'ll*, на думку фахівців, сходиться до *will*. Таким чином, у розмовній англійській мові в новоанглійський період форми майбутнього часу з *will* витісняють більш стару форму з *shall*.

Хоча модальні фрази з *shall* у середньоанглійський період та аналітичні форми майбутнього часу з *shall*, *will* та *'ll* у новоанглійський період були основними засобами вираження майбутності, теперішній час продовжував вживатися в цьому значенні. Порівняно з давньоанглійським періодом, частотність появи теперішнього часу з майбутнім значенням знизилася (за часів В. Шекспіра співвідношення вживання майбутнього й теперішнього із значенням майбутнього складало 10:1). Ці форми були в вільному використанні, що відрізняється від сучасного їх вживання.

Зрештою, майбутній час припинив вживання в деяких синтетичних структурах, а саме в підрядних реченнях часу та умови, але переважав у інших позиціях. Пізніше майбутні

форми дієслова зменшилися в пропорційному співвідношенні, тому що поряд з *Present Simple (Indefinite)* останні три століття бачили появу та зріст інших засобів індикації майбутнього: конструкції *to be going to*, які вперше з'явилися у XVII ст., та форм подовженого часу. Однак включення майбутнього часу до парадигми дієслова звузило значення теперішнього часу й трансформувало категорію часу взагалі: зараз вона складається з трьох членів: *Present, Past, і Future*. Деякі граматисти додають ще форму *Future-in-the Past* або *відносного майбутнього часу* (Верба, 2012: 184-188).

До початку середньоанглійського періоду провідним засобом передавання відносного майбутнього стають сполучення *sholde (wolde)* з інфінітивом. Процес граматизації цих форм іде паралельно з процесом граматизації простого майбутнього.

Інтенсивна граматизація описуваних форм починається з другої половини XIII ст., причому першим граматизується (тобто втрачає цілком своє лексичне значення й перетворюється на допоміжне дієслово) дієслово *sholde*. Очевидним доказом цього може бути приклад із «Кентерберійських оповідей»:

...and prayed hath Daun John that he **shold come** to Saint Denis... (Chaucer, 1996: 144).

Таким чином, уже наприкінці середньоанглійського періоду з'являється аналітична форма відносного майбутнього з допоміжним дієсловом *sholde*.

Щодо форми з *wolde*, вона піддається граматизації лише в ранньому новоанглійському періоді. Про це свідчать приклади із п'єси В. Шекспіра:

I knew thou **wouldst be** his death... (Shakespeare, 1963: 133).

Поряд з формою *Future-in-the-Past* у підрядних реченнях, що залежать від дієслова в минулому часі, до кінця середньоанглійського періоду могла вживатися форма простого майбутнього (Palmer, 1972: 156]:

I have y-found in mine astrologye..., that nowa-Monday next, at quarter night, **shall fall** a rain (Chaucer, 1996: 117).

Ранній новоанглійський період характеризується розвитком цілої системи форм відносного майбутнього. В «Троїлі і Крессиді» знаходимо:

Future-in-the-Past Indefinite Passive Tense:

Wert thou the devil ... it **should be challenged** ... (Shakespeare, 1963: 162).

Future-in-the-Past Perfect Tense:

I **would have been** much more a fresher man, had I expected thee... (Shakespeare, 1963: 177).

Пізніше за все, вже в новоанглійський період (XVIII ст.), з'являється *Future-in-the-Past Continuous Tense:*

Thinking of the moment when he **would be standing** before the Judge, Varney began to stir restlessly in his bunk (Bondarenko, 2025: 24-48).

5. Висновки

Таким чином, динаміка розвитку форм майбутнього часу проявлялася в набутті ними статусу основного покажчика майбутньої дії в середньоанглійському періоді, в широкому використанні обох службових дієслів *shall/will* у ранньому новоанглійському та в появі різних форм відносного майбутнього часу.

Порівняльний аналіз прикладів із творів Дж. Чосера та В. Шекспіра доводить, що виникнення нових аналітичних форм являє собою довгий процес граматичного абстрагування від окремих лексичних одиниць. Стадії розвитку дієслівних категорій двох епох – Дж. Чосера та В. Шекспіра – характеризуються тим, що категорія майбутнього часу виникла в середньоанглійський період; при цьому вона вживалася не досить послідовно, не мала закріпленого порядку в аналітичних конструкціях, була відносно мало розповсюдженою. За два століття (з кінця XIV до початку XVII ст.) ця категорія англійського дієслова зазнала певної еволюції: її використання майже в усьому відповідає сучасним нормам.

Якщо в «Кентерберійських оповідях» покажчиком майбутньої дії найчастіше виступало дієслово *shall*, то в «Троїлі і Крессиді» обидва дієслова (*shall i will*) вживалися для вираження майбутнього, але без певної закономірності щодо особи.

Література:

1. Верба Л.Г. Історія англійської мови : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / Л.Г. Верба; за ред. Е.Ф. Рікко, вид.3, виправл. Вінниця : Нова Книга, 2012. 296 с.
2. Євченко В.В. Історія англійської мови: навч.-метод. посібник/В.В. Євченко; Міністерство освіти і науки України, Житомирський держ. ун-т ім. І. Франка, Навч.-наук. ін.-т інозем. філол. Вінниця : Нова Книга, 2016. 408 с.
3. Blake N.F. A History of the English Language. London : Macmillan Press LTD, 1996. 382 p.
4. Bondarenko V.V., Botsman F.V., Karpova K.S. Development of Germanic analytical future tense forms: mechanism of oscillation asymptote equilibrium. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. Випуск LI. 2025. С. 24–48.
5. Bynon Th. Historical Linguistics. London : Cambridge University Press, 1977. 301 p.
6. Jespersen O. Language, its Nature, Development and Origin. London : Oxford University Press, 1949. 388 p.
7. Joos M. The English Verb: Form and Meanings. London : Cambridge University Press, 1968. 294 p.
8. Palmer L.R. Descriptive and Comparative Linguistics. London : Faber & Faber, 1972. 403 p.
9. Sweet H. A new English grammar, logical and historical. Part I. Introduction, phonology and accent. Oxford : At the Clarendon Press, 1955. 481 p.
10. Wallis J. Grammatica linguae Anglicanae. London : Apud A. Millar, 1653. 281 p.

Джерела ілюстративного матеріалу:

1. Chaucer G. The Canterbury Tales. London : Penguin Popular Classics, 1996. 342 p.
2. Shakespeare W. The History of Troilus and Cressida. U.S.A. : Signet Classic, 1963. 288 p.

References:

1. Verba L.H. (2012). Istorya angliiskoi movy. [History of the English language]. Navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchych navchalnyh zakladiv/L.H. Verba; za red. E.F. Rikko, vyd. 3, vypravl. Vinnytsia : Nova Knyha, 2012. 296 s. [in English]
2. Yevchenko V.V. (2016). Istorya angliiskoi movy. [History of the English language]. Navchalno-metod. posibnyk / V.V. Yevchenko; Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy, Zhytomyrskiy derzh. un-t im. I. Franka. Navch.-nauk. in-t inozem. filol. Vinnytsia : Nova Knyha, 2016. 408 s. [in English]
3. Blake N.F. (1996). A History of the English Language. London : Macmillan Press LTD, 1996. 382 p. [in English]
4. Bondarenko V.V., Botsman F.V., Karpova K.S. (2025). Rozvytok germanskykh analitychnykh futuralnykh form: mehanizm ostsylatsiinoii asymptotychnoi rivnovahy [Development of Germanic analytical future tense forms: mechanism of oscillation asymptote equilibrium]. *Aktualni problem ukraiinskoi lingvistyky: teoriia ta praktyka*. Vypusk LI. 2025. S. 24–48. [in English]
5. Bynon Th. (1977). Historical Linguistics. London : Cambridge University Press, 1977. 301 p. [in English]
6. Jespersen O. (1949). Language, its Nature, Development and Origin. London : Oxford University Press, 1949. 388 p. [in English]
7. Joos M. (1968). The English Verb: Form and Meanings. London : Cambridge University Press, 1968. 294 p. [in English]
8. Palmer L.R. (1972). Descriptive and Comparative Linguistics. London : Faber & Faber, 1972. 403 p. [in English]
9. Sweet H. (1955). A new English grammar, logical and historical. Part I. Introduction, phonology and accent. Oxford : At the Clarendon Press, 1955. 481 p. [in English]
10. Wallis J. (1653). Grammatica linguae Anglicanae. London : Apud A. Millar, 1653. 281 p. [in English]

Sources of illustrative material:

1. Chaucer G. (1996). The Canterbury Tales. London : Penguin Popular Classics, 1996. 342 p. [in English]
2. Shakespeare W. (1963). The History of Troilus and Cressida. U.S.A. : Signet Classic, 1963. 288 p. [in English]



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 20.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

УДК 811.411.21'367.7'42:070

DOI <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2026-103-7>

ТИПИ МОДАЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО АРАБСЬКОГО ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Мацкевич Андрій Романович,

кандидат філологічних наук, доцент,

*доцент кафедри сходознавства імені професора
Ярослава Дашкевича*

Львівського національного університету

імені Івана Франка

andrii.matskevych@lnu.edu.ua

orcid.org/0000-0003-1378-1881

Стаття спрямована на системний аналіз типів модальності, що функціонують у межах сучасного арабського публіцистичного дискурсу. **Мета** роботи полягає у створенні семантико-прагматичної класифікації об'єктивних і суб'єктивних модальних значень, а також у визначенні їхньої ролі у формуванні публіцистичного дискурсу. У статті ставиться завдання простежити зв'язок між формальними засобами вираження модальності та жанровою природою публіцистичних висловлювань в сучасному арабському медійному просторі.

Для розв'язання поставлених завдань використано такі методи: описовий метод – для систематизації теоретичних та методологічних засад, що стали основою дослідження; лінгвопрагматичний аналіз – для класифікації лексико-граматичних та інтонаційних засобів вираження модальності у контексті їхньої дискурсотвірної ролі (формування різних мовленнєвих жанрів); контекстуальний аналіз – для з'ясування впливу контексту та пресупозицій на інтерпретацію семантико-прагматичного спектру різних типів модальних значень сучасної арабської публіцистики.

Результати дослідження вказують, що модальність в арабському публіцистичному дискурсі – це фундаментальна семантико-прагматична категорія, яка виходить за межі окремого речення і структурує весь простір медійного повідомлення, тобто виконує дискурсотвірну роль як елемент побудови різних мовленнєвих жанрів у межах досліджуваного матеріалу. Виявлено, що модальність, реалізована в двох основних типах – об'єктивному і суб'єктивному – з низкою підтипів, виражається формально (експліцитно) та імпліцитно. Формальна вираженість об'єктивної та суб'єктивної модальності арабського публіцистичного дискурсу втілюється лексико-граматичними та інтонаційними засобами. Імпліцитна вираженість модальності, яка пов'язана з інтерпретацією емоційно-оцінного відношення адресанта щодо дискурсу, встановлюється з контексту та пресупозиції сучасної арабської публіцистики. Звідси **висновком** постає теза про те, що без семантико-прагматичного підходу до модальності як дискурсотвірної категорії неможливо вичерпно інтерпретувати її значення та роль у комунікації. Перспективою використання результатів цього дослідження є створення лінгвопрагматичної типології різних видів дискурсу у контексті вираження відповідних модальних значень.

Ключові слова: об'єктивна модальність, суб'єктивна модальність, лінгвістична прагматика, мовленнєвий жанр, контекст, пресупозиція.

TYPES OF MODALITY IN THE ARABIC JOURNALISTIC DISCOURSE

Matskevych Andrii Romanovych,

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at Professor Yaroslav Dashkevych
Department of Oriental Studies
Ivan Franko National University of Lviv
andrii.matskevych@lnu.edu.ua
orcid.org/0000-0003-1378-1881*

This article aims to provide a systematic analysis of the types of modality found in contemporary Arabic journalistic discourse. The purpose of this study is to develop a semantic-pragmatic classification of objective and subjective modal meanings and to determine their role in shaping journalistic discourse. The article sets out to trace the connection between formal means of expressing modality and the genre nature of journalistic utterances in the contemporary Arab media space.

The following methods were used to address these objectives: the descriptive method – to systematize the theoretical and methodological foundations underlying the study; linguistic pragmatic analysis – to classify lexical-grammatical and intonational means of expressing modality in the context of their discourse-forming role (the formation of various speech genres); contextual analysis – to clarify the influence of context and presuppositions on the interpretation of the semantic-pragmatic spectrum of various types of modal meanings in contemporary Arabic journalism.

The results of the study indicate that modality in Arabic journalistic discourse is a fundamental semantic-pragmatic category that extends beyond the boundaries of a single sentence and structures the entire scope of a media message; that is, it plays a discourse-constituting role as an element in the construction of various speech genres within the studied material. It has been found that modality, realized in two main types – objective and subjective – with several subtypes, is expressed formally (explicitly) and implicitly. The formal expression of objective and subjective modality in Arabic journalistic discourse is realized through lexical-grammatical and intonational means. The implicit expression of modality, linked to the interpretation of the addresser's emotional and evaluative attitude toward the discourse, is established within the context and presuppositions of contemporary Arabic journalistic discourse. This leads to the conclusion that without a semantic-pragmatic approach to modality as a discourse-constituting category, it is impossible to interpret its meaning and role in communication comprehensively. A potential application of this study's results is the creation of a linguistic pragmatic typology of discourse types in the context of expressing corresponding modal meanings.

Keywords: objective modality, subjective modality, linguistic pragmatics, speech genre, context, presupposition.

1. Вступ

Модальність як мовна універсалия має тривалу історію досліджень не лише в межах мовознавства, але й в логіко-філософських студіях (з яких ця категорія черпає свою генезу). Як наслідок, різнобічність дослідницьких підходів до категорії модальності не сприяла уніфікації її визначення і розуміння загалом. Водночас однією з тенденцій розвитку сучасної лінгвістики є антропоцентризм. Так, зокрема, вважається, що пізнати сутність і природу мови без звернення до людини й людського чинника в мові неможливо. Під впливом цього сучасного, антропозорієнтованого мовознавства (когнітивної, функціонально-комунікативної парадигми), модальність пов'язується з виявами суб'єктивного (лінгвопрагматичного) чинника в мові. Звідси модальність як лінгвістична категорія, попри різноманіття тлумачень, постає переважно виразником особи мовця, показником його ціннісних позицій та орієнтацій, призмою сприйняття дійсності учасником комунікації (Бацевич, 2010: 190). Традиційне функціонально-семантичне трактування модальності, з поділом цієї категорії на об'єктивний та суб'єктивний типи, доповнюється лінгвопрагматичною інтерпретацією, де модальність постає як дискурсивний елемент, пов'язаний з виявами авторської точки зору (Бацевич, 2010: 194). Саме такий

лінгвопрагматичний вимір модальності становить дослідницький фокус цієї статті. Звідси **мета** дослідження – побудувати класифікацію значень модальності (об’єктивної і суб’єктивної) у контексті визначення її ролі у формуванні дискурсу на матеріалі довільної вибірки зразків сучасної арабської публіцистики (Farāmarz, 2000; Fayṣal, n.d.; Ġamāl, 2006; Salmān, 2009; Sulaymān, 2002).

2. Модальність та публіцистика

В арабському публіцистичному дискурсі комплексно поєднуються об’єктивний та суб’єктивний типи модальності. Об’єктивна модальність, як обов’язковий семантико-прагматичний елемент дискурсу, реалізується у досліджуваному матеріалі загалом у межах модальності реальності, що стає домінантою дискурсу і виражається переважно формами перфекта та імперфекта дієслів дійсного способу; водночас суб’єктивна модальність реалізується у низці значень, носіями яких виступають різні типи форм.

Приклад 1 (Salmān, 2009):

[bi-ṭ-ṭab ‘i ‘anna hāzihi-l-musta‘marāta-ṣ-ṣahyūniyyata taḥawwalat ‘ilā qilā ‘in ‘askariyyatin taḥzunu-s-silāha wa tudarribu-l-ḡunūda-’sti ‘dādan li-l- ‘inqidādi ‘alā falisṭīna]

“Звісно, що ці сіоністські колонії перетворилися на військові фортеці, де запасалася зброя й тренувалися солдати у підготовці до окупації Палестини”.

У прикладі 1 встановлено такі типи модальності: а) реальна об’єктивна модальність (засоби вираження: форми перфекта та імперфекта дієслів у значенні минулого тривалого часу [taḥawwalat / taḥzunu / wa tudarribu] “перетворилися..., запасалася... й тренувалися...”), б) суб’єктивна модальність впевненості мовця щодо вірогідності змісту висловлення (засоби вираження: прийменник з іменем, часткою й наступним іменем, виділеним кінцевою голо-сівкою фатхою: [bi-ṭ-ṭab ‘i ‘anna] “звісно, що”); в) суб’єктивна модальність негативної якісної оцінки суб’єктом-адресантом об’єкта висловлення – “сіоністські колонії” (засоби вираження: негативно марковане словосполучення “окупація Палестини”).

Приклад 2 (Salmān, 2009):

[wa ‘aḏamu hāzihi-l-maṣā’ibi bada ‘at ‘āma ‘alfin wa tis ‘i mi ‘atin wa sab ‘ata ‘aṣara ‘indamā ‘a ‘tat birīṭāniyā wa ‘da balfūr wa fataḥat ‘abwāba falisṭīna li- ‘sti ‘mārin ‘ūrūbiyyin ḡadīdin / qatala-l-baṣara wa damara-l-ḥuḡara wa maḥā-ḏ-ḏikra // hāzihi ‘akbaru-l-miḥani-l-latī lam yamurra ‘alā falisṭīna miṣla-hā munḏu ‘arba ‘ati ālāfi ‘āmin / wa lakinna-hā lā budda ‘an tazūla]

“Найбільше лихо почалося у 1917 році, коли Британія видала Декларацію Бальфура й відкрила двері Палестини новому європейському колоніалізму, що вбив людей, зруйнував будинки й стер пам’ять. Це (є) найбільше лихо, яке будь-коли за чотириста років переживала Палестина, однак необхідно, щоб воно завершилося”.

У прикладі 2 встановлено такі типи модальності: а) об’єктивна модальність реальності (засоби вираження: форми дієслів минулого часу дійсного способу – [bada ‘at / ‘a ‘tat / fataḥat / qatala / damara / maḥā] “почалося... видала... відкрила... вбив... зруйнував... стер”; дієслово усіченої форми зі значенням заперечення минулого часу – [lam yamurra] “будь-коли... переживала...”; бездієслівна іменна предикація, що передає постійно притаманну ознаку підмета – [hāzihi ‘akbaru-l-miḥani] “це (є) найбільше лихо”), б) ірреальна об’єктивна модальність необхідності (засоби вираження: частки умовного способу з наступним дієсловом у фатховій формі – [lā budda ‘an] “необхідно, щоб...”), в) суб’єктивна модальність, що полягає у негативній якісній оцінці суб’єктом-адресантом об’єктів висловлення (засоби вираження: оцінювальний референт – “Британія” – співвідноситься з негативно маркованими словосполученнями: “видала Декларацію Бальфура”, “найбільше лихо”, “європейський колоніалізм”, “вбив людей, зруйнував будинки й стер пам’ять [Палестини]”; оцінювальний референт – “це”, – що з контексту набуває значення “руйнівного й вбивчого європейського колоніалізму” співвідноситься з негативно маркованим сполученням “найбільше лихо”), г) суб’єктивна модальність оцінки

ситуації з погляду серйозності (засоби вираження: інверсія підмета “найбільше лихо” [‘ažati hāžīhi-l-mašā’ibi]), д) суб’єктивна модальність впевненості мовця щодо вірогідності змісту висловлення (засоби вираження: поєднання часток з іменем – [lam // mišla-hā munžu] “будь-коли”).

Приклад 3 (Sulaymān, 2002):

[tahta rukāmi buyūti-nā fī nāblūsa lam yudafan mustaqbala-nā faqat bal mustaqbala-hu wa mustaqbala-šrā’ila ’išāratun wādīhatu-l-mağzī wa muqni’atu-l-manṭiqi / fa-hāžā-l-’anfu-l-’unşuriyyu li-l-’iğtiyāhi-l-’isrā’iliyyi ’awda’a fī bāṭini-l-’arḏi-l-falasṭīniyyati bi-l-fi’li ša’ran hā’ilan lan yahda’a ’illā bi-ğtišāsi mani-’rtakaba-l-ğarīmata sawā’an ’alā mustawā-l-’afrādi ’aw ’alā mustawā-t-tarkībati-l-muğtami ’iyyati ’aw-s-siyasiyyati]

“«Під завалами наших будинків у Дженіні та Наблюсі було поховано не лише наше майбутнє, але і його [Шарона – šārūn] майбутнє і майбутнє Ізраїлю» – значення цього натяку ясне й логіка переконлива; насправді, це расистське насильство ізраїльської інвазії заклало вглиб палестинської землі колосальну енергію помсти, що ніколи не згасне, допоки ті, хто скоював цей злочин, не будуть знищені незалежно, чи це окремі особи, чи суспільні або політичні структури”.

У прикладі 3 встановлено такі типи модальності: а) об’єктивна модальність реальності (засоби вираження: імперфект усіченого дієслова дійсного способу зі значенням заперечення минулого часу – [lam yudafan] “не було поховано”; перфект дієслів дійсного способу – [’awda’a] “заклало”, [’irtakaba] “скоював”), б) об’єктивна модальність ірреальності (засоби вираження: дієслово умовного способу, вжите після частки [lan] “ніколи не” у значенні рішучого заперечення дії в майбутньому), в) суб’єктивна модальність впевненості адресанта у вірогідності змісту висловлення (засоби вираження: сполучення часток [lam / faqat bal] “не лише, але і...”), що межує з істинністю (засоби вираження: поєднання частки з іменем [bi-l-fi’li] “насправді”); г) суб’єктивна модальність негативної якісної оцінки суб’єктом-адресантом об’єкта висловлення (засоби вираження: оцінювальний референт – “ізраїльська інвазія” – співвідноситься з негативно маркованими лексичними сполученнями: “расистське насильство”, “злочин” тощо); г) суб’єктивна модальність серйозності оцінки ситуації у висловленні (засоби вираження: авторизована (“чужа”) мова з використанням прийомів інверсії, що належить по контексту палестинському поету Муріду аль-Баргусі – [’aš-šā’iru-l-falasṭīniyyu murīdu-l-barğūsiyyu], надаючи висловленню суб’єкта-адресанта (Сулеймана Ібрагіма аль-Аскарі) характеру аргументованої констатації).

Приклад 4 (Sulaymān, 2002):

[tazdādu ša’biyyatu-hu kulla-mā ’awğala fī-d-dami-l-falasṭīniyyi]

“Популярність [Шарона] зростає щоразу, коли він занурюється у палестинську кров”.

У прикладі 4 встановлено такі типи модальності: а) об’єктивна модальність реальності (засоби вираження: форми перфекта та імперфекта дієслів дійсного способу зі значенням теперішнього часу – [tazdādu / ’awğala] “зростає... занурюється”), б) суб’єктивна модальність у значенні впевненості мовця-адресанта у вірогідності змісту висловлення (засоби вираження: сполучення імені з часткою –[kulla-mā] “щоразу, коли”, надаючи висловленню характеру узагальнення), в) суб’єктивна модальність у значенні негативної якісної оцінки суб’єктом-адресантом об’єкта змісту висловлення (засоби вираження: оцінювальний референт, встановлений з контексту, – “Шарон” – співвідноситься лексично з негативно маркованим словосполученням “палестинська кров”, що надає йому (референту) зневажливої характеристики).

Приклад 5 (Ġamāl, 2006: 39):

[mani-l-lažī yumkinu-hu ziyārata bağdāda / dūna-s-sarayāni-l-hādi’i fī hāžā-š-šāri’i-l-lažī tamsiku-ka fī-hi-l-mušādafātu li-tabtakira ma’a-ka-r-ruğbata fī-ṭ-ṭawāfi bi-l-mawğūdāti]

“Хто може відвідати Багдад без тихої прогулянки по цій вулиці [ar-Rašīd – šāri ‘u-r-rašīdi], яка несподівано полонить тебе, щоб вселити бажання пройтися її околицями!?”

У прикладі 5 встановлено такі типи модальності: а) об’єктивна модальність реальності (засоби вираження: імперфект дієслова дійсного способу – [tamsiku] “полонить”, б) об’єктивна модальність ірреальності (засоби вираження: імперфект дієслова умовного способу з кінцевою голосівкою фатхою, а саме – частка мети з наступним дієсловом: [li-tabtakira] “щоб вселити”; імперфект дієслова дійсного способу зі значенням можливості як здатності реалізувати певну дію – [yutkinu] “може”), в) суб’єктивна модальність емоційної оцінки здивування (засоби вираження: інтонаційні знаки оклику і питання).

Приклад 6 (Ġamāl, 2006: 49):

[‘al-wāqi ‘u ‘ašbata ‘anna-š-šāri ‘a saqāta ma ‘a ‘inhiyāri-l-ğami ‘i wa rubbamā fī-l-laḥzati nafsi-hā ḥīna ḡaharati-d-dabbābātu wa-l-mudara ‘ātu-l-‘ağnabiyyatu fī tilka-l-‘aḥyā ‘i]

“Факт вказує на те, що вулиця [Абу Нуваса – šāri ‘u ‘abī nuwās] занепала разом із занепадом усього і, мабуть, це сталося тоді, коли іноземні танки та панцерники з’явилися у цих кварталах”.

У прикладі 6 встановлено такі типи модальності: а) об’єктивна модальність реальності (засоби вираження: перфект дієслів дійсного способу – [‘ašbata / saqāta / ḡaharat] “... вказує... занепала... з’явилися...”), б) суб’єктивна модальність впевненості мовця у вірогідності змісту висловлення (засоби вираження: сталий вираз – [‘al-wāqi ‘u ‘ašbata ‘anna] “факт вказує на те, що...”), в) суб’єктивна модальність сумніву, невпевненості (засоби вираження: поєднання часток [rubbamā] “мабуть”), г) суб’єктивна модальність негативної якісної оцінки суб’єктом-адресантом одного з об’єктів змісту висловлення (засоби вираження: оцінювальний референт – “іноземні танки та панцерники” – співвідноситься лексично із негативно маркованими сполученнями: “занепад вулиці [Абу Нуваса]” і “занепад усього”).

Приклад 7 (Ġamāl, 2006: 48):

[šāri ‘u-r-rašīdi mā zāla yantažiru ‘an ya ‘ūda la-hu ziḡamu-hu wa ‘unsu-l-mādi // ‘al-‘adīdu minal-tu ‘assasāti-l-‘irāqīyyati mā zālat mu ‘aḡḡalatan tuḡḡtu bi-hā-l-‘aslāku-š-šā ‘ikatu fī-‘ntižāri ‘an tadibba-l-ḡayātu fī-hā]

“Вулиця ar-Rašīd усе ще очікує на повернення штовханини та колишньої радості... Багато іракських установ усе ще оточені колючим дротом, очікуючи, що життя повернеться до них”.

У прикладі 7 встановлено такі типи модальності: а) об’єктивна модальність реальності (засоби вираження: сполучення дієслова тривання дійсного способу перфекта [mā zāla] з дієсловом імперфекта дійсного способу [yantažiru]), б) об’єктивна модальність ірреальності (засоби вираження: дієслово умовного способу після частки [‘an] “щоб” зі значенням бажаності дії), в) суб’єктивна модальність оцінки текстової ситуації з погляду очікування (засоби вираження: дієслово тривання [mā zāla] “все ще”).

Приклад 8 (Ġamāl, 2006: 50):

[min wasaḡi ḡulmati-l-layli sawfa yabzuḡu faḡrun ḡadīdun wa ya ‘ūdu li-baḡdāda ta ‘alluqa-hā ba ‘da ‘an tataḡallaḡa min kulli kawābīsa-hā]

“Похмуру темну ніч у центрі міста переможе новий світанок, який поверне Багдаду його блиск після того, як він звільниться від усіх своїх жахів”.

У прикладі 8 встановлено такі типи модальності: а) об’єктивна модальність реальності (засоби вираження: імперфект дієслова дійсного способу майбутнього часу після частки [sawfa]), б) об’єктивна модальність ірреальності (засоби вираження: дієслово імперфекта умовного способу зі значенням бажаності дії після часток [ba ‘da ‘an] “після того, як”), в) суб’єктивна модальність упевненості суб’єкта-адресанта у вірогідності змісту висловлення (засоби вираження: уточнювальна граматична частка, яка вказує саме на майбутній час дії наступного дієслова – [sawfa yabzuḡu] “переможе”, що загалом надає дискурсу пророцького

пафосу), г) суб’єктивна модальність негативної якісної оцінки суб’єктом-адресантом стану об’єкта змісту висловлення (засоби вираження: оцінювальний референт “Багдад” і його негативно марковані “[теперішня] похмура темна ніч” та “жахи” лексично протиставляються у межах антитези “[майбутньому] новому світанку” й “блиску”).

Приклад 9 (Farāmarz, 2000: 30):

[wa yaṣḍuru tawfīqu-l-ḥakīmi ḥukma-hu-l-fāṣila qā’ilan / ’inna-l-farqa bayna ’abqariyyati-l-ḡarbi-r-ruḥiyyati wa ’abqariyyati-š-šarqi-r-ruḥiyyati ka-l-farqi bayna-l-muša ’wizi wa-l-masīhi]

“Тауфік аль-Хакім [у романі “Пташка зі Сходу” – riwāyatu ’uṣfūrin mina-š-šarqi] виносить остаточне рішення, кажучи: «Дійсно, різниця між духовним генієм Заходу й духовним генієм Сходу, неначе різниця між шарлатаном і Христом»”.

У прикладі 9 встановлено такі типи модальності: а) об’єктивна модальність реальності (засоби вираження: дієслово імперфекта дійсного способу – [yaṣḍuru] “виносить” – та бездієслівна предикація іменної частини висловлення після частки [’inna] “дійсно, ...”), б) суб’єктивна модальність впевненості мовця у вірогідності змісту висловлення (засоби вираження: лексикограматична форма частки [’inna] “дійсно” з наступним іменем, виділеним кінцевою голосівкою фатхою), в) суб’єктивна модальність негативної якісної оцінки суб’єктом-адресантом об’єкта змісту висловлення (засоби вираження: оцінювальний референт – “духовний геній Заходу” – лексично у формі непрямой оцінки співвідноситься після порівняльної частки [ka-] “неначе” з “шарлатаном”, втілюючи іронічну тактику мовця); г) суб’єктивна модальність оцінки ситуації у висловленні з погляду серйозності (засоби вираження: форма авторизації, коли мовець-адресант, ставши ніби співавтором повідомлюваного, аргументовано виражає своє іронічне ставлення до інформації).

Приклад 10 (Farāmarz, 2000: 30):

[wa yanqudu-l-māddiyyata-l-ḡarbiyyata / ’al-’amrīkiyyata / qā’ilan / ’inna ha ’ulā ’i-l-’amrīkana qawṭun ḥuliqū mina-l-’isminti-l-musallaḥi / lā rūhun fī-him wa lā ḡawqun wa lā mādin // ’izā fataḥta šadra-l-wāḥidi min-him waḡadta fī mawḍi ’i-l-qalbi dūlāran]

“[Тауфік аль-Хакім] критикує західний (американський) матеріалізм, кажучи: «Дійсно, ці американці – народ, створений із залізобетону: у них немає ані душі, ані смаку, ані минулого. Якщо поглянути у груди хоча б одному з них, то на місці серця можна знайти долар»”.

У прикладі 10 встановлено такі типи модальності: а) об’єктивна модальність реальності (засоби вираження: перфект й імперфект дієслів дійсного способу – [yanqudu / ḥuliqū] “... критикує... створений” – та бездієслівна предикація іменної частини висловлення після частки ۱۰ [’inna] “дійсно, ...”), б) об’єктивна модальність ірреальності, як гіперболізованої реальності (засоби вираження: форма умовного речення після частки [’izā] “якщо”), б) суб’єктивна модальність впевненості мовця у вірогідності змісту висловлення (засоби вираження: лексикограматична форма частки [’inna] “дійсно” з наступним іменем, виділеним вказівним займенником й кінцевою голосівкою фатхою); в) суб’єктивна модальність негативної якісної оцінки суб’єктом-адресантом об’єкта змісту висловлення (засоби вираження: референт – “американці” – лексично співвідноситься з негативно маркованими сполученнями слів “немає ані душі, ані смаку, ані минулого”, “на місці серця... долар”); г) суб’єктивна модальність оцінки ситуації у висловленні з погляду серйозності (засоби вираження: форма авторизації, коли адресант, ставши ніби співавтором повідомлюваного, аргументовано виражає своє іронічне ставлення до інформації, що переростає у сарказм – їдку, викривальну, особливо дошкульну насмішку, сповнену ненависті і гнівного презирства (ЛСД, 2006: 611)).

Приклад 11 (Fayṣal, n.d.):

[’al-waqtu ’inda-l-ḡarbiyyīna muqaddasun / fa-hum yastafidūna min kulli daqīqatin wa šāniyatīn yaḥtarimūna-l-mawā ’ida bal ’inna-hum yaḥkamūna ’alā-l-’insāni fī-t-ta ’āmuli ma ’a-hu bi-miqdāri-’ḥtirāmi-hi li-l-waqtī]

“Час у жителів Заходу священний; вони використовують кожен хвилину та секунду і цінують будь-яку мить у ньому й навіть більше – судять про людину по її відношенню до того, наскільки вона шанує час”.

У прикладі 11 встановлено такі типи модальності: а) об’єктивна модальність реальності (засоби вираження: бездієслівна іменна предикація – [’al-waqtu ’inda-l-ġarbiyyīna miqaddasun] “час у жителів Заходу священний” – та імперфект дієслів дійсного способу у значенні теперішнього часу – [yastafīdūna / yaħtarimūna / yaħkamūna] “... використовують... цінують... судять”, б) суб’єктивна модальність впевненості мовця у вірогідності змісту висловлення (засоби вираження: лексико-граматична форма сполучення імені з наступними двома іменами у межах ідафної конструкції, що надає висловленню характеру узагальнення – [kullu daqīqatin wa šāniyatīn] “кожна хвилину та секунда”); в) суб’єктивна модальність позитивної якісної оцінки суб’єктом-адресантом об’єкта змісту висловлення (засоби вираження: оцінювальний референт – “час у жителів Заходу” – як підмет з означенням, граматично і лексично у формі прямої оцінки співвідноситься з присудком “священний” і доповнюється оцінювальною інформацією після частки [bal] “навіть більше”, що становить антитезу до встановлених з контексту негативно маркованих [’adamu-l-’iltizāmī] “безвідповідальності” та [’adamu ’ħtirāmin] “неповаги” мешканців Сходу щодо часу).

3. Класифікація типів модальності

Узагальнюючи результати аналізу, можна загалом встановити два основні типи модальності арабського публіцистичного дискурсу, наявні у всіх одиницях досліджуваного матеріалу – це об’єктивна та суб’єктивна модальності, що є водночас носіями низки модальних відношень, які умовно можна визначити, як підтипи або підрізновиди модальності.

1. Об’єктивна модальність, виражаючи різні види відношення комунікативної одиниці до дійсності, поділяється на такі підтипи:

1) об’єктивна реальна модальність (засоби вираження: форма перфекта чи імперфекта дієслів дійсного способу у всіх прикладах; форма усіченого способу зі значенням заперечення дії дієслова минулого часу у прикладах 2, 3; форма бездієслівної іменної предикації у прикладах 2, 9, 10, 11);

2) об’єктивна ірреальна модальність (засоби вираження: імперфект дієслів умовного способу у прикладах 7–8 зі значенням бажаності, у прикладі 5 зі значенням мети, у прикладі 2 зі значенням необхідності, у прикладі 3 зі значенням рішучості; імперфект дієслова дійсного способу з модальним значенням можливості у прикладі 5; умовне речення у прикладі 10, у якому модальна ірреальність постає як гіперболізована реальність).

2. Суб’єктивна модальність, як різноманітна кваліфікація адресантом (мовцем, автором) того, про що йдеться в повідомленні, умовно поділяється на такі підтипи:

1) якісна оцінка адресантом об’єктів змісту висловлення (засоби вираження: лексико-граматична форма співвіднесення об’єктів змісту висловлення з предикатами, що мають або якісно-негативну модальну маркованість, – зокрема у формі прямої оцінки у прикладах 1-4, 6, 8, 10, а також у формі непрямой оцінки за допомогою порівняльної частки ([ka-] “неначе”) у прикладі 9, – або якісно-позитивну модальну маркованість, – зокрема у формі прямої оцінки у прикладі 11; натомість форми непрямой якісно-позитивної оцінки у межах матеріалу дослідження не було виявлено);

2) оцінка впевненості адресанта у вірогідності змісту висловлення, зафіксована у лексико-граматичній формі різних модальних слів та виразів, що вказують на такі відношення:

• суб’єктивна впевненість адресанта у змісті висловлення (засоби вираження: частка [’inna] “дійсно” у прикладах 9-10; ім’я [kullun] “кожний” у прикладі 11; частка [bal] “але”, “навіть більше” у прикладах 3, 11; сталий вираз у прикладі 6);

- суб’єктивна впевненість адресанта в істинності змісту висловлення (засоби вираження: сполучення частки з іменем [bi-ʔ-ʔab ‘i] “звісно” у прикладі 1; сполучення частки з іменем [bi-l-fi ‘li] “насправді” у прикладі 3);

- суб’єктивна невпевненість адресанта у вірогідності змісту висловлення (засоби вираження: сполучення часток [rubba-mā] “мабуть” у значенні сумніву в прикладі 6);

3) оцінка ситуації адресантом у висловленні згідно з такими відношеннями:

- серйозність (засоби вираження: лексико-граматична форма авторизації у прикладах 3, 9-10; інверсія у прикладах 2-3);

- очікування (засоби вираження: лексико-граматична форма дієслова тривання [mā zāla] “все ще” у прикладі 7);

4) емоційна оцінка адресантом змісту висловлення (засоби вираження: інтонаційне сполучення знаків оклику й запитання зі значенням здивування у прикладі 5).

4. Дискурсотвірна роль модальності

У всіх наведених прикладах висловлень зафіксоване домінування суб’єктивної модальності негативної оцінки суб’єктами-адресантами текстових об’єктів, що становить дискурсотвірну ознаку, виражаючи визначений спосіб побудови мовлення в конкретній ситуації, призначений для передавання певного змісту (Бацевич, 2009: 342), тобто формує мовленнєві жанри звинувачення і викриття (приклади 2, 9, 10), надії (приклади 7-8), погрози (приклад 3), здивування (приклад 5), осуду й зневаги (приклад 4). При цьому, якщо значення негативної якісної оцінки суб’єктивної модальності переважно виводиться у лексичній формі (тобто експліцитно за допомогою негативно маркованої лексики), то логіка цього значення (особливості поведінки адресантів, пов’язані з їхнім емоційно-оцінним відношенням щодо дискурсу) визначається опосередковано (імпліцитно) за допомогою контексту й пресупозиції, що становить у широкому значенні спільний досвід, спільні попередні відомості про явище, подію, стан речей тощо, якими для порозуміння повинні володіти комуніканти (Бацевич, 2009: 352). Як наслідок, адресат для успішної комунікації повинен погоджуватися з модальними (зокрема негативними) відношеннями адресанта, закладеними у пресупозиції та контексті, що в даному випадку стосуються проблеми інтерпретації впливу Заходу на державні та культурні справи Сходу (приклади 1-10) та особливостей східного етикету (приклад 11). Тому кризь призму міжкультурної комунікації можна припустити, що комунікативна роль адресантів для східного адресата буде визначатися як об’єктивна, а для західного – як суб’єктивна, оскільки у даному випадку авторський дискурс у цілому адресується передусім східному читачеві, який найвірогідніше поділятиме з автором його пресупозиції.

5. Висновки

Таким чином, модальність арабського публіцистичного дискурсу у межах досліджуваного матеріалу постає як складна семантико-прагматична категорія, що характеризується такими ознаками:

- постійна наявність в арабському публіцистичному дискурсі двох основних (традиційних) типів модальності – об’єктивного і суб’єктивного – з низкою підтипів;

- формальна (експліцитна) вираженість об’єктивної та суб’єктивної модальності арабського публіцистичного дискурсу лексико-граматичними та інтонаційними засобами;

- імпліцитна вираженість модальності арабського публіцистичного дискурсу, як категорії, логіка якої (тобто особливості емоційно-оцінного відношення адресанта щодо дискурсу) встановлюється з контексту та пресупозиції;

- дискурсотвірна роль модальності, як елемента побудови різних мовленнєвих жанрів у межах досліджуваного матеріалу.

Перспективою використання результатів цього дослідження є створення лінгвопрагматичної типології різних видів дискурсу у контексті вираження відповідних модальних значень.

Література:

1. Бацевич Ф. С. Нариси з лінгвістичної прагматики : монографія. Львів : ПАІС, 2010. 336 с.
2. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник. 2-ге вид., доп. Київ : ВЦ «Академія», 2009. 376 с. (Серія «Альма-матер»).
3. Літературознавчий словник-довідник / [ред. рада: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко]. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с. (Серія «Nota bene»).
4. Farāmarz Mīrzā'ī. 'Al-Ġazwu-š-šaqāfiyyu wa-l-'adabu-r-riwā'iyyu fī mišra. *Mağallatu-l-'ulūmi-l-'insāniyyati li-l-ğumhūriyyati-l-'insāniyyati-l-'irāniyyati*. 'As-sanatu-l-hāmisatu (2000), 'al-harīfu. 'Al-'adadu 7 (4). Ş. 27–34.
5. Fayşal 'al-Qanā'iyī. 'Al-Waqtu 'inda-l-'arabi. URL: https://lnueduua-my.sharepoint.com/:i:/g/personal/andrii_matskevych_lnu_edu_ua/IQCtXQ5O2aFFRJeMzhyXbA1SASQUmCWCv2KCfvd_S_EH530?e=OklseX (дата звернення: 14.04.2026)
6. Ġamāl Husayn 'Alī. Şawāri'u baġdāda. 'Al-'Arabī, 2006. 'Al-'adadu 565, disambaru. Ş. 36–56.
7. Salmān 'Abū Sitta. 'Ūrubbā ta'ūdu 'ilā-l-quḍsi. 2009. URL: <https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/5119> (дата звернення: 14.04.2026)
8. Sulaymān 'Ibrāhim 'al-'Aaskarī. Hulmun ṭawbāwiyyun 'am wāqi'un šaqāfiyyun? Dawlatun šunā'iyyatu-l-qawmiyyati fī falasṭīna-l-muhtallati. 2002. URL: <https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/9109> (дата звернення: 14.04.2026)

References:

1. Batsevych, F. S. (2010). *Narysyz lnhvistychnoi prahmatyky: monohrafiia* [Essays on linguistic pragmatics: a monograph]. Lviv, Ukraine: PAIS [in Ukrainian].
2. Batsevych, F. S. (2009). *Osnovy komunikativnoi lnhvistyky* [Fundamentals of communicative linguistics] (2nd ed.). Kyiv, Ukraine: VTs «Akademiiia» [in Ukrainian].
3. Hromiak, R. T., Kovaliv, Yu. I., & Teremko, V. I. (Eds.). (2006). *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary studies dictionary-handbook]. Kyiv, Ukraine: VTs «Akademiiia» [in Ukrainian].
4. Farāmarz Mīrzā'ī. (2000). 'Al-Ġazwu-š-šaqāfiyyu wa-l-'adabu-r-riwā'iyyu fī mišra [Cultural invasion and novelistic literature in Egypt]. *Mağallatu-l-'ulūmi-l-'insāniyyati li-l-ğumhūriyyati-l-'insāniyyati-l-'irāniyyati*, 7(4), 27–34 [in Arabic].
5. Fayşal 'al-Qanā'iyī. (n.d.). 'Al-Waqtu 'inda-l-'arabi [Time among the Arabs]. URL: https://lnueduua-my.sharepoint.com/:i:/g/personal/andrii_matskevych_lnu_edu_ua/IQCtXQ5O2aFFRJeMzhyXbA1SASQUmCWCv2KCfvd_S_EH530?e=OklseX [in Arabic].
6. Ġamāl Husayn 'Alī. (2006). *Şawāri'u baġdāda* [Streets of Baghdad]. 'Al-'Arabī, (565), 36–56 [in Arabic].
7. Salmān 'Abū Sitta. (2009). 'Ūrubbā ta'ūdu 'ilā-l-quḍsi [Europe returns to Jerusalem]. URL: <https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/5119> [in Arabic].
8. Sulaymān 'Ibrāhim 'al-'Aaskarī. (2002). *Hulmun ṭawbāwiyyun 'am wāqi'un šaqāfiyyun? Dawlatun šunā'iyyatu-l-qawmiyyati fī falasṭīna-l-muhtallati* [A utopian dream or a cultural reality? A binational state in occupied Palestine]. URL: <https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/9109> [in Arabic].



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 14.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 30.04.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

4. Порівняльне літературознавство

4. Comparative Literature

ВІД ЧАРІВНОГО ЛІСУ ДО ПОЛЯ БОЮ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ КАЗКОВОГО ТА ВОЄННОГО НАРАТИВІВ

Наумовська Олеся Владиславівна,

*доктор філологічних наук, професор,
завідувачка кафедри фольклористики
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
o.naumovska@knu.ua
orcid.org/0000-0002-9290-7843*

Мета. Стаття має на меті виявити глибинні структурні, функціональні та когнітивні паралелі між казковим і воєнним наративами й обґрунтувати центральну гіпотезу дослідження: воєнний наратив не є антиподом казки, а радше її трансформацією – тими самими глибинними наративними схемами, що функціонують у принципово іншому етичному, емоційному та онтологічному середовищі. Методи. Дослідження ґрунтується на комплексному застосуванні компаративного, структурно-семіотичного та функціонального методів, наративного аналізу, а також методу польового дослідження (інтерв'ю з військовослужбовцями ЗСУ, проведені у 2024 р.). Емпіричну базу становлять тексти українських чарівних казок зі збірки «З живого джерела» (1990), воєнні наративи зі збірника «Сильні духом: Історії саперів російсько-української війни» (2025), а також зразки цифрового фольклору. Результати. У ході компаративного аналізу встановлено, що казка і воєнний наратив базуються на спільних когнітивних і символічних механізмах: структуризації хаосу через бінарні опозиції, типізації досвіду через архетипні образи, побудові смислових протиставлень. Водночас виявлено суттєві відмінності в їхній реалізації: казка прагне до завершеності й відновлення рівноваги, тоді як воєнний наратив фіксує розриви, фрагментарність і принципову незавершеність досвіду. Трансформації зазнають ключові образи: герой утрачає дистанційовану винятковість і набуває рис героя-свідка; ворог ускладнюється за межі однозначної демонізації; чудесне поступається місцем випадку, але не зникає як культурна потреба. Особливу увагу приділено мему як новій формі мікронаративу, що успадковує функції казки – пояснювати, впорядковувати й об'єднувати – реалізуючи їх у форматі іронічному, стислому та візуально-вербальному. Висновки. Казковий і воєнний наративи репрезентують різні стани єдиної наративної матриці, а не принципово різні культурні системи. Воєнний наратив не руйнує казкову модель, а випробовує її на межі можливого: архетипні структури трансформуються, але не зникають. Це свідчить про те, що казка є не лише жанром минулого, а фундаментальною формою людського мислення, що зберігає дієвість навіть тоді, коли світ перестає відповідати її законам. Сучасні цифрові мікронаративи (меми) продовжують казкову традицію в нових медіальних умовах, підтверджуючи адаптивність фольклорних механізмів в екстремальних соціокультурних обставинах.

Ключові слова: фольклор, казка, наратив, війна, трансформація, травма, образ, ідентичність, лімітованість.

FROM THE ENCHANTED FOREST TO THE BATTLEFIELD: A COMPARATIVE ANALYSIS OF FAIRY-TALE AND WAR NARRATIVES

Naumovska Olesia Vladyslavivna,
*Doctor of Philological Sciences, Professor,
Head of the Department of Folklore Studies
Taras Shevchenko National University of Kyiv
o.naumovska@knu.ua
orcid.org/0000-0002-9290-7843*

Purpose. This article aims to identify deep structural, functional, and cognitive parallels between fairy-tale and war narratives, and to substantiate the central hypothesis of the study: the war narrative is not the antithesis of the fairy tale but rather its transformation – the same deep narrative schemas operating in a fundamentally different ethical, emotional, and ontological environment. **Methods.** The study employs a combination of comparative, structural-semiotic, and functional methods, narrative analysis, and fieldwork methodology (interviews with servicemembers of the Armed Forces of Ukraine conducted in 2024). The empirical base comprises Ukrainian fairy tale texts from the anthology *From a Living Source* (1990), war narratives from the collection *Strong in Spirit: Stories of Sappers of the Russian-Ukrainian War* (2025), and digital folklore samples. **Results.** The comparative analysis establishes that fairy-tale and war narratives share common cognitive and symbolic mechanisms: structuring chaos through binary oppositions, typifying experience through archetypal figures, and constructing networks of meaning. At the same time, significant differences in their realization are identified: the fairy tale tends toward closure and the restoration of equilibrium, while the war narrative registers rupture, fragmentation, and the fundamental incompleteness of experience. Key figures undergo transformation: the hero loses heroic distance and acquires the traits of a witness-hero; the enemy exceeds unambiguous demonization; the miraculous yields to contingency without disappearing as a cultural need. Special attention is given to the internet meme as a new form of micronarrative that inherits the fairy tale's functions – to explain, to order, and to unite – realizing them in an ironic, compressed, and visually-verbal format. **Conclusions.** Fairy tales and war narratives represent different states of a single narrative matrix rather than fundamentally distinct cultural systems. The war narrative does not destroy the fairy-tale model but tests it at the limits of the possible: archetypal structures are transformed but do not disappear. This demonstrates that the fairy tale is not merely a genre of the past but a fundamental form of human cognition that retains its efficacy even when the world ceases to conform to its laws. Contemporary digital micronarratives (memes) continue the fairy-tale tradition under new media conditions, confirming the adaptability of folkloric mechanisms in extreme sociocultural circumstances.

Keywords: folklore, fairy tale, narrative, war, transformation, trauma, archetypal imagery, identity, liminality.

1. Вступ

У сучасному гуманітарному дискурсі наратив дедалі частіше постає не лише формою репрезентації досвіду, а й базовим механізмом його конструювання. Особливої ваги це набуває в умовах війни, коли руйнуються і життя, і певні старі цінності, натомість створюється нова «карта світу», за якою нація житиме далі. Тому індивідуальний і колективний досвід травматичних подій потребує фіксації та глибокого аналізу – осмислення пережитого, інтеграції його в культурну пам'ять і формування на цій основі нових вимірів індивідуальної та колективної ідентичності. З огляду на це, наратив стає не просто «записом» події, а й інструментом відновлення – засобом, за допомогою якого власне «я» повертає собі цілісність, а спільнота виробляє ціннісні орієнтири для спільного майбутнього.

Ця функція наративу виявляється у кількох взаємопов'язаних вимірах. По-перше, терапевтичному: перетворення хаотичного травматичного досвіду на зв'язну оповідь дозволяє відмежуватися від болю і розпочати процес зцілення. По-друге, меморіальному: воєнний наратив фіксує події, які згодом стають частиною офіційної історії та національної ідентичності,

перетворюючись на інструмент боротьби за правду в умовах, коли сама правда є полем битви. По-третє, етичному: осмислення досвіду через розповідь або текст дає голос тим, хто постраждав, – перетворюючи «жертву» на «свідка» і надаючи пережитому статус морального свідчення. Нарешті, у вимірі трансісторичному: осмислення виходить за межі конкретного часу, торкаючись фундаментальних питань добра, зла, справедливості та людської гідності – і тим самим створюючи інтелектуальний та етичний спадок, що стає застереженням або дороговказом для інших народів і поколінь.

Саме в цьому сенсі військовий наратив – у його різноманітних формах, від усних свідчень до цифрового фольклору – виявляє несподівану спорідненість із традиційними наративними моделями, зокрема з казкою.

Попри очевидну різницю між казкою як жанром умовно «позачасового» символічного характеру і військовим наративом як свідченням історично конкретного досвіду, між ними простежуються глибинні структурні, функціональні та когнітивні паралелі. Це дає підстави розглядати їх із позиції компаративного студіювання як дві різні, але взаємопов’язані наративні системи.

Метою дослідження є виявлення структурних, функціональних і когнітивних паралелей та трансформаційних процесів між казковим і військовим наративами, які перебувають у принципово різних екзистенційних середовищах.

Предмет розвідки – структурні моделі, архетипні образи, символічні опозиції та наративні стратегії, спільні для казкового і військового наративів, а також їхні трансформації в умовах травматичного досвіду та цифрової комунікації.

Об’єктом дослідження є тексти українських чарівних казок зі збірки «З живого джерела» (1990) та військових наративів зі збірника «Сильні духом: Історії саперів російсько-української війни» (2025). Також використано кілька зразків наративів із польових досліджень авторки (інтерв’ю із військовослужбовцями ЗСУ, записаними у 2024) та соціальної мережі Facebook.

У роботі застосовано такі **дослідницькі методи**: компаративний – для зіставлення структурних і функціональних характеристик казкового і військового наративів; структурно-семіотичний – для аналізу бінарних опозицій, актантних моделей і кодів у текстах обох типів; наративний аналіз – для дослідження особливостей мовної організації, позиції оповідача та ступеня наративної цілісності; функціональний – для з’ясування соціальних, психологічних і меморіальних функцій наративу в культурі; метод польового дослідження (інтерв’ю з військовослужбовцями ЗСУ) – для залучення первинного емпіричного матеріалу; елементи фольклористичного аналізу – для вивчення формульності, варіативності та жанрових трансформацій у сучасному військовому фольклорі.

Теоретичне підґрунтя дослідження формують класичні та сучасні підходи у фольклористиці й антропології: концепції ритуалу та лімінальності Віктора Тернера (Turner, 1966), міфо-ритуальні моделі Джеймса Джорджа Фрезера (Frazer, 1917), функціоналізм Броніслава Малиновського (Malinowski, 1926), інтерпретативна фольклористика Алана Дандеса (Dundes, 1969), а також символічна антропологія казки Франциско Ваза да Сільви (Vaz da Silva, 2002) і дослідження сучасних фольклорних / фольклоризованих наративів Сандри Шталь (Stahl, 1977) й Уло Валка (Valk, 2021) та розвідки Катаржини Якубовської-Кравчик щодо ролі фольклору загалом і казки зокрема у формуванні української національної ідентичності (Jakubowska-Krawczyk, 2025).

Принципово важливим є також залучення українських наукових студій, присвячених проблемам побутування й трансформації фольклору в умовах війни, усної історії та наративів травматичного досвіду, – праць Романа Кирчіва (Кирчів, 2010), Оксани Кузьменко (Кузьменко, 2018), Оксани Лабащук (Labashchuk, 2024), Ярини Закальської та Олени Івановської (Закальська, Івановська, 2024), Назарія Слободяна (Слободян, 2024), Романа Лихограя (Лихограй, 2021) та ін. Їхні дослідження дозволяють осмислити військовий наратив не лише як історичне джерело, а як живу фольклорну практику, що функціонує в режимі «тут і тепер».

Цікавими з точки зору тематики дослідження є студії Лідії Дунаєвської над українськими народними казками (Дунаєвська, 2009) та міркування Софії Москаленко та Мії Блум, які порівнюють казкові «майстер-наративи» українських і російських дітей, пов'язуючи їх із різними культурними моделями героїзму й психологією масової мобілізації (Bloom, Moskalenko, 2023). Ці міркування набули систематичнішого вигляду у статті С. Москаленко, де обґрунтовується роль «раннього знайомства з казками як важливий чинник масової психології, що може допомогти зрозуміти й передбачити широкі суспільні тенденції та реакції, особливо в періоди невідомості й змін, таких як війни та політичні заворушення» (Moskalenko, 2023: 227).

Основна гіпотеза запропонованої розвідки полягає в тому, що воєнний наратив не є антиподом казки, а радше її трансформацією: ті самі глибинні наративні схеми функціонують у принципово іншому етичному, емоційному та онтологічному середовищі.

2. Наратив як культурна практика: між міфом, казкою і досвідом війни

Наратив є універсальною формою організації людського досвіду, що охоплює когнітивний, символічний і соціальний виміри. Така універсальність дозволяє аналізувати казку і воєнний наратив не як ізольовані жанри, а як різні прояви єдиного механізму осмислення реальності.

У класичній антропології – приміром, у традиції, закладеній Дж. Фрезером і розвиненій Кембриджською ритуалістичною школою (Harrison, Themis, 1912; Murray, 1912; Cornford, 1912), міф розглядається як «сценарій ритуалу» (так, Джейн Харрісон стверджує: «Міф виник із ритуалу – або радше разом із ритуалом, – а не ритуал із міфу», (Harrison, Themis, 1912: С. 13)), а самі ритуально-міфологічні системи – як механізми відтворення соціального і космічного порядку. Казка, хоча й менш безпосередньо пов'язана з ритуалом, зберігає цю структурну функцію: вона моделює світ як упорядкований простір, у якому навіть хаос підлягає певній логіці. Так, у казках (приміром, «Телесик», «Яйце-райце», «Покотигорошко» та ін. (З живого джерела, 1990)) мотив викрадення дитини чи члена родини, що в реальному житті означав би абсолютний хаос і руйнування сімейного порядку, перетворюється на структурований сюжет, у якому небезпека набуває конкретної форми, ворога можна перемогти або перехитрити, а порушений лад зрештою відновлюється через повернення героя додому та / чи перемогу над злом. У воєнному наративі ця функція набуває нового змісту – йдеться вже не про відтворення порядку, а про його пошук у ситуації радикального руйнування: «Труднощі полягали в тому, що на перших порах було складно налагодити взаємодію з підрозділами. В екстремальних ситуаціях доводилося шукати вихід. Знаходили. Але це втрата часу. Поступила команда підірвати вишгородський міст. Сказано: все готово, а насправді ящики із боєприпасами виявилися запломбовані. Перші два-три тижні було особливо складно» (Сильні духом, 2025: 9).

Функціоналістичний підхід Броніслава Маліновського, який стверджував: «Ці історії становлять невід'ємну частину культури. Їхнє існування та вплив не обмежуються самим актом оповідання, адже вони керують і контролюють багато культурних явищ» (Malinowski, 1926: 204), – дозволяє побачити в наративі інструмент соціальної регуляції. Якщо у традиційному суспільстві міф і казка легітимізують норми («Про Івана Багатого»: «От стрільці як урізали, верба розлетілась і змії пропав. А Іван Багатий тепер живе у тому палаці» (З живого джерела, 1990: 122)), то у воєнному контексті наратив стає засобом вироблення нових етичних орієнтирів: «Тутешній житель допоміг із житлом – надав нам для проживання будинок своїх батьків. Я його зовсім не знав, а потім здружилися, його Олег звати. Власне, мене вразила зустріч із цим чоловіком, який вперше нас бачив, але без вагань запропонував житло: ось живіть, будь ласка. Як і вразило те, що всі навколо згуртувалися і почали допомагати військовим» (Сильні духом, 2025: 69). Це підкреслюють і сучасні українські дослідниці Оксана Кузьменко (Кузьменко, 2018) та Оксана Лабащук (Labashchuk, 2024), які аналізують усні свідчення як форму колективного осмислення травматичного досвіду та конструювання нових моделей солідарності.

Концепція лімінальності Віктора Тернера (Turner, 1966) є особливо продуктивною для порівняння казкового і воєнного наративів. Казковий простір – це завжди «інший світ», де діють змінені правила і де герой проходить через трансформацію: «Зараз же царевича застряла в дубові, в розсохах, Куховаричева далі застряла у маковинні, а Сученкова застряла у змія в будинку, у вікні. Їдуть в інше панство, в десяте государство» («Про Сученка-богатиря» (З живого джерела, 1990: 138)). Війна, у свою чергу, створює реальний лімінальний стан, у якому звичні соціальні структури розмиваються. Воєнний наратив фіксує досвід перебування «між»: між миром і війною, життям і смертю, нормою і винятком: «Зовсім неподалік біда творилася, постійно, вдень і вночі, було чути обстріли. Авіація наша працювала. Неспокійно було, «прильоти», зарево видно, не було такого дня, щоб не «прилітало». До Ізюму – кілометрів 47. Пам’ятаю, що від адміністративної будівлі в Олександрівці нічого не залишилося. Пригадую, ми працювали в одному із підрозділів Нацгвардії. За метрів 10, де були їхні позиції, прилетіла ракета» (Сильні духом, 2025: 70).

Цей перехідний характер наративу особливо помітний у сучасному українському фольклорі, який активно досліджують Ярина Закальська, Олена Івановська та Назарій Слободян (Слободян, 2024). Вони підкреслюють, що воєнні оповіді, жарти та меми функціонують як способи «переживання» лімінального стану – надаючи йому символічної форми і тим самим роблячи його стерпним: «...Важливим є вербальне осмислення досвіду війни, фіксація екзистенційної травми в рецепції тих, хто її проживає. Чи не найкращим засобом для цього завжди слугував фольклор. <...> Фольклорні тексти завжди були спонтанною реакцією, ще не відшліфованою, часом і ніким не відредагованою, на певну подію. Їх можна вважати своєрідним колективним меседжем, адресованим іншому реципієнту» (Закальська, Івановська, 2024: С. 11). Цей напрям досліджень знаходить підтримку і в матеріалах міжнародної конференції україністики 2023 року, де зафіксовано перші хвили новітнього воєнного фольклору – від легенди про «Привид Києва» до «конотопських відьом» («Діалог мов...», 2023).

Інтерпретативний підхід Алана Дандеса, який переконливо доводив, що «...фольклор є універсальним явищем: він існував завжди і, найімовірніше, існуватиме завжди. Доки люди взаємодіють між собою і в процесі цієї взаємодії використовують традиційні форми комунікації, доти фольклористи матимуть чудові можливості для його дослідження» (Dundes, 1969: 174), дозволяє розглядати і казку, і воєнний наратив як системи символів, що відображають колективні уявлення та глибинні психологічні структури. Тут важливими є також ідеї Франциско Ваз да Сільви (Vaz da Silva, 2002), який показує, що казкові образи мають складну семантику, пов’язану з базовими культурними категоріями – життям і смертю, світлом і темрявою, порядком і хаосом (Наприклад, у казці «Летючий корабель»: «Цар – що робити? Ну загадувати другу загадку: як із’їсть із своїм товариством за одним разом шість пар волів смажених і сорок пічок хліба, тоді, каже, віддам мою дитину за нього, а не з’їсть, то от мій меч – а йому голова з плеч!» (З живого джерела, 1990: 90)). У воєнному наративі ці опозиції набувають екзистенційної гостроти, проте не зникають як структурні принципи: «Майже постійно перебували в зоні обстрілу. Два-три рази в тиждень по нас прилітало. Довколишні поля кацапи замінували. Якщо би ворог проривав оборону, саперам потрібно було негайно закривати цей прорив, заміновувати ділянки, щоб він не міг просунути далі. Лінія оборони йшла вздовж Світлодарки і Попасної, це все була одна лінія. Наші відтіснили противника, орки вже відходили, точилися жорстокі бої. ЗСУ гнали їх за поребрик, подалі від наших рубежів» (Сильні духом, 2025: 76).

Роман Кирчів акцентує на історичній динаміці фольклору, його здатності адаптуватися до нових соціокультурних умов (Кирчів, 2010). Відтак, воєнний наратив постає не розривом із фольклорною традицією, а її закономірним – хоча й болісним – етапом.

Досліджуючи політичний фольклор, Роман Лихограй який звертає увагу на трансформацію жанрових форм у сучасному середовищі: межі між казкою, легендою, анекдотом і свідченням

стають дедалі більш розмитими (Лихогай, 2021). Це відкриває можливість для нового типу наративів, в яких органічно поєднуються елементи різних традицій.

Нарешті, дослідження Уло Валка підкреслюють, що сучасні наративи, оприявлюючи патерни вернакулярної релігії, не лише відтворюють традиційні моделі, а й активно їх трансформують (Valk, 2021). З огляду на це, можемо констатувати, що воєнні мемуари, короткі історії та жарти функціонують як своєрідні «мікронаративи», що, по-перше, вкорінені у народному світогляді, по-друге, виконують ті самі функції, що й казка: пояснюють, структурують, знімають напругу.

Відтак, наратив постає універсальним механізмом культурної адаптації, який у різних історичних умовах набуває різних форм. Порівняння казкового і воєнного наративів дозволяє побачити не лише їхню спорідненість, а й ті глибинні трансформації, яких зазнає культурна уява під впливом екстремального досвіду.

3. Структурні моделі казкового та воєнного наративів: компаративний вимір

Порівняння казкового та воєнного наративів вимагає звернення до ширшого теоретичного поля, ніж класична морфологія казки. Особливо продуктивними тут є підходи структуралізму та наративної семіотики, які дозволяють розглядати наратив як систему відношень, а не як сукупність сталих елементів.

У структурній антропології Клода Леві-Строса міф – а ширше, будь-який традиційний наратив – потрактовується як спосіб організації бінарних опозицій: життя/смерть, природа/культура, своє/чуже (Lévi-Strauss, 1963). Казка як «уламок міфу» (так, Лідія Дунаєвська наголошує, що міф є «певною символічною моделлю світу», а «ідеальним відображенням його схематизму є казка, яка дійшла до нашого часу у формі стереотипних мовленнєво-стабілізуючих елементів» (Дунаєвська, 2009: 24)) також ґрунтується на цих опозиціях, надаючи їм художньо-символічного обрамлення. Воєнний наратив, на перший погляд, відтворює подібну бінарність: «свій/ворог», «добро/зло». Однак принципова відмінність полягає в тому, що у воєнному досвіді ці опозиції не завжди піддаються стабілізації: вони можуть коливатися, ускладнюватися або навіть руйнуватися, позаяк, на відміну від казки, основним законом якої є безумовна перемога добра над злом, воєнний наратив не завжди утверджує цю формулу.

Це дозволяє говорити про зміну самої функції бінарних структур. Якщо у казці вони забезпечують когнітивну ясність і моральну визначеність («Летючий корабель»: «А дурень такий став, що його й не пізнаєш: одежа на ньому так і сяє: шапочка золота, а сам такий гарний, що боже! Веде він своє військо, сам на воронім коні попереду, за ним старшина...» (З живого джерела, 1990: 92)), то у воєнному наративі вони часто стають інструментом лише тимчасового впорядкування хаосу: «Важко було, місцевість незнайома та ще й темінь, хоч в око стрель. Встановили десь близько 30 мін. І тут за 100 метрів від нас прилітає мінометка. Після курахівського напрямку, коли прилітало за метрів 20–30 від нас, то це ще можна працювати. Але звідкись взявся «шахед», на щастя, його збили. А ми зрозуміли, що робити тут нічого, бо скоро почне світати» (Сильні духом, 2025: 158).

Ця динамічність оприявлюється також в образі ворога, який у сучасних воєнних наративах водночас і стабілізується через стереотипізацію, і ускладнюється через досвід безпосереднього контакту.

Семіотичний підхід Ролана Барта (Barthes, 1991) дозволяє розглядати наратив як систему знаків, де значення виникає через коди та їхні комбінації. У казці ці коди є відносно стабільними: герой, випробування, чарівний помічник, винагорода («Ох»: «А з тієї пшонини перекинувся парубок – і такий гарний, що царівна як побачила, так і закохалася одразу, та так щиро просить царя й царицю, щоб її оддали за нього» (З живого джерела, 1990: 99)). У воєнному наративі ті самі коди можуть зберігатися, але їхнє значення змінюється. Наприклад, фігура героя втрачає однозначність і може поєднувати в собі риси сили і вразливості, героїзму і травматичності: «Військові – не роботи. Часто вони працюють в надскладних психологічних умовах, на

грані фізичного перевтомлення. Іноді дивуєшся, звідки беруться додаткові ресурси організму і ти тягнеш, робиш, біжиш. Відновлення важливе: помитися, поїсти, поговорити з рідними, відчути їхню підтримку і знати, що ти потрібен своїй сім'ї. І це допомагає...» (Сильні духом, 2025: 233).

У наративній семіотиці Альгірдаса Жюльєна Греймаса особливу увагу приділено актантній моделі, яка описує структуру відносин між учасниками наративу: суб'єкт, об'єкт, помічник, опонент тощо (Greimas, 1983). В обох типах наративу можна ідентифікувати подібні ролі, однак їхнє наповнення суттєво різниться. У казці ці ролі чітко розмежовані; у воєнному наративі вони можуть накладатися: одна й та сама особа може бути водночас героєм, жертвою і свідком. Відтак, можна говорити про багатофункціональність, частотне «перекодування» ролей в усних воєнних оповідях, що свідчить про більшу відкритість і динамічність воєнного наративу порівняно з казковим.

Теорія наративної рівноваги Цветана Тодорова (Todorov, 1977) також дає важливий інструмент для порівняння. У класичному наративі, зокрема казковому, сюжет розгортається як перехід від рівноваги до її порушення і подальшого відновлення («Кирило Кожум'яка»: «От Кирило, вбивши змія, визволив князівну і віддав князеві. Князь уже не знав, як йому й дякувати. Та вже з того-то часу і почало зватися те урочище в Києві, де він жив, Кожум'яками» (З живого джерела, 1990: 41)). Війна, однак, радикально змінює цю схему: початкова рівновага може бути втрачена безповоротно, а нова – бажана, омріяна, однак не гарантована: «Натільний хрестик завжди ношу. І маю книжечку із молитвами. Вона вже затерлася, але постійно зі мною. І Бог мене береже! Збереже і Україну!» (Сильні духом, 2025: 233). Тому воєнний наратив часто залишається відкритим і незавершеним, що принципово відрізняє його від казки.

Ця незавершеність безпосередньо пов'язана з травматичним характером досвіду. Тому воєнні наративи часто мають фрагментарну структуру, що відображає неможливість повного «закриття» події на рівні оповіді – різкий контраст із казковою тенденцією до завершеності та гармонізації.

Водночас не можна говорити про розрив між двома типами наративів, позаяк сучасний фольклор, фольклоризовані наративи зокрема, демонструє здатність до поєднання різних наративних моделей. У воєнному контексті це проявляється у виникненні гібридних форм, де казкові структури співіснують із документальністю, іронією або травматичною фрагментарністю.

Відтак, структурний аналіз засвідчує, що казковий і воєнний наративи базуються на подібних когнітивних і семіотичних механізмах, але реалізують їх у різних «режимах». Казка прагне до стабілізації значень і відновлення порядку, тоді як воєнний наратив демонструє процес їхнього постійного перегляду.

4. Архетипні образи і символічні опозиції: герой, ворог і (не)ймовірність чудесного

Порівняння казкового та воєнного наративів особливо виразно проявляється на рівні образної системи, де функціонують «базові» образи: герой, ворог, помічник, жертва. Саме тут структурні моделі, окреслені вище, наповнюються конкретним змістом і водночас зазнають найбільшої трансформації.

Архетипні образи унаочнюють бінарні опозиції. Так, у казці герой (добротворець) і ворог (злотворець) є не просто персонажами, а функціями цих опозицій: вони втілюють порядок і хаос, «своє» і «чуже». Ця опозиція у казці має виразну тенденцію до стабілізації: ворог є однозначно негативним, а герой – ідеалізованим з точки зору аксіології творця й епохи творення та побутування тексту, на чому наголошує Л. Дунаєвська: «Бажання казкаря ідеалізувати свого героя відповідно до потреб аудиторії і зумовлює “невмирущість” таких мотивів у фольклорному творі» (Дунаєвська: 2009: 174).

У воєнному наративі ця схема відтворюється: образ ворога часто набуває рис демонізації: «Думалося, що ворогу нас не видно. В цей час орки відпрацьовували по нас із кулеметів: били

поодинокими пострілами й короткими чергами. Снайпери не давали змоги піднятися, активно відпрацьовували по нас» (Сильні духом, 2025: 133); «Щодо саморобних вибухових пристроїв, то орки мінували дитячі іграшки й візочки» (Сильні духом, 2025: 193) тощо. Разом із тим, сучасний військовий наратив не обмежується цією бінарністю: у ньому виникають складніші моделі, де ворог постає не просто демонізований, а історично й культурно зумовлений «інший»: «Вони, здається, генетично деформовані. Я вважаю, що це – екзистенційна війна. Між силами добра, світла, любові і якимось світом Орвелла. У них немає бажання комусь подзвонити перед смертю, попрощатись. Вони виконують якусь програму. Це страшно. З такими воювати реально тяжко. Це люди, які не цінують ні своє життя, ні чуже. В реальності Європа би впала, якби вони поперли на Європу. Просто у нас із ними є певна тяглість боротьби» (із матеріалів інтерв'ю з військовослужбовцем на псевдо Доцент, 08.06.2024). Порівняльний аналіз українських і російських казкових «майстер-наративів» у дослідженні Москаленко (Moskalenko, 2024) підтверджує: казкова модель героя-дурника, що перемагає дивом (характерна для росіян), принципово відрізняється від моделі героя-борця через зусилля та кмітливість (характерна для українців). Ця різниця, закладена вже в дитячих наративах, виявляє себе і в сучасних військових оповідях (згадаймо, приміром, скільки тисяч текстів з'явилося у соціальних мережах на теми Чорнобаївки, Чмоні, бавовни тощо).

Певна трансформація простежується і в образі героя. У казці герой є суб'єктом дії, спрямованим на досягнення чітко визначеного об'єкта. У військовому наративі ця цілеспрямованість інколи розмивається – попри основну мету перемоги над ворогом, герой діє в умовах певної невизначеності, зміни завдань. Внаслідок цього герой військового наративу часто позбавлений героїчної «дистанції»: він не казковий персонаж, а людина, яка перебуває всередині події і переживає страх, сумнів, втому. Більше того, героїзм перестає бути властивістю «обраних» і стає характеристикою ситуації, в якій опиняється будь-хто: «Вони /*сaнepи* – *О. Н.* – тихі герої, які ризикують своїм життям, щоб інші могли жити спокійно та без страху» (Сильні духом, 2025: 268).

Коллективний героїзм, який оприявлює війна, призводить до появи нової фігури – героя-свідка. Він не лише діє, а й розповідає, фіксує, інтерпретує, поєднуючи функції дії і рефлексії, – саме свідчення можна вважати ключовим жанром сучасної культури війни.

На окрему увагу заслуговує трансформація категорії чудесного. У казці чудесне є структурованим елементом: воно забезпечує перехід від неможливого до можливого. У військовому наративі чудесне не зникає, але радикально змінює свій статус: перестає бути правилом і стає винятком – подією, яка не пояснюється логікою світу. Його функцію частково перебирає на себе випадок: виживання часто описується як результат збігу обставин, а не моральної чи чарівної закономірності: «Тричі підривався і усі три випадки були для нього вдалі. Народився в сорочці. Розповідав, що має велике везіння, якісь вищі сили його постійно оберігають» (Сильні духом, 2025: 116).

Окрім того, у сучасному військовому фольклорі виникають нові форми чудесного, зокрема в гумористичних і меметичних зразках. Тут чудесне постає іронічним або символічним перебільшенням, що виконує психотерапевтичну функцію: дозволяє тимчасово відновити відчуття контролю над реальністю:

«Колись хтось із них підійде до воріт – таких величезних, позолочених, чистих – і Петро питає його:

– Грішний?

– Грішний, – відповідь чоловік у брудній формі. – У людей стріляв, горілку пив, пів року в АТО, агесник.

– А... – скаже апостол. – Ясно... Тобі туди, нагору. До своїх. За статуями й арфами праворуч – там побачиш. Другий бліндаж заселяй» (Брест, 2022).

Загалом же, казковий і воєнний наративи використовують спільний образний ресурс, але реалізують його дещо по-різному. Казка вирізняється стабільністю і завершеністю, тоді як воєнний наратив фіксує певну нестійкість (радіше сказати – варіативність), амбівалентність і відкритість досвіду.

5. Травма, фрагментація і позиція оповідача: межі наративу у воєнному досвіді

Однією з принципових відмінностей між казковим і воєнним наративами є характер їхньої мовної організації та ступінь наративної цілісності. Казка тяжіє до структурної завершеності, повторюваності та формульності, тоді як воєнний наратив часто демонструє фрагментарність, розриви та семантичну нестабільність. Ця відмінність безпосередньо пов'язана з природою досвіду, що лежить в основі кожного з цих типів оповіді.

У класичному фольклорі формульність (ініціальні, медіальні та фінальні формули) є одним із ключових механізмів стабілізації змісту. Повторювані звороти, усталені сюжетні ходи та передбачувані розв'язки створюють ефект упорядкованого світу, де навіть найнеймовірніші події інтегруються в зрозумілу і завершену структуру.

Воєнний досвід, натомість, часто чинить опір такій структуризації. Як показують дослідження травми – приміром, у класичній праці Кеті Карут – травматична подія не повністю піддається символічному опрацюванню і тому не може бути легко інтегрована в лінійний наратив. Вона повертається у вигляді фрагментів, повторів і уривків пам'яті, що не складаються у цілісну історію: «Рана психіки ... переживається надто рано, надто несподівано, щоб бути повністю пізнаною, і тому не є доступною свідомості доти, доки не нав'язується знову – повторно – у нічних кошмарах і повторюваних діях того, хто вижив» (Caruth, 1996: 4).

Ця особливість безпосередньо відображається у воєнних наративах. Усні свідчення, щоденникові записи, інтерв'ю або навіть короткі цифрові повідомлення часто мають уривчасту структуру. Відтак, воєнне свідчення часто існує як процес, а не як завершений текст. Цю думку підтверджує і новий корпус письмових свідчень українців 2022–2024 років (NoW corpus), де зафіксована характерна нелінійність та емоційна фрагментарність оповідей людей, які переживали події в режимі реального часу (Altman, Kuperman, 2025).

Відтак, фрагментарність воєнного наративу засвідчує множинність кодів і відкритість значення. Якщо у казці коди стабілізуються і ведуть до певної «розгадки», то у воєнному наративі вони залишаються відкритими. Це створює ефект незавершеності – не як недолік, а як сутнісну характеристику такого типу оповіді.

Важливим аспектом є також зміна статусу наратора. У казці оповідач зазвичай перебуває поза подією, він контролює матеріал і знає, чим завершиться історія. У воєнному наративі мовець часто є безпосереднім учасником або свідком подій, позбавленим цієї дистанції. Внаслідок цього наратив як свідчення передбачає не стільки завершеність, скільки автентичність переживання, тобто має своєрідний процесуальний характер.

На окрему увагу заслуговує роль мікронаративів – коротких форм: жартів, мемів, окремих реплік, які стають ключовими в умовах цифрової комунікації. Вони не прагнуть до повноти, але виконують важливі функції: знімають напругу, створюють відчуття спільності, дозволяють швидко реагувати на події.

У цьому сенсі мем можна розглядати як своєрідний «анти-казковий» наратив: він не розгортається в часі, а концентрує зміст у миттєвому образі чи формулі. Водночас він зберігає деякі риси казки – типізацію персонажів і ситуацій, символічну насиченість, повторюваність (приміром, безліч мемів зі смисловою домінантою «А я вам сейчас покажу, откуда на Беларусь готовилось нападение...»), які виникли після відомого вислову білоруського диктатора Олександра Лукашенка й заповнили мережу Internet). Така гібридність характерна насамперед для сучасного воєнного гумору як форми колективної адаптації.

Однак попри те, що воєнний наратив демонструє принципово іншу логіку мовної організації, ніж казка, ці відмінності не означають повного розходження: обидва типи наративів виконують спільну функцію – надають досвіду форму, роблять його комунікативно доступним і культурно значущим.

6. Мем як нова казка: мікронаративи війни і трансформація фольклорної моделі

У сучасному цифровому середовищі меми стають одними з найдинамічніших форм фольклору, особливо в умовах війни, що транслюють не тільки жарт чи візуальну одиницю, а й специфічний тип наративу – мікронаратив, що виконує функції, близькі до традиційної казки.

Дослідження сучасного фольклору, як уже наголошувалося вище, підкреслюють, що фольклор не зникає в умовах модерності, а змінює свої медіуми та форми. Мем у цьому сенсі є не розривом із традицією, а її продовженням: новим способом колективного оповідання, адаптованим до швидкості і фрагментарності сучасної комунікації.

Як і казка, мем базується на впізнаваних образах і повторюваних схемах. Він апелює до спільного культурного коду, який дозволяє миттєво розпізнати ситуацію, персонажів і смислові акценти. Іншими словами, мем функціонує як «згорнута» казка: не розгортаючи сюжет у часі, він конденсує його до одного образу або короткої формули.

Спираючись на семіотичний підхід (Barthes, 1991), ми можемо розглядати мем як складну знакову конструкцію, де поєднуються візуальний і вербальний коди. Значення мемів виникає через інтертекстуальність і повторюваність: кожен новий мем водночас є варіацією попередніх. Це зближує його з казкою, яка також існує як множинність варіантів у межах спільної структури.

Водночас мем відрізняється від казки за способом організації часу і досвіду: він фіксує не історію, а реакцію на подію. Саме ця ментальність робить його ефективним інструментом осмислення війни, де події часто не встигають перетворитися на завершені наративи.

Особливо важливою є функція гумору. Як і в класичних зразках фольклору, де гумор виконує не лише розважальну, а й психологічну та соціальну функції, у воєнному контексті меми стають способом зняття напруги, колективного переживання страху і болю, позаяк мем перетворює страх на сміх, хаос – на впізнавану ситуацію, а безсилля – на символічний контроль.

Попри зовнішню простоту, меми здебільшого відтворюють ті самі базові опозиції, що й казка: «свій/чужий», «слабкий/сильний», «жертва/переможець». Однак ці опозиції часто іронізуються або перевертаються. Так, казкові архетипні схеми трансформуються у сучасному цифровому фольклорі українців – зокрема в образі ворога-блязня чи нікчому, що знижує символічну загрозу («рядовий Чмоня», зомбі чорнобильських лісів тощо).

Ще один важливий аспект – колективність. Як і казка, мем не має фіксованого автора: він існує як результат спільної творчості.

Отже, мем постає новою формою казкового наративу, адаптованою до умов війни і цифрової культури. Він зберігає основні функції казки: пояснювати, впорядковувати, об'єднувати, – але реалізує їх у форматі короткому, фрагментарному, іронічному. Мем не є «зниженням» казки – він є її еволюцією.

7. Висновки

Проведений компаративний аналіз дозволяє стверджувати, що казковий і воєнний наративи не є взаємовиключними формами культурного осмислення досвіду, а радше репрезентують різні стани однієї й тієї самої наративної матриці. Вони базуються на спільних когнітивних і символічних механізмах: структуризації хаосу, типізації досвіду, побудові смислових опозицій, – але реалізують їх у принципово різних історичних і екзистенційних умовах.

Казка постає моделлю світу, в якій криза є керованою, а порушення порядку – тимчасовим. Вона гарантує щасливу розв'язку сюжету: у цьому сенсі казковий наратив є формою культурної впевненості в можливості смислу. Воєнний наратив, навпаки, виникає в ситуації, коли ця

впевненість радикально підважується. Він не відтворює порядок, а фіксує його втрату; залишає досвід відкритим, фрагментарним і часто принципово незавершеним.

Однак саме ця відмінність виявляє їхню глибинну спорідненість. Воєнний наратив не руйнує казкову модель – він випробовує її на межі можливого. Архетипні структури не зникають, а трансформуються: герой втрачає свою винятковість і стає звичайною людиною в граничній ситуації; ворог виходить за межі однозначної демонізації; чудесне поступається місцем випадковості, але не зникає як потреба у відновленні смислу.

На рівні нарації ця трансформація проявляється як перехід від формульної завершеності до фрагментарної відкритості. Травматичний досвід чинить опір наративізації, однак не скасовує її: навіть уривчасті свідчення залишаються спробами впорядкувати пережите.

Особливого значення в цьому процесі набувають сучасні фольклорні форми – передусім мемуари, які постають як новий тип «згорнутого» наративу. Вони свідчать про те, що культура адаптує казкові механізми до нових умов: швидкості, фрагментарності, цифровості. Мем як мікронаратив не замінює казку, а продовжує її в іншому форматі – іронічному, стислому, але функціонально подібному.

Зрештою, можна стверджувати: війна не скасовує казку, а переводить її на інший рівень – із моделі впорядкованого всесвіту у практику виживання в умовах його руйнування. І саме в цій трансформації стає очевидним, що казка є не лише жанром минулого, а фундаментальною формою людського мислення, яка зберігає свою дієвість навіть тоді, коли світ перестає відповідати її законам.

Література:

1. Брест М. Але я розкажу вам про піхоту. 13 жовтня 2015. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/share/p/1BrxDadtEk/>
2. Воєнний фольклор сучасної України: матеріали XIII Міжнародної конференції україністики «Діалог мов – діалог культур. Україна з глобального погляду». Мюнхен: Ludwig-Maximilians-Universität, 2023. DOI: 10.5282/UBM/EPUB.108389. URL: https://pub.ub.uni-muenchen.de/108389/1/Dialog_der_Sprachen_XIII_2022.pdf.
3. Дунаєвська Л. Українська народна проза (легенда, казка): еволюція епічних традицій. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2009. 303 с.
4. З живого джерела / упоряд. Л. Дунаєвська. Київ: Веселка, 1990. 507 с.
5. Закальська, Я., & Івановська, О. (2024). Українські колядки інтернет-сегменту 2022-2023 років: трансмісія смислів. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*, 1(35), 11–17. <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2024.35.02>
6. Кирчів Р. Двадцять століття в українському фольклорі. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2010. 533 с.
7. Кузьменко О. Драматичне буття людини в українському фольклорі: концептуальні форми вираження (період Першої та Другої світових воєн). Львів: Інститут народознавства НАН України, 2018. 728 с.
8. Лихограй Р. Політичний фольклор: підручник. Київ: Інститут філології КНУ, 2021. 180 с. URL: <https://ir.library.knu.ua/handle/15071834/6347>.
9. Сильні духом: Історія саперів російсько-української війни / Упорядники: Г. Михальська, О. Поворозник, О. Парицький. Кам'янець-Подільський: ТОВ «Друкарня „Рута”», 2025. 272 с.
10. Слободян Н. Рецепція Німеччини в усних автобіографічних наративах українців. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 035 філологія. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. 2024. 209 с.
11. Altman, Yair; Kuperman, Victor (2025). Narratives of War (NoW): A Corpus of Written Testimonies of the Russia-Ukraine War. *Language Resources and Evaluation*. DOI: 10.1007/s10579-025-09813-8
12. Barthes, Roland (1991). *Mythologies*. The Noonday Press – New York Farrar, Straus & Giroux. 164 p. URL: <https://lnk.ua/wlXKFNBvU>
13. Bloom, Mia M.; Moskalenko, Sophia (2023). How Fairy Tales Shape Fighting Spirit: Ukraine's Children Hear Bedtime Stories of Underdog Heroes, While Russian Children Hear Tales of Magical Success. *The Conversation*. Retrieved 2023-05-15. URL: <https://lnk.ua/PfFZMMZfk>
14. Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 154 p. URL: https://www.academia.edu/41995628/Cathy_Caruth_Unclaimed_Experience
15. Cornford, Francis Macdonald (1912). *From Religion to Philosophy: A Study in the Origins of Western Speculation*. London: Longmans, Green and Co. 302 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.179784/page/271/mode/2up>
16. Dundes, A. (1969). The Devolutionary Premise in Folklore Theory. *Journal of Folklore Institute*, 6(1), 164–176 <https://lnk.ua/J3JGdMht5>

17. Frazer, James George (1917). *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Vol II. London : Macmillan & Co. 417 p. URL: https://archive.org/details/b22650829_0002/page/n439/mode/2up
18. Greimas, A. J. (1983). *Structural semantics : an attempt at a method* (D. McDowell, R. Schleifer, & A. R. Velie, Trans.). University of Nebraska Press.
19. Harrison, Jane Ellen (1912). *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press. 560 p. URL: <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/bkb675b2264133.pdf>
20. Jakubowska-Krawczyk, K. (2025). Fairy tales, folk traditions, and the formation of Ukrainian national identity. *Fieldwork in Ukrainian children’s literature* (pp. 11–32). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003594673-3>
21. Labashchuk, O., Harasym, T., Reshetukha, T., Majbroda, K., & Verbovetska, O. (2024). Ukrainian Narratives about the Outbreak of the War: The Main Themes, Structure and Composition. *Tautosakos Darbai*, 66, 13-28. <https://doi.org/10.51554/TD.23.66.01>
22. Levi-Strauss, Claude (1963). *Structural Anthropology*. New York: Basic Books. 410 p. <https://lnk.ua/XjzioWSqQ>
23. Malinowski, Bronislaw (1926). The Role of Myth in Life. *Psyche. Part of Collection – Box: 13, Folder: 73, Reel: 6, Reel: 6U*. P. 193–206. URL: <https://lnk.ua/Jr9hInWrg>
24. Moskalenko, Sophia (2023). Fairy Tales in War and Conflict: The Role of Early Narratives in Mass Psychology of Political Violence. *Peace Review* 35(2): 227–236. <https://doi.org/10.1080/10402659.2023.2181662>
25. Moskalenko, Sophia (2024). Fairytales in the Time of War: Analyzing the Russian War in Ukraine through the Lenses of Cultural Narratives. *FOLKLORICA – Journal of the Slavic, East European, and Eurasian Folklore Association*, 28, 48-67. <https://doi.org/10.17161/folklorica.v28i.23113>
26. Murray, Gilbert (1912). *Four Stages of Greek Religion*. New York: Columbia University Press. 226 p. URL: <https://lnk.ua/BfQrg3Ywp>
27. Stahl, Sandra K. D.. (1977). The Personal Narrative as Folklore. *Journal of the Folklore Institute*, 14(1/2), 9–30. <https://doi.org/10.2307/3814039>
28. Todorov, Tzvetan (1977). *The Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell University Press. 272 p. URL: https://archive.org/details/isbn_0801491657/page/272/mode/2up
29. Turner, Victor (1966). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Cornell University Press. Ithaca, New York. 213 p. URL: https://web.vu.lt/rstc/a.pazeraite/files/2014/09/Victor-Witter-Turner-The-ritual-process_-structure-and-anti-structure-Cornell-University-Press-1991.pdf
30. Valk, Ülo (2021). What Are Belief Narratives? An Introduction. *Narrative Culture* (2), 175-186. <https://dx.doi.org/10.13110/narrcult.8.2.0175>.
31. Vaz da Silva, Francisco (2002). *Metamorphosis: The Dynamics of Symbolism in European Fairy Tales*. New York: Peter Lang. 278 p.

References:

1. Brest M. (2015, October 13) *Ale ya rozkazhu vam pro pikhotu* [But I will tell you about the infantry]. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/share/p/1BrxDadtEk/> [in Ukrainian].
2. *Voiennyyi folklor suchasnoi Ukrainy: materialy XIII Mizhnarodnoi konferentsii ukrainistyky “Dialog mov – dialoh kultur. Ukraina z hlobalnoho pohliadu”* (2023) [Military folklore of contemporary Ukraine: Proceedings of the XIII International Conference of Ukrainian Studies “Dialogue of Languages – Dialogue of Cultures. Ukraine from a Global Perspective”]. Munich: Ludwig-Maximilians-Universität. DOI: 10.5282/UBM/EPUB.108389. URL: https://epub.ub.uni-muenchen.de/108389/1/Dialog_der_Sprachen_XIII_2022.pdf [in Ukrainian].
3. Dunaievska L. (2009) *Ukrainska narodna proza (lehenda, kazka): evoliutsiia epichnykh tradytsii* [Ukrainian folk prose (legend, fairy tale): Evolution of epic traditions]. Kyiv: Publishing and Printing Center “Kyiv University”, 303 p. [in Ukrainian].
4. Dunaievska L. (ed.) (1990) *Z zhyvoho dzherela* [From a living source]. Kyiv: Veselka, 507 p. [in Ukrainian].
5. Zakalska Ya., Ivanovska O. (2024) *Ukrainski kolyadky internet-sehmentu 2022–2023 rokiv: transmissiia smysliv* [Ukrainian Christmas carols of the internet segment in 2022–2023: Transmission of meanings]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Literaturoznavstvo. Movoznavstvo. Folklorystyka*, 1(35), pp. 11–17. <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2024.35.02> [in Ukrainian].
6. Kyrchiv R. (2010) *Dvadtsiate stolittia v ukrainskomu folklori* [The twentieth century in Ukrainian folklore]. Lviv: Institute of Ethnology of the NAS of Ukraine, 533 p. [in Ukrainian].
7. Kuzmenko O. (2018) *Dramatychni buttia liudyny v ukrainskomu folklori: kontseptualni formy vyrzhennia (period Pershoi ta Druhoi svitovyykh voien)* [The dramatic existence of a human being in Ukrainian folklore: Conceptual forms of expression (the period of the First and Second World Wars)]. Lviv: Institute of Ethnology of the NAS of Ukraine, 728 p. [in Ukrainian].
8. Lykhohrai R. (2021) *Politychnyi folklor* [Political folklore]. Kyiv: Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, 180 p. URL: <https://ir.library.knu.ua/handle/15071834/6347> [in Ukrainian].
9. Mykhalska H., Povorozniuk O., Rarytskyi O. (eds.) (2025) *Sylni dukhom: Istorii saperiv rosiisko-ukrainskoi viiny* [Strong in spirit: Stories of sappers of the Russian-Ukrainian war]. Kamianets-Podilskyi: Ruta Printing House Ltd., 272 p. [in Ukrainian].
10. Slobodian N. (2024) *Retseptsiiia Nimechchyny v usnykh avtobiohrafichnykh naratyvakh ukrainsiv* [Reception of Germany in oral autobiographical narratives of Ukrainians]. PhD dissertation in Philology, specialty 035 Philology. Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 209 p. [in Ukrainian].

11. Altman, Yair; Kuperman, Victor (2025). Narratives of War (NoW): A Corpus of Written Testimonies of the Russia-Ukraine War. *Language Resources and Evaluation*. DOI: 10.1007/s10579-025-09813-8
12. Barthes, Roland (1991). *Mythologies*. The Noonday Press – New York Farrar, Straus & Giroux. 164 p. URL: <https://lnk.ua/wlXKFNBvU>
13. Bloom, Mia M.; Moskalenko, Sophia (2023). How Fairy Tales Shape Fighting Spirit: Ukraine’s Children Hear Bedtime Stories of Underdog Heroes, While Russian Children Hear Tales of Magical Success. *The Conversation*. Retrieved 2023-05-15. URL: <https://lnk.ua/PfFZMMZfk>
14. Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 154 p. URL: https://www.academia.edu/41995628/Cathy_Caruth_Unclaimed_Experience
15. Cornford, Francis Macdonald (1912). *From Religion to Philosophy: A Study in the Origins of Western Speculation*. London: Longmans, Green and Co. 302 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.179784/page/271/mode/2up>
16. Dundes, A. (1969). The Devolutionary Premise in Folklore Theory. *Journal of Folklore Institute*, 6(1), 164–176 <https://lnk.ua/J3JGdMHt5>
17. Frazer, James George (1917). *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Vol II. London : Macmillan & Co. 417 p. URL: https://archive.org/details/b22650829_0002/page/n439/mode/2up
18. Greimas, A. J. (1983). *Structural semantics : an attempt at a method* (D. McDowell, R. Schleifer, & A. R. Velie, Trans.). University of Nebraska Press.
19. Harrison, Jane Ellen (1912). *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press. 560 p. URL: <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/bkb675b2264133.pdf>
20. Jakubowska-Krawczyk, K. (2025). Fairy tales, folk traditions, and the formation of Ukrainian national identity. *Fieldwork in Ukrainian children’s literature* (pp. 11–32). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003594673-3>
21. Labashchuk, O., Harasym, T., Reshetukha, T., Majbroda, K., & Verbovetska, O. (2024). Ukrainian Narratives about the Outbreak of the War: The Main Themes, Structure and Composition. *Tautosakos Darbai*, 66, 13–28. <https://doi.org/10.51554/TD.23.66.01>
22. Levi-Strauss, Claude (1963). *Structural Anthropology*. New York: Basic Books. 410 p. <https://lnk.ua/XjzioWSqQ>
23. Malinowski, Bronisław (1926). The Role of Myth in Life. *Psyche. Part of Collection – Box: 13, Folder: 73, Reel: 6, Reel: 6U*. P. 193–206. URL: <https://lnk.ua/Jr9hInWrg>
24. Moskalenko, Sophia (2023). Fairy Tales in War and Conflict: The Role of Early Narratives in Mass Psychology of Political Violence. *Peace Review* 35(2): 227–236. <https://doi.org/10.1080/10402659.2023.2181662>
25. Moskalenko, Sophia (2024). Fairytales in the Time of War: Analyzing the Russian War in Ukraine through the Lenses of Cultural Narratives. *FOLKLORICA – Journal of the Slavic, East European, and Eurasian Folklore Association*, 28, 48–67. <https://doi.org/10.17161/folklorica.v28i.23113>
26. Murray, Gilbert (1912). *Four Stages of Greek Religion*. New York: Columbia University Press. 226 p. URL: <https://lnk.ua/BfQrg3Ywp>
27. Stahl, Sandra K. D.. (1977). The Personal Narrative as Folklore. *Journal of the Folklore Institute*, 14(1/2), 9–30. <https://doi.org/10.2307/3814039>
28. Todorov, Tzvetan (1977). *The Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell University Press. 272 p. URL: https://archive.org/details/isbn_0801491657/page/272/mode/2up
29. Turner, Victor (1966). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Cornell University Press. Ithaca, New York. 213 p. URL: https://web.vu.lt/rstc/a.pazeraite/files/2014/09/Victor-Witter-Turner-The-ritual-process_-structure-and-anti-structure-Cornell-University-Press-1991.pdf
30. Valk, Ülo (2021). What Are Belief Narratives? An Introduction. *Narrative Culture* (2), 175–186. <https://dx.doi.org/10.13110/narrcult.8.2.0175>.
31. Vaz da Silva, Francisco (2002). *Metamorphosis: The Dynamics of Symbolism in European Fairy Tales*. New York: Peter Lang. 278 p.



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 20.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

5. Міжкультурна комунікація

5. Intercultural communication

ТЕМАТИЧНІ СОЛОДОЩІ ЯК АКТУАЛЬНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО КУЛІНАРНОГО КАПІТАЛУ: МАС-МЕДІЙНИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМИ

Шестакова Елеонора Георгіївна,

доктор філологічних наук

Донецьк Україна

shestakovanora2016@gmail.com

orcid.org/0000-0003-2000 9208

В нашому столітті, особливо в останні 15 років, почали з'являтися та доволі швидко удосконалюватися авторські тематичні солодощі. Вони поступово розвиваються від елітарних, занадто коштовних, що розраховані на *luxury* споживання, до демократичних варіантів для широкого загалу. Неодноразово їхній зовнішній вигляд наслідується кондитерами для втілення в модних ласощах для святкового та щоденного вживання, отримує своєрідний, іноді доволі несподіваний художньо-образний, розвиток підчас трансформацій для різних типів аудиторії та більш ефективного бізнесу.

Тематичні солодощі з наочними сюжетами, мотивами, героями, з виразною історією, яка розповідається матеріалами, можливостями, засобами – від образів до знаків – кулінарного та художнього мистецтв, стали не лише поширеними модерними проявами кондитерського вміння, а й провідними перевірками майстерності на фахових конкурсах, заходах цукерників. Вони отримали підтримку від різних соціоментальних груп, яким притаманні розбіжні стандарти смаків, та навіть залучаються в якості складової інформаційно-психологічних операцій. Це потрібно враховувати й досліджувати з позиції формування, дії, довгострокових інтенцій національно-державного, суспільного, символічного, культурного капіталів та їх складової – кулінарного капіталу.

Тематичні десерти утворили певну специфічну єдність з медіатекстами, передусім жанрів food фото та коротке відео. В статті увага зосереджена на food фото як простому медіажанрі в тому сенсі, що фото – репрезентант лише статичного зображення, його мови, композиції, кодів, риторики.

Мета, завдання статті, по-перше, вмотивувати аксіологічну, ідеологічну злободенність, понятійно-категоріальну доцільність та методологічну необхідність розгляду саме змістовної форми тематичних кондитерських виробів, яку підтримують, підсилюють, розвивають їх медіатексти (передусім food фото) з позиції теорії культурного капіталу Бурдьє. По-друге, довести, що змістовна форма ласощів, відбита food фото, – це дієва, проте ще належним чином не оцінена, складова національно-культурного кулінарного капіталу, поняття, феномен якого розглядаються переважно з точки зору традиційного тлумачення гастрономічної культури в її зв'язках з соціальною, політичною культурами. По-третє, ескізно окреслити ті національні, загальнолюдські сенси і мови їхнього здійснення, які втілюють тематичні солодощі в якості національно-культурного кулінарного капіталу.

Методи дослідження: концептуальні підходи, кроки, напрями, які обґрунтовані Бурдьє, Naccarato, LeBesco, de Solier, Buscemi, а також напрацювання семіотики.

Результати дослідження. Для дослідження їжі в її єдності з мас-медіа активно вводяться, використовуються поняття *кулінарний капітал (culinary capital)*, *національний кулінарний капітал (national culinary capital)*, *опосередковані харчові ландшафти (mediated foodscapes)*. Вони безпосередньо висхідні до теорії, методів Бурдьє, який обґрунтовував поняття, ідею *культурного капіталу*, та покликані прояснити нові соціально-політичні, повсякденні, символічні, етичні взаємини між суспільством, їжею, мас-медіа. Ідеї, підходи «Distinction» Бурдьє мають стати однією з ключових теоретико-методологічних засад дослідження цілісності тематичних солодощів і медіатекстів. Тематичні десерти – ідеологічно дієві репрезентанти простору стилей життя. Тематичним солодошам в їх цілісності з медіатекстами притаманні властивості текстів трьох ключових видів, які складають стійку ідеологічно марковану систему координат і репрезентують цінності, смаки, сенси, котрі потрібно вмінати «читати» і читати, декодувати.

Висновки. Тематичні десерти-тексти, їхні food фото потрібно досліджувати на перетені кардинальних поворотів таких, як лінгвістичний, візуальний, емоційний. Тематичні солодоші, їх медіатексти – прояви різних типів капіталу та мови їх реалізації. Вони є *інформаційно щільно насиченою їжею*, яка репрезентує, як правило, *елітарні місця, майданчики, режими* (Naccarato, LeBesco) споживання витончених, ідеологічно, змістовно, сюжетно насичених ласощів. Єдність ласощів і медіатекстів набуває, активно розвиває цінності, норми, сенси, функції, які спряжують розросту бізнесу, зміцненню полів економіки, соціальності та мистецтва, станартів смаків (Бурдье), піднесенню творчих здібностей цукерників, фотографів, журналістів, фахівців з реклами, PR, зміцненню державної, національної, громадської свідомості у різних поколінь, верств населення. Це відбувається за допомогою «масмедійно-гастрономічної мови».

Ключові слова: національно-культурний кулінарний капітал, медіатекст, медіадискурс, «масмедійно-гастрономічна мова», медіакомунікації, художня свідомість.

THEMATIC SWEETS AS A CURRENT COMPONENT OF NATIONAL-CULTURAL CULINARY CAPITAL: THE MASS-MEDIA ASPECT OF THE PROBLEM

Shestakova Eleonora Heorhiivna,

Doctor of Philological Sciences

Donetsk, Ukraine

shestakovanora2016@gmail.com

orcid.org/0000-0003-2000 9208

In our century, especially in the last 15 years, author's thematic sweets began to appear and improve quite quickly. They gradually develop from elitist, too expensive, designed for luxury consumption, to democratic options for the general public. Their appearance is repeatedly imitated by confectioners for embodiment in fashionable delicacies for festive and everyday use, receives a peculiar, sometimes quite unexpected artistic and figurative, development during transformations for different types of audience and more effective business.

Thematic sweets with visual plots, motifs, heroes, with an expressive story, which is told by materials, possibilities, means – from images to signs – of culinary and artistic arts, have become not only widespread modern manifestations of confectionery skill, but also leading tests of skill at professional competitions, events of confectioners. They have received support from various socio-mental groups, which are characterized by divergent standards of taste, and are even involved as a component of informational and psychological operations. This must be taken into account and studied from the perspective of the formation, action, and long-term intentions of national-state, social, symbolic, and cultural capitals and their component – culinary capital.

Thematic desserts formed a certain specific unity with media texts, primarily the genres of food photo and short video. The article focuses on food photo as a simple media genre in the sense that the photo is a representative of only a static image, its language, composition, codes, and rhetoric.

The purpose and task of the article are, firstly, to motivate the axiological, ideological topicality, conceptual and categorical expediency and methodological necessity of considering the meaningful form of thematic confectionery products, which is supported, reinforced, and developed by their media texts (primarily food photos) from the position of Bourdieu's theory of cultural capital. Secondly, to prove that the meaningful form of delicacies, reflected in food photos, is an effective, but not yet properly evaluated, component of national-cultural culinary capital, a concept whose phenomenon is considered mainly from the point of view of the traditional interpretation of gastronomic culture in its connections with social and political cultures. Thirdly, to outline those national, universal meanings and languages of their realization that embodies thematic sweets as national and cultural culinary capital.

To study food in its unity with mass media, the concepts of culinary capital, national culinary capital, and mediated foodscapes are actively introduced and used. They are directly derived from the theory and methods of Bourdieu, who substantiated the concept and idea of cultural capital, and are designed to clarify new socio-political, everyday, symbolic, and ethical relationships between society, food, and mass media. The ideas and approaches of Bourdieu's "Distinction" should become one of the key theoretical and methodological foundations for studying the integrity of thematic sweets and media texts. Thematic desserts are ideologically effective representatives of the space of lifestyles. Thematic sweets, in their integrity with media texts, are

characterized by the properties of three key types of texts, which constitute a stable ideologically marked coordinate system and represent values, tastes, and meanings that one must be able to “read” and read, decode.

Research methods: conceptual approaches, steps, directions which had proved Bourdieu, Naccarato, LeBesco, de Solier, Buscemi; approaches and ways of semiotics

Conclusions. Thematic dessert texts, their food photos need to be studied at the intersection of cardinal turns such as linguistic, visual, emotional turn. Thematic sweets, their media texts are manifestations of different types of capital and the language of their implementation. They are information-densely saturated food, which represents, as a rule, elite places, platforms and regimes (Naccarato, LeBesco) of consumption of refined, ideologically, meaningfully, plot-rich delicacies. The unity of delicacies and media texts acquires, actively develops values, norms, meanings, functions that contribute to the growth of business, the strengthening of the fields of economics, sociality and art, standards of tastes (Bourdieu), the elevation of the creative abilities of confectioners, photographers, journalists, advertising specialists, PR, the strengthening of state, national, public consciousness in different generations, segments of the population. This happens with the help of “mass media-gastronomic language”.

Keywords: national-cultural culinary capital, media text, media discourse, art consciousness, media communication.

1. Вступ

В нашому столітті, особливо в останні 15 років, почали з`являтися та доволі швидко удосконалюватися авторські тематичні солодоші, які поступово розвиваються від елітарних, занадто коштовних, що розраховані на *luxury* споживання, до демократичних варіантів для широкого загалу. Неодноразово їхній зовнішній вигляд наслідується кондитерами для втілення в модних ласощах для святкового та щоденного вживання, отримує своєрідний, іноді доволі несподіваний художньо-образний, розвиток підчас трансформацій для різних типів аудиторії та більш ефективного бізнесу. Тематичні солодоші з наочними сюжетами, мотивами, героями, з виразною історією, яка розповідається матеріалами, можливостями, засобами – від образів до знаків – кулінарного та художнього мистецтва, стали не лише поширеними модерними проявами кондитерського вміння, а й провідними перевірками майстерності на фахових конкурсах, заходах цукерників. Вони отримали підтримку від різних соціоментальних груп, яким притаманні розбіжні стандарти смаків, та навіть залучаються в якості складової інформаційно-психологічних операцій. Цю тенденцію розвою не промислових, а саме авторських солодошів цілеспрямовано підтримують фахові корпорації кулінарів й мас-медіа, які висвітлюють нові тенденції гастрономічної культури і бізнесу, про що авторка цієї вже статті писала (Шестакова 2025; Шестакова 2025а).

Сьогочасні тематичні солодоші не лише отримують природне відображення у фото-, відеофіксації, а й утворюють з медіатекстами художньо-естетично-інформаційну цілісність. Утім зараз розріст цього багатошарового за природою, метою, функціями явища потрібно визнати й охарактеризувати не лише як *аномальний розвиток* (Ян Мукаржовський) кондитерського ремесла, на кшталт меблевих, посудових ремесел початку Нового часу, а ще як феномен, що бере активну участь у розвої, а часом і створенні національно-культурного кулінарного капіталу. Саме цей аспект проблеми зараз на часі з багатьох причин. Передусім з точки зору питань, які постали перед суспільством, звичайною людиною, що опинилися на перехресті глобального й локального (національно-державного, релігійного, соціально-економічного, політичного, регіонального, мовного, ментального, гендерного) світів. Вони опинилися також і у вирії проблем, які активізують розбіжності культурної, суспільної, колективної пам`яті, традицій, засадничих стійких стереотипів, ідеологем, принципів, шляхів подолання, переродження культурних, буденних кліше, шаблонів у нові соціально-культурні, щоденні сенси. Все це відбивають тематичні ласощі, точніше – їх автори, творчі групи, представники полів бізнесу, мистецтва, медіакомунікацій, які сприяють поширенню дивовижних десертних виробів, їхніх медіатекстів, розросту дискурсів.

В один з нових напружених етапів війни РФ проти України, період відчуття близької перспективи 3 світової війни піднесення тематичних солодошів, різних типів медіатекстів, що їх відображають, посилюють, розвивають їхні сенси в мас-медійному просторі, які розповідають про яскраво-барвистий всесвіт творчості, радощів, насолоди, розкошування смаками життя на свята і в буденності, – це виклик руйнуванню, хаосу, деструктивним явищам сучасності, невідзначеності майбутнього. Цей аспект теж потрібно враховувати й досліджувати з позиції формування, дії, довгострокових інтенцій національно-державного, суспільного, символічного, культурного капіталів та їхньої важливої складової – кулінарного капіталу.

2. Загальне обґрунтування проблемно-тематичного поля та матеріалу статті

Тематичні кондитерські вироби (торти, печиво, кекси, пряники) все частіше набувають образності не лише народної, коли модними є національно-фольклорні мотиви, герої, кольори, а й приймають вигляд солодких копій відомих творів різних видів мистецтва. Показово, що цукерники спеціально повторюють у кондитерських виробках пам'ятки живопису, архітектури, скульптури, літератури різних епох, національних митців, традицій. Так, кондитери, які понад 10 років тому брали участь у міжнародному змаганні, відтворили здобутки італійських майстрів Ренесансу, в такий спосіб підтримують, розвивають, пропагують водночас традиційний, добре знані, устояні вселюдські культурний, суспільний, артистичний, символічний капітал, а й такий, що лише набирає сили, – національно-культурний кулінарний капітал. Одна з призерок 2015 р. так умотивувала вибір конкурсної роботи: *«Я брала участь у Чемпіонаті світу з дизайну тортів у Мілані у складі команди з Франції. Я вибрала архітектуру доби Високого Відродження, щоб представити свій внесок в італійське мистецтво. Нижній ярус – це храм Браманте, який є символом зодчества доби Ренесансу. [...] Херувіми надбали певний статус знаменитостей. За однією з версій, Рафаель створив херувимів за образами двох дітей, яких він побачив, коли зазірав у вітрину булочної! На моєму цукерному витворі вони дивляться на балюстраду! [...] На задньому плані – істівний пейзаж з ефектом масляного живопису. І вешіті, фонтан зі струменями води, які зроблені з ізмальту, нагадує нам про це один важливіший компонент італійських садів доби Відродження. Я пишаюся тим, що гідно представляю свою країну на міжнародній арені і була щаслива брати участь в цій дивовижній події. Сподіваюсь, що вам сподобалося. Bouchra»* («Sweet Creations Cakes». Daily Top 3 N 13, 2015 <https://cakesdecor.com/cakes/220201-italian-renaissance-art-cake-designer-world-championship>).

Через 2 роки, у 2017 р., в умовах для учасників організатори «Чемпіонату світу з дизайну тортів FIPGC» так анонсували не лише загальну концепцію заходу «Чемпіонат – це, перш за все, можливість зустрітися та поспілкуватися з художниками і фахівцями з усього світу, також шанс відкрити для себе нові декоративні техніки», а й наголосили в якості окремого й першого у списку правило: *«Журі оцінюватиме роботи за такими критеріями: Художнє враження від торта “Публічна демонстрація” та торта “Жива демонстрація”: 50%, що включає дотримання теми, складність виконання, використані техніки, інновації (королівська глазур, розпис, моделювання, ізомальтова карамель, цукровий бриттл, гумова паста, різні види пастиляжу, аерографія, 3D)»*. Воднораз у кожній номінації з нагородами за «найкращі торти» встановлена й «Нагорода журналістських критиків» (https://www.cakedesignitalia.it/index.php?option=com_content&view=article&id=8324:cake-designers-world-championship-fipgc&catid=115&Itemid=204). Це все загалом, утім остання номінація особливо, передбачає спрямування на підтримку, посилення публіцитного капіталу одночасно заходу, його фундаторів, спонсорів, рекламодавців, команд конкурсантів, тих образів, сенсів, які та як саме втілюються авторськими солодошами, а також тих страт аудиторії, які зацікавлені у змаганнях. Зрозуміло, що номінація «Нагорода журналістських критиків» сприяє й розвитку жанрових варіантів і гібридів кулінарних медіа-текста і дискурса, а також кулінарного капіталу в цілому.

У 2020 р. компанія FIPGC у PR-тексті – концепції і заходу, і свого розвитку наголосила: «Міжнародна федерація кондитерського мистецтва, морозива, шоколада і дизайну тортів, яка народилася в 2014 р. та об'єднує найкращі таланти зі всього світу, демонструє розрив та досягає найвищого рівня у секторі дизайну тортів, який залишається фаховим орієнтиром і лідером для усіх, хто хоче йти цим шляхом. [...] обирає шлях, який націлений на кондитерське мистецтво та його естетику» («CAKE DESIGNERS WORLD CHAMPIONSHIP 2020 IN ROME in Rome at CineCittà World – OCTOBER 2020» <https://www.cartpart.it/en/cake-designers-world-championship-2020.html>)).

У 2023 р. організатори того ж «Чемпіоната світу з дизайнерських тортів» («Cake Designers World Championship FIPGC» Official rules Host Fiera Milano) сформулювали концептуальну тему змагань так, щоб майстри репрезентували національну культуру й своє відчуття, ставлення до неї, фахові можливості уславлення: «Музика Вашої Країни (що має звернути учасників до країни їхнього походження)» (<https://www.internationalfederationpastry.com/wp-content/uploads/cakedesignersworldchampionshipA-MOD2.pdf>). Фундатори цього престижного міжнародного конкурсу, який проводиться кожні два роки, і надалі продовжили цей принцип вибирання та вмотивування загальної концепції заходу: «Темою Чемпіонату світу FIPGC 2025 року для всіх команд буде Природа: “Краса моєї нації” (що стосується країни походження учасників)» (<https://www.federazionepasticceri.it/championship/campionato-italiano-cake-designers/>). Українські майстри-кулінари, точніше, як їх визначають організатори Чемпіонату світу FIPGC, художники-декоратори, поки що не брали участі у цьому заході.

Аналогічних аксіологічних підходів до засад всіх конкурсів засновники FIPGC, що входить до HOST MILANO – італійського гіганту продовольчої промисловості, який визначається і як центр мистецтва випічки, а також пов'язаний з готельно-туристичним бізнесом, намагається «передбачити тенденції, які незабаром з'являться в кондитерських, пекарнях, готелях» (<https://host.fieramilano.it/en/press/news/tra-lievito-madre-e-creativita--a-host-2025-la-finalissima-del-p.html>), – дотримуються послідовно. Назви, уставничі правила заходів репрезентуються двома мовами (англійською, італійською) і спрямовані на чітке, яскраве, привабливе, як має бути в рекламі, PR, визначення, позитивне висвітлення концепції. Це важливо з урахуванням образу аудиторії, яку має зацікавити подія та змусити придбати квітки, стати безпосередніми відвідувачами конкурсу або хоча б переглянути огляди, звіти, розповіді на офіційному сайті, а також матеріали у мас-медіа. Так, для одного з турів «REGOLAMENTO “CAMPIONATO ITALIANO ARTISTI DECORATORI FIPGC 2024” VALIDO COME SELEZIONI ITALIANE PER IL “Sugar Artist World Championship 2025” PRESSO HOST FIERA MILANO» сформульовані умови поєднують суто кондитерську фаховість та художньо-естетичну змістовність торта: «Учасники повинні представити “Торт для публічної виставки” на тему “Чарівний світ казок” будь-якої форми та кольору. Основа торта повинна бути не більше 80 см, периметр, в якому має поміститися вся робота, а висота має бути довільною. [...] Судді протягом двох відведених годин можуть на свій розсуд запросити для створення будь-якого компонента / техніки, що використовуються у виставленій роботі» (<https://www.federazionepasticceri.it/wp-content/uploads/2023/12/Regolamento-Campionato-Cake-Design-D-2024.pdf>).

На Host 2025 Art of Baking для Чемпіонату світу з панеттоне умови були визначені так, щоб наголосити на єдності їжі, національної, гендерної, культурної устояних засад та нарації, яка стає провідною у новітній суспільній культурі. Умови розміщені на сайті, фахово оформлені в жанрі PR. Зрозуміло, що ключовим є створення ґрунтового публіцитного капіталу для Host, але тло для цього – соціальні вимоги сучасного заразом європейського і глобалізованого світів, але з дотриманням прав для національно-культурної самобутності, які теж набувають властивостей PR-дискурсу завдяки актуалізації у вимогах престижного заходу. Медіатекст умов фахового конкурсу кондитерів створює медіаобраз

Host так, що ця корпорація, в якості поважного, традиційно гостинного господаря, накопичує риси прихильця веселих, смачних, родинних розваг, свят, дозвілля; спільника ЄС щодо дотримання соціально-екологічних вимог, норм; суворого ревнителю кондитерської майстерності; прибічника здорового, але ласого, з національним присмаком харчування; поборника прав жінок на високій кухні, а водночас – у суспільно-фаховому просторі; прихильника вишуканих коштовних кондитерських виробів; прозеліта гурманства, якому притаманно вміння витончено насолоджуватися життям, що з давніх часів властиво італійській культурі: «У суботу, 18 жовтня, *Host 2025* проведе головну подію престижного чемпіонату, де закваска поєднає інновації та креативність у живих змаганнях 10 національних команд. [...] Від глазури, що огортає сценічні вогні, до аромату зацукрованих цитрусових і вершкового масла, панеттоне перетворюється на шоу, техніку та розповідь історій [...] Повністю прями змагання з 10 національними командами та більшою кількістю жінок, Італія буде в журі. [...] На відміну від інших конкурсів, *PWC* – це повністю живий виклик: приготування тіста і випічка відбуваються перед глядачами та комісарами, з анонімними презентаціями для журі для забезпечення об'єктивної оцінки. Усі команди працюють зі свіжою закваскою зі своєї країни, а акцент на сталому розвитку керує вибором та процедурами: від зменшення відходів до вдосконалення “циркулярних” форматів. [...] Також буде місце для декорованого панеттоне, натхненного Міланом та його творчістю [...]» (<https://host.fieramilano.it/en/press/news/tra-lievito-madre-e-creativita--a-host-2025-la-finalissima-del-p.html>). Так задається, зміцнюється кулінарний, символічний капітали, які сприяють підтримці, розширенню соціально-економічного капіталу.

Більш того, умови сформульовані так, що *Host*, а разом з ним уся Італія, а також країни ЄС і ті держави, які не входять до нього, але є свідомою, демократичною частиною модерного світу, постають в образі тих, хто вимогливо дотримуються норм, принципів, сили, культури Закону: від випічки до єдиних гастрономічних, продовольчих, соціальних стандартів. У 2025 р. цей медіатекст на тлі довготривалої війни у центрі Європи, оформленні нових антагоністичних політичних полюсів може прочитатися ще й в координатах геополітичного дискурса: «Змагатимуться десять національних команд: Аргентина, Австралія, Бразилія, Китай, Франція, Німеччина, Японія, Перу, Іспанія та Тайвань. Присутність жінок серед майстрів-кондитерів також зростає, тоді як Італія, як чинний чемпіон, не змагатиметься за правилами, але буде представлена в журі, що допоможе забезпечити ще вищий та більший спільний стандарт оцінювання» (<https://host.fieramilano.it/en/press/news/tra-lievito-madre-e-creativita--a-host-2025-la-finalissima-del-p.html>).

Правомірність такого, не лише соціально позначеного, зануреного у суспільні, державні, бізнес, економічні цінності, норми, а й політично забарвленого прочитання медіатекста вимог до конкурсантів, аудиторії заходу, базується на медіаматеріалах рекламного, PR характеру, які давно, фахово й ефективно супроводжують цю компанію. Як зазначається в англійській статті «*Host Milan seeks buyers and exhibitors for 40th edition*» («*Host Milan* шукає покупців і експонентів на 40 виставку. *Host Milan* запрошує покупців, експонентів на 40 міжнародну виставку гостинності *Host Milan*, яка проходить раз на два роки та відбудеться з 20 по 24 жовтня 2017 року) у «*News, Catering, F&B*» (May 16, 2016): «*Host* є активним учасником просування культури гостинності в Італії, який здатен по-новому бачити ключові фахові фігури та відмінні високоякісні галузеві продукти, що заслуговують – як це сталося з ресторанами, котрі відзначені зірками Мишлен, – підтримки і визнання з боку спеціалістів та з боку найбільш освіченої, обізнаної в суспільних настроях громадської думки» (<https://hotelandcatering-com/news/host-milan-seeks-buyers-exhibitors-40th-edition?>). Продовольчий бізнес *Host*, який пов'язаний з туристичним бізнесом, культурою, базується, опікується економічним, символічним типами капіталів, які орієнтуються на середній й вищий страти суспільства.

Відома американська компанія, яка виготовляє кольорову глазурь для декорування тортів, що «доступна на п'яти континентах та в понад 130 країнах», провела конкурс з авторських тематичних солодошців, який супроводжувався розширеними бізнес-заходами, майстер-класами, розвагами й різножанровими PR-матеріалами, рекламою в інтернеті. Привертають увагу не ці, доволі традиційні, мас-медійні заходи, які дуже давно підсилюють поле бізнесу, скільки видібрані для відтворення в солодошах види, напрями мистецтва та засоби їхньої присутності: «2019 рік ознаменується першим шоу та конкурсом тортів Pettinice, які організовані NZ Bakels Pettinice. Протягом вихідних учасники переглядають твори цукрового мистецтва, вивчають нові техніки на міні-заняттях, дивляться конкурси і демонстрації декорування на місці та, звичайно ж, насолоджуються покупками у наших продавців. **КОНКУРС ТОРТІВ.** Тема цього року: **МИСТЕЦТВО ТОРТА.** Учасникам потрібно буде перетворити витвори мистецтва у форму торта та цукрового мистецтва, надихаючись картинами чи скульптурами. Чи захоплює вас стиль модерн? Можливо, ви віддаєте перевагу сюрреалізму. Вибір за вами! Фотографія розміром з листівку, яка надихає вас на конкурс, має бути розміщена поруч із вашою конкурсною роботою» (<https://www.pettinice.com/cakeshow/>). Організатори не лімітували учасників національно-культурними межами напрямів живопису, архітектури, що доволі характерно для американського бізнесу. Проте вони вдало обрали та засобами найпростіших PR-жанрів на межі з жанрами реклами представили високі інтелектуальні напрями європоцентричного мистецтва (стиль модерн, сюрреалізм) в якості водночас і бажаних, і престижних, і знайомих, і близьких аудиторії, яка, судячи з аналізу матеріалів сайту, є прихильницею ярмаркового типу розваг. Утім й десерти, які мали створити цукерники, передусім з використанням продукції Pettinice, заздалегідь набували рис інтелектуальності, елітарності, вишуканості, мали сподобатися прибічникам високочолої культури. Тематичні десерти, до виготовлення яких зі змістовної, художньої точки зору, мали наперед ретельно готуватися майстри, ставали знаком освіченості для фундаторів заходу, команди з медіакомунікацій, яка його обслуговувала, цукерників, аудиторії, яка прийшла на ласощі подивитися, придбати та яка могла розглядати їх в інтернеті на офіційній сторінці, а також в чисельних stories у соцмережах. Таким чином, як і у випадку з італійською компанією *Host Milan*, комплекс соціальних аспектів висувався на ключове місце і в цьому бізнес-заході, котрий було присвячено гастрономічній культурі.

Іспанські майстри актуалізують образи Сальвадора Далі, його картин та теж доволі часто залучають можливості пояснення, культурної просвіти аудиторії: розповідають про те, які та чому твори Далі вони відтворили у дизайнерському торті. Аналогічно вчиняють кондитери зі Сходу, коли представляють образи своїх відомих національних творів різних мистецтв у солодошах. На превеликий жаль, наскільки мені відомо, у нас ця тенденція не отримала належного відлуння, підтримки, якщо не рахувати активне зацікавлення зараз національними фольклорними мотивами, образами (Шестакова 2023). Хоча український живопис, архітектура, авторська література, їх творці, їхні образи, втілені у портретному живописі, скульптурі, не менш варті, потребують, особливо під час тривалої гібридної війни, активного формування у світі іміджу нашої держави, просування публіцитного капіталу нашого суспільства, культурних цінностей, для перетворення на тематичний десерт – репрезентант вітчизняного національно-культурного капіталу.

Втім, у 2022 р. українській торт переміг на європейському кулінарному конкурсі «*Sweet Expo*». Його авторка – власниця львівської кондитерської «*Лігумінка*» – Роксолана Плахтій вразила компетентне журі у Варшаві досконалістю роботи, про що й розповіли українські мас-медіа («Етнохата» <https://etnoxata.com.ua/statti/traditsiji/ukrajinskij-tort/>), хоча й недостатньо для такого рівня події. Фото торта-переможця, його авторки є у соцмережах, платформі Pinterest, проте без належної, відповідної події національної, колективної підтримки: замало коментарів, поширення, лайків, репостів. Пані Плахтій в один з перших, найскрутніших, емоційно виснажливих,

етапів повномасштабного вторгнення РФ до нашої держави виборола перше місце дивовижним тортом за мотивами українських казок, оповідань, мультиплікаційного фільму «Жил-был пёс» (1982) режисера Євгена Назарова студії «Союзмультфильм», який теж строений за мотивами українських соціально-побутових казок.

У 2022 р. в Канаді запущено конкурс кондитерів, який проводиться каналом «CTV» в жанрі «реального кулінарного змагання» («Reality Food Competition») у вигляді телевізійного шоу, назву якого на українську мову умовно перекласти можна «З тортом через країну» («Cross Country Cake Off»). Його ведучі й одночасно судді – Мері Берг і Ендрю Хан. На сайті програми, яка вдало витримала 3 сезони, зазначено: «Запрошуємо кондитерів з усієї країни позмагатися за звання кращого виробника тортів у Канаді» (<https://www.ctv.ca/shows/cross-country-cake-off>). Це національне шоу отримало світове визнання, було закуплене, перекладене ТВ-каналами багатьох країн. Солодощі, позначені в якості репрезентантів «їстівного мистецтва», протягом усіх сезонів виключно тематичні, розповідають історії, теми яких формулює журі (наприклад, «Святкові спогади», «Пригоди на свіжому повітрі», «Водний світ», «Після темряви», «Список бажань»). Одна з призерок, що дійшла до фіналу 2022 р., – українська майстриня пані Валентина. Вона перебралася з України до Канади, зробила вдалу кар'єру, проте не забула ні своє коріння, ні про війну РФ проти України, часто виступала у нашому національному одязі, робила торти з залученням українських народних, літературних героїв, образів, мотивів, кольорів, що ретельно, як і інші учасники, пояснювала, коментувала. В анонсі цього шоу наголошується: «У цей урочистий сезон торт об'єднує всю країну на святі дизайну, вишуканості та їстівної інженерії в рамках оригінальної серії конкурсів CROSS COUNTRY CAKE OFF. Це пошук найталановитішого кондитера країни <...> фіналісти від регіонів зустрінуться у Національному фіналі в надії стати чемпіонами <...> та можуть виграти приз у розмірі 50 000 доларів» (<https://www.bellmedia.ca/the-lede/tv/ctv/cross-country-cake-off/>). Анонси програми, інтерв'ю з суддями – знаними кулінарами, авторами поварених книг, вдалих авторських кулінарних шоу, – перебіг шоу, постійно висвітлюється у регіональних і загальнонаціональних масмедіа, звіт у гібридному рекламно-PR жанрі, окремі фото, стислі умови та опис серій є на сайті CTV.

Таким, доволі передбачуваним, чином тематичні солодощі (*pastry as art*) поступово зрощуються з різноманітними за платформами, жанрами медіа-тексту і дискурсами: від традиційно журналістських, рекламних, PR матеріалів до реаліті-шоу, кулінарних шоу до новітніх жанрів у соціальних мережах, цифрової їжі (*digital food*). Тематичні десерти утворили певну специфічну єдність з медіатекстами, передусім жанрів food фото та коротке відео. У цій єдності ключовим є вже не своєрідне, що конвенційно розуміється, спримається, поліпшення вигляду солодощів за зразками, принципами, мовою, поетикою рекламних, PR текстів, а навпаки. Провідними є старанне збереження зовнішнього вигляду тематичного десерту, його достовірне відображення або в умовах реального кулінарного заходу, або поруч з його автором, або на тлі, яке більш вдало відбиває, посилює образні особливості, історію, що розповідається ласощами. В статті увага зосереджена на food фото як простому медіажанрі в тому сенсі, що фото – репрезентант лише статичного зображення, його мови, композиції, кодів, риторики.

Food фото тематичних кондитерських виробів – це достовірне дзеркало, відповідальний репрезентант дизайнерського десерту як харчового продукту; явища поля бізнесу; громадських, соціально-економічних заходів; модерних колективних естетично-гастрономічних уподобань, примх моди; проявів декількох мистецтв (від кулінарного до художнього). Про це свідчить, як правило, мінімальна додаткова інформація (розповідь про сенс солодощів, події, для яких їх можуть замовити, повідомлення про їстівні складові: види тіста, кремів, мастіки, прикрас, кількість ярусів, можливості виконання індивідуальних забаганок замовників), яка розміщується на сайті конкурсів, фірм, майстрів-кондитерів. Хоча розповідь про сутність історії, яку

повідують солодощі, може бути й розлогою, коли втілюється у традиційних журналістських, PR жанрах, різних типах мас-медіа, що й проілюстровано вище. Зараз же мова про інше.

Показово, що вірогідність образів солодощів, які відтворюють фото, зберігається навіть за умови, що зображення корегує AI. Це вкрай важливий аспект з точки зору питань національно-культурного кулінарного капіталу. Потрібно розуміти, що роль, вимоги поля бізнесу, маркетингу в процесі виготовлення, популяризації тематичних солодощів, створення моди, попиту на них, – провідні, важливі, необхідні, але не вирішальні й не достатні, бо головне інше. Це відображення у food фото сенсу та художньо-естетичної, психоемоційної, культурної, вікової, гендерної, соціально-ідеологічної, національної мети, завдань, функцій, смаків, тобто змістовної, суспільно-культурної повноти, цілісності тематичних солодощів. Такі солодощі – це не лише смачні десерти, спокуса їстівними ласощами, тобто економічний, суспільний капітал, а й розповідь про те, що турбує, тіше, розважає, ніжить, змушує сумувати, радіти, робить щасливими, вдоволеними життям тощо. Іншими словами, тематичні солодощі – це ще й наочне втілення повсякденного, символічного, артистичного, естетичного капіталів, їхнє вдале здійснення за допомогою кулінарного капіталу. Організатори кулінарних шоу, конкурсів з дизайну тортів на усіх континентах постійно наголошують, що торт, тістечко, пряник, печиво мають бути не лише оригінальними, цікавими за смаком, як їжа, фаховими за концепцією, кондитерським виконанням, але й такими, що досконало розповідають історію, мають сюжет, апелюють до культурних образів, героїв, тематики.

Вже з інтерв'ю учасників змагань, умов кулінарних конкурсів зрозуміло: модерні тематичні ласощі, що й відображають, розвивають їх медіа- тексти, дискурси, перестають бути лише їжею, навіть вишуканою елітарною стравою, ознакою соціально вдалого, престижного образу життя, а набувають принципово інших якостей, функцій, завдань. Цей аспект існування тематичних десертів не береться до уваги дослідниками. Якщо медіаматеріали, які супроводжують гастрономічні заходи, активно замовляються для реклами, PR, стають частиною новин, поширюються мас-медіа, а потім аналізуються фахівцями з соціогуманітарних наук, то дизайн солодощів відсувається на маргінеси, розглядається переважно в якості моди, чинника, який, по-перше, приваблює аудиторію дивитися шоу, копіювати фото тортів, розміщувати їх в соцмережах; по-друге, аргіогі змушує оцінювати організаторів, захід в якості авторитетних, престижних, таких, що є лідерами думок, смаків, які хотілося б наслідувати; по-третє, підштовхує учасників кулінарних конкурсів, шоу, як і будь-яких шоу, більш розповідати про особисте, емоційно відверте, занурюватися в інтимні спогади, почуття, що важливо з точки зору полів влади, бізнесу, медіакомунікацій, модерного емоційного повороту (*emotion turn*); по-четверте, спокушає купувати, споживати фешенебельні, популярні авторські ласощі або їх поліпшені копії, репліки, дешевий плагіат у демократичних кафе, магазинах, фірмах, що спеціалізуються на виготовленні солодощів.

Утім змістовна форма, за Гегелем, тематичних десертів, на чому наполягають майже всі ключові представники гастрономічного бізнесу, є суттєвою складовою. Те, про *що* та *як* розповідають кондитери ласощами, безвідносно до їх життєвих історій, – це теж текст, який є складним за своєю природою, котра включає в тому числі й мас-медійні ґрунт, сенс, завдання, функції. Те, про *що* та *як* розповідають кондитери тематичними солодощами, – це історії, які мають бути близькі, зрозумілі, емоційно, змістовно потрібні людині, суспільству, як і будь-який твір традиційного мистецтва, а тому їхні розповіді не можуть не бути включеними до полів символічного, артистичного капіталів. Дизайн ласощів є ще й мас-медійним, бо розрахован на широкий загал, активну масову комунікацію, спокушає, впливає образами, смаками, силою героїв, світів, які, з якою метою, яким чином втілені у солодощах. Цей аспект – образ тематичних десертів та історії, які за допомогою виключно візуальних знаків, кодів вони розповідають, не розглядається в якості актуальної проблеми, а особливо з позиції соціального, культурного капіталів. Гуманітарії не

виокремлюють, не простежують їх в якості самостійних вагомих чинників медіакомунікацій, національно-культурних процесів. Це доповнює вмотивування *актуальності статті*, підводить засади для її задач.

Провідні *мета, завдання статті*, по-перше, обґрунтувати аксіологічну, ідеологічну злободенність, понятійно-категоріальну доцільність та методологічну необхідність розгляду саме змістовної форми тематичних кондитерських виробів, яку підтримують, підсилюють, розвивають їх медіатексти (передусім food фото) з позиції теорії культурного капіталу П'єра Бурдьє. По-друге, довести, що змістовна форма ласощів, відбита food фото, – це дієва, проте ще належним чином не оцінена, складова національно-культурного кулінарного капіталу, поняття, феномен якого розглядаються переважно з точки зору традиційного тлумачення гастрономічної культури в її зв'язках з соціальною, політичною культурами. По-третє, ескізно окреслити ті національні, загальнолюдські сенси і мови їхнього здійснення, які втілюють тематичні солодоші в якості національно-культурного кулінарного капіталу.

Такі мета та завдання впливають також з *огляду виявленої новітньої наукової літератури*, яка стосується теми, проблемного поля статті. В моїх розвідках 2025 р., які згадувалися вище, вже зроблено такий огляд. Один з висновків: хоча тематичні десерти, їхні медіатексти – нові поширені феномени, які укоріненні в культурах візуальності, видовищності, дозвілля, гедонізму, тісно пов'язані з літературною, кіно-, анімаційною культурами, живописом, архітектурою, проте саме з такої точки зору не цікавлять дослідників. Тематичні десерти, їхні медіатексти прямо, наочно й опосередковано, через систему образів, символів, знаків, особливої мови, співвідносяться з конструкціями ідеології, поясненням світобудови, суспільних цінностей. Це зрощення, нова єдність проявів гастрономічної культури, медіакомунікацій корелює з традиціями, прийомами оповідання історій, коли нарація обумовлена системою засад, засобів, принципів інформаційного, естетичного, художнього, соціального, морально-етичного начал, щоденності. Цей аспект теж залишився поза увагою науковців, які зосередилися на загальній первинній природі ласощів (їжа) з рисами мистецтва (*art cake; pastry as art*), а тому провідні питання – збереження кулінарних виробів, в тому числі й солодошів, для тривалого розгляду, аналізу (Perullo, Andina, Barbero, Koczanowicz, Matthen, Borsato). Змістовна форма солодошів, навіть те, як її відображують різні типи медіатекстів, майже не бралася до уваги, а поступилася питанням фіксації для довгострокового збереження образів блюд, десертів, а також проблемі авторського права митців, колективів, чії твори зацікавили кондитерів. На початку цього року Rebecca Burditt надрукувала дослідження «*Sweet Ruin: Cakes and the Visual Culture of Anxiety, 1945 –1960*», яке безпосередньо стосується аксіологічної, соціальної, політичної складової образів ласощів, базується на інтерпретації двох тортів, аналізі їх фото в провідних американських ЗМІ.

Авторка відразу й концептуально робить назву статті ідеологічно, методологічно однозначною, а також вибір тортів, епох: «*This story begins with two images. In the first, a 1946 Washington Post article features Vice Admiral William Blandy and his wife posing next to a sugary, towering confection in the shape of a mushroom cloud [...]. Seven years later [...] Life magazine published an advertisement for Pillsbury cake mixes. Amid photo-essays and articles about war crimes during World War II, Korean War veterans, and children with polio, the advertisement arrests the viewer with its bold ad copy ("Red, White and You!") and unusual play on scale, garish color, and visceral details*» (Burditt 2026). Дослідниця вводить ЗМІ, рекламу, PR в систему координат пропаганди, інформаційних, психоемоційних операцій, комерційних, політичних інтересів, що традиційно, а також образи та фото тортів, що поки є предметом поодинок наукових розвідок (Шестакова 2023).

Burditt пояснює методи, підходи, які обрала, вмотивовує це історичним матеріалом та тими тривалими соціально-культурними, політичними, гендерними, ментальними наслідками, які спровокували ці торти, їх медіа- тексти, дискурси: «*This article examines the socio-cultural*

significance of cake during the postwar period. I argue that its commercial representation during the 1950s served as a vehicle for Americans to confront the unprecedented contradictions, anxieties, and chaos of the nuclear age. Although visual icons like the mushroom cloud provided a literal representation of nuclear force, cakes – and the private, feminine world they invoked – uniquely signaled the aggression, magnitude, and terror that nuclear power threatened to enact. [...] I argue that cake imagery recuperates the site of bodies, violence, and loss that more direct references to the bomb obscured» (Burditt 2026). Стаття надрукована у наукового журналу «*Gastronomica*», один з проблемних напрямів якого – пам'ять їжі скрізь соціально-економічні, політичні, національно-державні, щоденні настрої, мрії, почуття, ідеї, переконання.

На сьогодні доволі зрозуміло, що змістовна форма солодошів та зрощені з нею медіа-тексти, дискурси теж мають розглядатися під соціально-ідеологічним, символічним, мас-медійним кутом зору. Солодоші саме своєю тематикою активно, послідовно залучені до соціальних, політичних процесів, їх сприймають, читають в якості текстів, розповіді на задану, близьку людині, суспільству тему. Цьому сприяє кулінарний медіатекст різних жанрів, які теж удосконалюються, виробляють, поліпшують мову, знаки задля створення цілісності з тематичними десертами. Кулінарний медіатекст включає не лише розмаїті традиційні журналістські, рекламні, PR матеріали про дивовижні ласощі, а й інформацію, систему прийомів, кодів, сенсів про те, як солодоші відображаються, закріплюються, просуваються у медіапросторі, соціумі. Зрозуміло, що це потребує на нові концептуальні, передусім інтердисциплінарні, **підходи, методи аналізу, інтпретації**.

3. Стрижневі основи і підходи тлумачення засадничого поняття «кулінарний капітал»

Кулінарний медіатекст активно розвивається, досліджується у нашому столітті, що не потрібно обґрунтовувати. Так само й поняття і питання культурного кулінарного капіталу давно ввійшли в обіг, принаймні в англomовній науковій традиції, ефективно використовуються представниками їх гуманітаристики. Нажаль, наші науковці поки що не послуговуються цим поняттям так, як воно на це заслуговує. Саме тому потрібного ще раз чіткіше наголосити: кулінарний медіатекст непомітно, але владно звертається до людини, суспільства на своїй специфічній культурній мові, яка апелює за допомогою риторичних фігур, кодів, знаків, прийомів до системи фонів, фондів знань, емоції, почуттів, соціально-колективної пам'яті аудиторії. Кулінарний медіатекст будь-якого жанру – айсберг сучасних медіакомунікацій. Розуміння, дослідження цього тексту мають з самого спочатку припускати на зустріч зі семантично провакаційним, референціально об'ємним медіаявищем. Йому притаманні тривалі, стійкі, сильні соціальна, національна, історична, політична, культурна, побутова пам'яті й різноманітні можливості для впливу, ефектів праймінгу, які приховуються не лише за певними рецептами, що стали частиною нематеріальної культурної спадщини (українській борщ, італійська піцца), набули ознак ідеологічних, політичних чинників (радянській салат *оліве*), але й на перший погляд за простим, милим явищем. На цих особливостях кулінарного медіатексту акцентували ще класики теорії масової комунікації Ролан Барт, Умберто Еко, Жан Бодрійяр. Michelle Phillipov – сучасна австралійська дослідниця гастрономічного аспекту медіакомунікацій – наголошує на тому, що в наш час змінюється етика споживання, а сучасна політика у сфері харчування формується політичними й економічними імперативами у ЗМІ та харчовій індустрії (Phillipov 2017:2).

Кулінарний медіатекст давно обґрунтовано трактується як невід'ємна значна частина національного, щоденного, регіонального, соціального, останнім часом все частіше – соціально-політичного світоустрою. Для дослідження цих явищ, процесів активно вводяться, використовуються поняття *кулінарний капітал (culinary capital)*, *національний кулінарний капітал (national culinary capital)*, *опосередковані харчові ландшафти (mediated foodscapes)*. Вони безпосередньо висхідні до теорії, методів П'єра Бурдьє, який обґрунтовував поняття, ідею

культурного капіталу, покликані прояснити нові соціально-політичні, повсякденні, символічні, етичні взаємини між суспільством, їжею, мас-медіа (Mac Con 2009; Myhrvold 2011; Nowak 2013; de Solier 2013; Buscemi 2014; Buscemi 2022; Kamphui...2015; Goodman, Johnston, Cairns 2017; Matwick 2018; Lewis 2018; How Consumers 2018; Mazel 2019; Kiatkawsin, Heesup 2019; Lee, Ko 2022; Gupta 2023; Borsato 2023; Samuray, Ebru 2024; Réka 2024; Gulpinder 2024; Chen 2024; Chen 2025).

В 2012 р. в США була надрукована книга Peter Naccarato and Kathleen LeBesco під лаконічною, але цим і концептуальною назвою: «*Culinary Capital*». Вона досі впливає на ракурси бачення, теорію, методологію аналізу, тлумачення гастрономічної культури, яка все більше зрощується з медіакомунікаціями. Одна з ключових тез, з якими з самих перших і до останніх сторінок дослідження працюють автори, – сенс колективної, класової, групової, індивідуальної диференціації, соціальної ідентичності, статусу, престижу людини у її спільноті. Все це базується не лише на вартості їжі, місць, способів її приготування, споживання, але й на інших важливих чинниках, точніше – їх системі: «*To make sense of food as an economic and cultural commodity, to demonstrate how a society's food practices function to circulate and challenge prevailing values and ideologies, and to understand how this is connected to the work of creating and sustaining a sense of Self, we turn to this book's organizing concept: culinary capital. The concept of culinary capital owes a large debt to French sociologist, anthropologist, and philosopher Pierre Bourdieu, who builds upon Karl Marx's work on economic capital to understand how multiple forms of capital – economic, cultural, social, and symbolic – circulate across the social field. Bourdieu argues that by accessing these multiple forms of capital, individuals acquire status and power*» (Naccarato, LeBesco 2012:2).

Naccarato, LeBesco з перших сторінок формулюють гострі питання, які націлюють на соціальність, щодення, індивідуальність, що формуються, розвиваються не лише за допомогою гастрономічної культури, а й її мас-медійного відзеркалення, посилення. Кулінарний капітал – це розуміння засад влади медіакомунікацій над суспільством, культурними умонастроями. Потрібно розуміти, як «*culinary capital circulates across the social landscape*» (Naccarato, LeBesco 2012:2). За їх влучною думкою, кулінарний капітал циркулює через різні суспільні, культурні пейзажи та взаємодіє з будь-якою кількістю цінностей, ідеологій, що превалюють. На цьому ґрунті вони роблять висновок про сутність, сенс та межі вживання поняття *кулінарний капітал*: «*[...] we use the concept of culinary capital to understand how and why certain foods and food-related practices connote, and by extension, confer status and power on those who know about and enjoy them*» (Naccarato, LeBesco 2012:2). Naccarato, LeBesco наголошують на тому, як мас-медіа підтримують, змінюють, розвивають / руйнують кулінарний капітал, а з ним людину, соціум, ідеології, цінності. В цьому сенсі вони орієнтуються не лише на ідеї Бурдьє, але ще одного його відомого співвітчизника, який замислювався над питаннями влади, людини, повсякдення та суспільства, – Мішеля Фуко.

Авторка цієї статті приєднується до більшості думок, які висловили, довели Naccarato, LeBesco. Проте є одне *але*, з яким погодитися неможливо: залишення поза увагою особливої, яка є домінуючею, образності блюд, котра притаманна не лише десертним для вищих класів, заможних верств населення, але й для більш демократичних страт.

У центрі уваги Naccarato, LeBesco їжа та її відзеркалення у публічному та медіа- просторах. Вони доходять до висновку, який потрібно підтримати з урахуванням вже нашого часового, суспільного, національного, щоденного досвіду: «*[...] strategy utilized by the net-work to broaden the audience to which it can market its promise of economic and cultural status through the acquisition of culinary capital*» (Naccarato, LeBesco 2012:63).

Дослідники торкаються і питань демократизації смаків, коли кулінарний капітал починає функціонувати у цифрову добу. Один з аспектів пов'язується зі статусом ресторанів, їх роллю в житті пересічної людини, силою експертів, кулінарних критиків, журналістів, які створюють

імідж ресторанної культури, впливають на споживачів різних верств населення, керують їх вихованням, що приводить до тези: «[...] *this story about a battle for culinary capital*» (Naccarato, LeBesco 2012:80), який базується, розглядається у системі економічного, соціально-політичного, символічного капіталів.

Саме на такий підхід, його переваги, перспективи вказують і послідовники американських науковців. В Zachary Nowak друкує на їхню книгу розлогу рецензію в престижному науковому виданні «*Food Culture & Society*» (Nowak 2013). Він зазначає, що американські дослідники розширюють теорію французького науковця і слідує за зосередженням Бурдье на нав'язуванні довільних смаків вищого класу (не лише смаків в їжі, а й у мистецтві, музиці) як стандарту, за яким надається відмінність у суспільстві. За спостереженнями Nowak, Naccarato, Lebesco доречно стверджують, що їжа, способи харчування – вагомими маркерами соціального статусу, а присвоєння високого чи низького значення – динамічний, а не статичний процес. Актуальність вивчення принципів, засад створення, потоку *кулінарного капіталу* – який можна розглядати як форму статусу, що надається особам, котрі відповідають харчовим нормам, очікуванням своєї культури, – дозволяє зрозуміти, як і чому певні продукти харчування та пов'язані з ним практики мають асоціації, і, як наслідок, надають статус і владу тим, хто знає про них та насолоджується ними (Nowak 2013:518). Для Nowak важливо, що книга – внесок у дослідження їжі, демонструє використання теорії шляхом вивчення різних *майданчиків* їжі (як віртуальних, так і фізичних, коли вони усі є відносно недавнього походження) та способів, якими вони можуть надавати користувачам і клієнтам кулінарний капітал (Nowak 2013:519). Naccarato, Lebesco, влучно доводять те, що ці *місця, майданчики* заохочують людину до придбання кулінарного капіталу або через дотримання привілейованих способів харчування, що прихильються ідеологією середнього класу, або через опір ним. Ця стратегія аналізу корисна через відносно недостатню увагу, яка досі приділялася різним *місцям, майданчикам* центрів збору їжі (Nowak 2013:519).

В огляді видань про гастрономічну культуру Danille Christensen, надрукованому в «*Danille Elise Christensen*», перша рецензія – на «*Culinary Capital*». За переконанням критика, автори досліджують в медіапросторі як методи роботи з їжею надають соціальні відмінності. Це приводе до висновку: деякі соціальні місця схрещують *елітарні* режими, до яких в європейському, американському суспільствах зараз належать ті, які захищають, представлять місцеву, органічну, фермерську продукцію регіональних підприємців, та *інформаційно-плотну* їжу, яка розповідає *правильні історії*. Це історії, які, серед іншого, послідовно, масштабовано зосереджуються й на святкуванні, розкошуванні, насолоді, пустошах, що показово з точки зору поняття кулінарного капіталу. Критик вказує, що книга зацікавить читачів, які стурбовані громадськими значеннями їжі, способами, шляхами, якими люди формують моду, змінюють й повторно пишуть, формують ієрархії цінностей у популярних соціальних контекстах (Christensen 2014:91).

На аналогічному загальному підході до поняття *кулінарний капітал*, але на суттєво уточненому, наполягає італійський науковець Buscemi. Він наголошує на новому аспекті досліджень продуктів харчування та їхньої репрезентації у та *для* суспільства. Внесок Buscemi стосується теоретизації особливої форми кулінарного капіталу, що спирається на державну владу і націю, які незмога ігнорувати при розмові про культурний, економічний, соціальний, символічний капітал, та який потрібно позначати поняттям *національний кулінарний капітал*. Цю тезу потрібно підтримати, бо, за переконливою думкою Buscemi, кулінарний капітал відноситься до соціальних активів, які людина набуває завдяки своїм знанням і культурним здібностям, пов'язаним з їжею, що неможливо поза конкретним суспільством. Це й надає людині, верствам населення соціальний престиж і владу, що в розвідці Buscemi – від Бурдье і теорії американських науковців. Утім для Buscemi форми кулінарного капіталу пов'язані з національними ідеологіями, коли за допомогою свого метакapіталу держава робить внесок у формування національного кулінарного капіталу, щоб

підтримати себе. Дослідник позначає принципові теоретичні моменти, поняття: нація й держава, які є ґрунт і гарантія для ефективного існування кулінарного капіталу. Це підводить автора до вже узвичаєної ідеї, що тенденції розвитку кулінарного капіталу визначаються експертами з кулінарії, журналістами, знаними шеф-кухарями, кулінарними шоу, гідами з приготування страв, які називаються *виробниками смаків* і узаконюють або делегітимізують продукти і смаки. Buscemi наполягає, що потрібно підтримати: навіть в добу глобалізації національні ідеології мають домінуючий вплив на виробників смаків, вони легітимізують продукти харчування, гастрономічні маршрути, підтримуючи націю, а держава, використовуючи силу свого *метакapіталу*, стає *метасмаковщицом* (Buscemi 2014:1).

Для науковця, кулінарний капітал – це не лише існування його національної версії, що традиційно, а й те, що держава в значній мірі зацікавлена, має бути зацікавлена в його формуванні: зрештою, це підтверджує (лише у виняткових випадках ставить під сумнів) ієрархічну структуру національної сфери. Як і у випадку з будь-якою формою капіталу, національний кулінарний капітал служить меті створення відмінних рис так само, як це відбувається у зв'язку з класовими, гендерними, етнічними ідеологіями, що домінують у країні. Така логіка дає Buscemi можливість підсумувати: у цьому контексті кулінарний капітал є потужною зброєю, яка регулює відносини між домінуючими групами, які нав'язують свої ідеології, цінності, переконання через продукти харчування (Buscemi 2014: 2, 3). Соціальний престиж, який громадяни накопичують завдяки продуктам, засобам їх закупівлі, приготування, споживання, смакам, що просуває держава за допомогою мас-медіа в якості стандартів, визначається Buscemi як національний культурний капітал, коли будь-які знаки, коди, риторика, дискурси бізнесу починають ще служити й ідеологічній меті (Buscemi 2014: 72, 78). Потрібно враховувати, що смакові судження функціонують як маркери соціального класу, а кулінарний капітал є формою культурного капіталу, яка пов'язана з їжею (Buscemi 2014: 97).

Buscemi підтримує висновки не лише американських колег, але й ще однієї знаної науковиці, яка спеціалізується на зрощенні гастрономічної та медіа-культури – de Solier. Buscemi солідаризується з її тезою, що люди, які дивляться кулінарні шоу, наживають два вид кулінарного капіталу: перший безпосередньо пов'язаний з практичними кулінарними навичками, а другий – зі знанням про їжу та світ (Buscemi 2014: 97). Buscemi надалі розробляє поняття *національний кулінарний капітал*, методи роботи з ним, в 2022 р. надрукує книгу з провокативною, але науково концептуальною назвою: *«Pasta, Pizza and Propaganda. A Political History of Italian Food TV»* (Buscemi 2022).

До речі, за впевненістю de Solier, яка використовує поняття кулінарного капіталу для дослідження гурманства, формування стандарту смаку в гастрономічній культурі, суспільстві через мас-медіа призводить до змін соціально-побутового ландшафту. Так, зараз модні антиспоживчі світосприйняття, поведінка, формується *моральний дискурс гурманів* (Solier 2013:8). Як бачимо, поняття кулінарного капіталу включає не лише злободенні соціально-політичні ситуації та катаклізми, які змушують змінюватися гастрономічну культуру, кулінарний медіатекст, що її репрезентує, підтримує, формує, розвиває в медіапросторі, а й позитивні, морально відповідальні, *нібито* ідеологічно не марковані явища, які *начеб* належать до «чистих», веселих, радісних розваг, насолоди, пустошів, гедонізму. Це вкрай важливий аспект проблеми.

4. «Distinction» Бурдьє і теоретико-методологічні засади дослідження цілісності тематичних солодошів і медіатекстів

Утім розробки поняття *кулінарний капітал* стосуються медіаматеріалів про їжу, кухарів, ведучих кулінарних програм, але майже не торкаються питання дизайну блюд, як самодостатнього феномену, особливо їх образів як складової медіакомунікацій. Історії, *які, як, з якою метою*, розповідаються тематичними солодошами, не беруться до уваги, хоча саме вони – візуально розказані оповіді про певні життєві ситуації, про знані твори мистецтва, відомі художні мотиви, сюжети, їх авторів – зараз все більш впевнено набувають якостей, можливостей

медіа-тесту, дискурсу, ідеологій, впливової складової національно-культурного кулінарного капіталу. Це переконливо доводять тематичні кондитерські вироби, їх медіатексти, точніше – їхня цілісність, яку підсилює AI, що змінює образи ласощів таким чином, щоб привернути увагу до художньо-естетично важливих дрібниць, відтінків колорів, за допомогою яких розповідь набуває психологічної і художньої виразності. Особливо помітним і значущим це стає з урахуванням тез Бурдьє про простір *стилей життя*, моделей відношень, зв'язків між світом економічних, політичних, соціально-побутових умов та світом образів, стилів життя (Bourdieu 2010:17). В «*Distinction*», до ідей якої висхідним є поняття *кулінарний капітал*, вагомим уявлення не лише про економічний, а й про артистичний, шляхетний капітали, котрі корелюють і з просторами освіти, політичного, і з пошуком наукової відповіді на старе питання критичного аналізу Канта про судження й смак, яке Бурдьє розшукує в структурі соціальних класів, коли структура сприйняття соціального світу і визначає об'єкти естетичного задоволення, в тому числі й соціологію їжі (Bourdieu 2010:19).

Бурдьє у Передмові до першого англomовного перекладу характеризує книгу, як занадто французьку, навіть «[...] *it can be read as a sort of ethnography of France* [...]», проте він наполягає на тому, що «[...] *the Parisian version of the art of living has never ceased to exert a sort of fascination in the “Anglo-Saxon” world, even beyond the circle of snobs and socialites, thereby attaining a kind of universality*» (Bourdieu 2010:16). Вважаю, що цей універсалізм працює і для нашого типу європоцентричної культури в повній мірі. Він з певними поправками на національно-державні особливості, втім повно, ефективно описує, пояснює логіку культурно-економічного споживання тому, що, як зазначено Бурдьє, підтримано Tony Bennett, який представив книгу англomовним читачам: «*The model of the relationships between the universe of economic and social conditions and the universe of life-styles which is put forward here, based on an endeavour to rethink Max Weber's opposition between class and Stand, seems to me to be valid beyond the particular French case and, no doubt, for every stratified society, even if the system of distinctive features which express or reveal economic and social differences (themselves variable in scale and structure) varies considerably from one period, and one society, to another*» (Bourdieu 2010:16).

З перших рядків «*Distinction*» Бурдьє робить наголос й на їжі, продуктах, смаках як явищах споживання культурних товарів, що буде сприяти появі понять *кулінарний капітал* і *національний кулінарний капітал*: «*The definition of cultural nobility is the stake in a struggle which has gone on unceasingly, from the seventeenth century to the present day, between groups differing in their ideas of culture and of the legitimate relation to culture and to works of art, and therefore differing in the conditions of acquisition of which these dispositions are the product*» (Bourdieu 2010:28).

Через декілька абзаців Бурдьє зазначає сутність того, на чому базується логіка розрізнення сприйняття, споживання, але головне – «*the “reading” of a work of art*»: «*Consumption is, in this case, a stage in a process of communication, that is, an act of deciphering, decoding, which presupposes practical or explicit mastery of a cipher or code. In a sense, one can say that the capacity to see (voir) is a function of the knowledge (savoir), or concepts, that is, the words, that are available to name visible things, and which are, as it were, programmes for perception. A work of art has meaning and interest only for someone who possesses the cultural competence, that is, the code, into which it is encoded. [...] the art-lover's pleasure, presupposes an act of cognition, a decoding operation, which implies the implementation of a cognitive acquirement, a cultural code*» (Bourdieu 2010:29-30). Під таким кутом зору – споживання як акт комунікації, розшифровки кодів – потрібно «читати» та досліджувати тематичні десерти в цілісності з їх медіатекстами.

5. Тематичні десерти – ідеологічно дієві репрезентанти простору стилей життя

Тематичним ласощам притаманні властивості текстів трьох ключових видів, які утворюють стійку ідеологічно марковану систему координат і репрезентують цінності, смаки, сенси,

котрі потрібно вміти «читати» і читати та декодувати. Все це підтримується та посилюється їх медіатекстами. Перший – текст про подію, якій прямо присвячено, може – через систему амбівалентних образів, знаків – присвячено ласощі: День народження, Матері, науковця, національного прапору, Новий рік, романтичне побачення, весілля, спогади про пікнік тощо. Це текст, який безпосередньо представляє системою візуальних знаків, кольорів образ, модель події, для якої його приготували, придбали. Це найбільш усталений, наочний текст, який мусить легко зчитуватися, декодуватися аудиторією, відбивати її мрії, бажання, уявлення про подію. Другий – текст про героїв, речі, сюжетно-мотивні комплекси, кольори, які відтворені чи \ або створені солодощами: образи, знаки ситуації, персонажів з фольклорних, літературних творів, живопису, архітектури: Поттеріана, Кіт у чоботях, Маленькій Принц Сента Екзюпері, маски dell'arte, картини Ван Гога, Густава Клімта тощо. Цей текст теж – своєрідна ідеологічно насичена модель, зразок, які водночас підтримують, розкривають, поглиблюють сенс свята, події, якій присвячені солодощі; сенс творів, персонажів, речей, мотивів, які використані кондитерами; сенс історії. Емоційно-психологічні нюанси, побутові дрібниці, на які звернули увагу цукерники, коли виготовляли десерт, – вкрай вагома складова національно-культурного капіталу, що пропанується аудиторії споживачів солодощів, а з допомогою медіатекстів – соціуму. Цей вид тексту базується на знанні образів, сюжетів, мотивів творів мистецтва, які набувають ідеологічних сенсів, цінностей, додаткових соціального, символічного, економічного капіталу завдяки перетворенню на кулінарний капітал. Третій – текст про те, як потрібно святкувати, проводити дозвілля, які мають бути емоції, почуття, декор для цих подій. Цей текст є своєрідною моделлю, зразком, які опосередковані, м'яко, втім виразно завуальовані системою образів, надписів, знаків певних свята, особистісної події, за якими імовірно проводити й групові, родинні свята, й приклад почуттів, емоцій, які мають відчуватися, супроводжувати подію. Це саме той національно-культурний кулінарний капітал, який суспільством накопичується не стільки через споживання ласощів як їжі, скільки через знання, гурманство, насолоду смаками, що йдуть від змістовної форми тематичних десертів, котрі представлені у різних медіадискурсах.

Сучасна людина, яка бачить тематичні солодощі безпосередньо (на культурних заходах, у вітринах магазинів, фірм, ресторанів, які їх виготовляють, на власному столі під час святкування, вечері) або опосередковано (передусім у медіапросторі), сприймає їх як емоційну розповідь про подію, якій вони присвячені чи можуть бути присвячені; про тих персонажів, речі, якими створена, розказана смачна історія; особливої ситуації; яку вони супроводжують, культурних героїв, які цьому сприяють. Так кулінарний капітал, який йде через різні соціальні, економічні, культурні, повсякденні ландшафти, не лише розрізняє суспільні страти за принципом *можу \ не можу придбати, з'їсти коштовний тематичний десерт, але й урівнює їх за принципом розуміння, насолоди аристократичним капіталом.* Цей чинник обумовлено тим, що обрати для естетичної насолоди, розглядати, розуміти, коментувати, поширювати у медіапросторі медіатекст тематичних ласощів може будь-яка людина: заможна чи ні. Вибір, стиль коментування, відчуття (не)причетності до відтворених картин Едуарда Мане, Клода Моне, у східних стилях *Ямато-е*, зображення красунь (*Бідзінга*), *квіти і птахи (Хуаняохуа)*, *гори і води (Шань-шуй)*, романів Сей Сьонагон, Мурасакі Сікібу, Ланьлінського пересмішника, *Рамаяни...* – це індивідуальні культурні компетенції, які репрезентують ґрунт, цінності, ідеології стилів життя, закладають основи для культурного кулінарного капіталу. Стили, образи життя, про які писав Бурдьє, фахівці з кулінарного капіталу, в цілісності тематичних десертів, їх медіатекстів отримують і посилення, ускладнення сенсів, почуттів, емоцій, засобів їх вираження і розвиток стандартів смаків, їх спрямування в бік цінності радощів, вміння розуміти, поважати красу, витонченість у проявах щодення. Можуть поширюватися й вульгарні, скеровані на нерозвинений, неосвічений, низький стандарт смаку, що теж є політико-ідеологічною, державною тенденцією.

Тематичні солодоці в карколомних соціально-політичних ситуаціях, окрім своїх природних (їжа, смачна страва, які не стільки втамовують голод, скільки задовольняють потреби в насолоді, вишуканому гастрономічному смаку, гедонізмі, добірній радості життя, розкошування) та безпосередніх (модні ласощі, запитувані, а тому прибуткові для бізнесу десерти) засад, цінностей, функцій (соціально-економічні, бізнесові, рекламні, PR, культурні, розважальні, естетичні, просвітні, виховні, морально-етичні), починають перебирати на себе, репрезентувати, реалізовувати й неприродні цінності, принципи, функції (національно-виховні, владні, ідеологічні, політичні, геополітичні, спеціальних ІІСО, зміцнення громадської свідомості, державотворення). Такі десерти набувають рис, можливостей, завдань національно-культурного капіталу не лише через їстівні якості, приналежність до коштовної їжі, яку розглядають на престижних заходах, замовляють для виняткових подій, споживають у відповідних місцях, обставинах, але й через свої образні ряди, стиль, вміння наративу. Вони стають складовою кулінарного, соціального, символічного, артистичного, шляхетного капіталів передусім завдяки своїй змістовній формі, котра, як сукупність текстів, дискурсів, виконує роль, реалізує функції ідентифікації та диференціації простору стилей життя.

В цьому тематичним десертам не лише формально, технічно допомагають, а й сприяють власними, що йдуть від засад, природи, цілей медіакомунікацій, засобами, мовою, завданнями, функціями, їх медіатексти. Вони, навіть «простий» жанр food фото, не є засобами фіксації, збереження, поширення інформації про солодоці, їх авторів, фірм, що їх виготовляють, а є й чинником змістовної, естетичної, ідеологічної підтримки, розвою авторських солодоців – як багатопланового соціально-економічного, суспільно-культурного, національно-громадського явища – у медіапросторі. Food фото віддзеркалюють тематичні водночас за *подією* (свято, виключна особистісна, політична, суспільно значуща ситуація), за *оформленням* (розповідь про подію за допомогою системи образів, мотивів, кольорів, знаків з фольклорних, художніх творів), за *місцем репрезентації* (сайти заходів, кондитерів, фірм, агенцій, які створюють, просувають авторські ласощі, загальних, тематичних мас-медіа, соцмереж, де з метою реклами, PR, розповіді особистої історії даються фото десертів, платформи, які збирають візуальні медіатексти) солодоці. Food фото фіксують, відображають, *м'якою силою* формують засади, тенденції розвитку в суспільній свідомості, медіакомунікаціях, художній культурі, соцмережах, як репрезентантах медіащодення, принципи, цінності, напрями розросту їстівного образу, цифрової їжі, цифрового харчового активізму. Внаслідок цих процесів розвивається, удосконалюється специфічна «масмедійно-гастрономічна мова». За її допомогою food фото солодоців формують соціальний, національний, культурний та кулінарний капітали, імідж країни, образ суспільства, коли

а) відображають, в медіапросторі роблять ключовими героями національні мотиви, персонажно-речовий світ творів фольклору, художньої культури;

б) сприяють збереженню, поширенню образів державних, культурно-історичних героїв, їх брендингу, а разом з цим просвіті, вихованню, зміцненню й в соціальній, власній, політичній сфері, медіапросторі;

в) допомагають відтворенню, збереженню, створенню образів свят, їх атрибутів, моделей поведінки – народних, національно-державних, світових, індивідуальних (Гелловін, День українського козацтва, День взяття Бастилії) та образів, знаків національної культури (українська, польська, французька, болгарська, японська...) й загального геокультурного простору (Європа, Схід, Азія, Африка). В такий спосіб видозмінюються давні, відроджуються забуті, корегуються застарілі, виховуються нові сенси, цінності, моделі поведінки, світовідчуття в умонастроях, а у нас, українців, відбувається орієнтація на природну причетність, в тому числі й чуттєву, емоційну, на європейський, світовий культурний простір, а не відчуження, протистояння йому;

г) стають дієвою зброєю в інформаційних війнах, створюють образи ідеологічно маркованих авторських десертів, які можуть бути безпосередньо присвячені актуальній суспільній, політичній, геополітичній події, можуть бути стійкою загальнозрозумілою системою константних, що легко зчитуються аудиторією, національно-культурних, соціальних образів, символів, знаків залучатися до ПСГО;

г) повертають до цінності національних, культурно-історичних засад, етики, принципів світосприйняття водночас за допомогою традиційних народних, художніх, з різних видів мистецтва, образів та розлогого емоційного світу, які ці образи втілюють;

д) демонструють здобутки українських майстрів, які поруч з колегами з інших країн, розвивають, удосконалюють фахові, творчі, громадські здібності, беруть участь в міжнародних заходах, що втілюється в традиційних журналістських, рекламних, PR матеріалах. В такий спосіб виховується у суспільства цінність фаховості, етика праці;

ж) відроджують, дають змогу впевнитися та підсилюють засобами гастрономічної, масмедійної, соціально-щоденної, художньої культур те, що позитивні, «легкі» почуття, емоції, які радує, дають відчуття щастя, задоволення, насолоду, мають силу, можливості для дієвої, морально відповідальної реалізації будь-яких сенсів, навіть таких драматичних, як спогади про пандемії, тоталітаризм, Світові війни;

з) протегують візуальними, наочно барвистими, емоційно впливовими засобами образи, речі, ситуації, *які* та *як* описують, розповідають, представляють сюжети про соціальну, культурну, національну, колективну, щоденну пам'ять, сучасну свідомість суспільства, пересічної людини, що створюють, споживають в усіх сенсах, спримають себе такими, як це відображено тематичними солодоцями;

і) демонструють й одночасно розвивають засобами не стільки звичного мистецтва слова, скільки здобутками культури візуальності мову, яка тяжіє до пазіграфії в її розумінні добою Просвіти, а потім Жака Деріда, нової реальності – глобального світу.

Не варто забувати чи недооцінювати той чинник національно-культурного кулінарного капіталу, який давно відомий й вдало, послідовно використовується у світі. Так, емоційно-естетична складова героїв, світу речей з творів фольклору, мистецтва є разом явищами кулінарної майстерності кондитерів; сигналами чуттєвої насолоди ошатною їжею; дивовижними їстівними образами; знаками престижного дозвілля, гри, надзвичайно радісної події; показниками календарних, соціальних, персональних свят, ситуацій; ознаками модної організації щодення, відпочинку; позначками реклами, PR заходів, фірм, послуг; вираженнями нових форматів існування, виявів художньої культури; становленням, удосконаленням, зміцненням нових моделей співіснування літературної, кіно-, образотворчої культур, архітектури доби цифровізації; чітким відзеркаленням тенденції текстуалізації поведінки, світовідчуття людини.

6. Висновки

Тематичні десерти-тексти, їхні food фото – наочні репрезентанти складного за природою, структурою, цілями світу вільної творчої уяви, фантазії, що щільно населений образами знаних фольклорних, художніх культурних, кіно- героїв, речей, насичений їхніми емоціями, почуттями. Уявлення про сенси, соціальний статус, традиції, стандарти вираження яких зароджувалися, накопичувалися, закорбовувалися, розвивалися в межах народного, реалістичного, модерного мистецтва.

Тематичні ласощі, їхні медіатексти мають досліджуватися на перетені лінгвістичного, візуального, емоційного поворотів. Тематичні ласощі, їхні медіатексти – прояви сукупності капіталів та мови їх реалізації. Вони свідчать про те, що сучасні людина, суспільство одночасно вчаться по-новому бачити, читати соціум, відчувати щоденність, а також не хочуть, не можуть втрати засадничі культурні феномени, до яких належить виховання почуттів, емоцій, стандартів смаків та стилей життя.

Тематичні солодощі, їх медіатексти (food фото) водночас реалізують устояні, властиві їм природно цінності, норми, функції, що забезпечує підтримку суспільного, національно-культурного кулінарного капіталів. Тематичні ласощі, їх медіатексти є *інформаційно щільно насиченою їжею*, яка репрезентує, як правило, *елітарні місця, майданчики та режими* (Naccarato, LeBesco) споживання витончених, ідеологічно, змістовно, сюжетно насичених ласощів. Вони цілеспрямовано набувають, активно розвивають цінності, норми, сенси, функції, які сприяють розросту бізнесу, зміцненню полів економіки, соціальності, мистецтва, станартів смаків (Бурдье), піднесенню творчих здібностей цукерників, фотографів, журналістів, фахівців з реклами, PR, а також зміцненню державної, національної, громадської свідомості у різних поколіннях, верств населення. Це відбувається за допомогою «масмедійно-гастрономічної мови».

Література:

1. Шестакова Е.Г. «Масмедійно-гастрономічна» мова реклами і І PR (на матеріалі образу Єдиного). Південний архів (філологічні науки). Херсон, 2025, вип. 100
2. Шестакова, Е.Г. Провідні особливості сучасного «масмедійно-гастрономічного тексту» «Україна». *Ucrainica X. Současná Ukrajínistika problému jazyka, literatury a kultury. Sborník příspěvků Univerzity Palackého v Olomouci. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc. 2023, p. 218–225.*
3. Шестакова Э.Г. *Живопись – это некая поэзия, а поэзия – это слепая живопись: о взаимосвязях произведений искусства и тематических десертов в современном медиапространстве. Литература. The Literature. Publishing House: Софийски университет. “Св. Климент Охридски”, 2025, XIX, 35, p.200-242. [Internet]. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1389138>*
4. Borsato. Mad. “«Edible Aesthetics»: Blurring Boundaries between Pastry and Art”. *Humanities* 2023. 12(5), 126. [Internet]. <https://www.mdpi.com/2076-0787/12/5/126>.
5. Bourdieu P. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard Nice, with a new introduction by Tony Bennett. London and New York, 2010.
6. Bulut Samuray Hakan, Zencir Ebru. Ciftci Effect of cultural capital on creative culinary process: Mediating role of critical thinking disposition. *International Journal of Gastronomy and Food Science* Volume 35, March 2024 [Internet]. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1878450X24000076>
7. Burditt R. Sweet Ruin: Cakes and the Visual Culture of Anxiety, 1945–1960. *Gastronomica* 1 February 2026. 26 (1). PP. 73–83. [Internet]. https://online.ucpress-edu./gastronomica/article/26/1/73/216809/Sweet-RuinCakes-and-the-Visual-Culture-of-Anxiety?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc
8. Buscemi Francesco National culinary capital how the state and tv shape the ‘taste of the nation’ to create distinction, no. 344. *Communities in QMU Repositories* 2014. [Internet]. <https://eresearch.qmu.ac.uk/items/9029dde7-216a-4042-b200-25248fb7c05a>
9. Buscemi Francesco Pasta, Pizza and Propaganda. A Political History of Italian Food TV. 2022. [Internet]. <https://www.intellectbooks.com/pasta-pizza-and-propaganda>.
10. Chen Yu-Yang Culinary Home Economics Capital as a Socially Embedded and Relational Form of Capital in Domestic Cooking. *SSRN Electronic Journal* June 2025. [Internet]:https://www.researchgate.net/publication/399632211_Culinary_Home_Economics_Capital_as_a_Socially_Embedded_and_Relational_Form_of_Capital_in_Domestic_Cooking
11. Chen Yu-Yang From Kitchen Practice to the Public Sphere: The Social and Aesthetic Translation of Culinary Home Economics Capital. License CC BY-NC-ND 4.0, 2024. [Internet]: https://www.researchgate.net/publication/399868401_From_Kitchen_Practice_to_the_Public_Sphere_The_Social_and_Aesthetic_Translation_of_Culinary_Home_Economics_Capital
12. Christensen D.E. *Current Studies of Food and Foodways. Books Briefly Noted by Danille Elise Christensen. Culinary Capital. Peter Naccarato and Kathleen LeBesco. New York: Berg. 2012. 145 pp. Museum Anthropology Review* 8 (1) Spring 2014.
13. Goodman Michael K., Johnston J. and Cairns K. Food, Media and Space: The Mediated Biopolitics of Eating. *Forthcoming in a Geoforum special issue on food, media and space. Elsevier. 2017. PP. 161-168. [Internet]. <http://centaur.reading.ac.uk/72254/>.*
14. Gupta Achala Schools, Space and Culinary Capital. *British Journal of Educational Studies*, 2023. PP. 237–238. [Internet]. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00071005.2023.2171338>
15. Gurbinder Singh Lalli Can culinary capital be (re)produced in school? *Cambridge Journal of Education*, 2024, 125–142. [Internet]. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0305764X.2023.2246399#abstract>
16. How Consumers Utilise Cultural and Culinary Capital Resources to Reconcile Discordant Food Retailer Brand Images HIRST, Craig and BERESFORD, Paul Available from Sheffield Hallam University Research Archive (SHURA) 2018. [Internet]: <https://shura.shu.ac.uk/24489/>
17. <https://shura.shu.ac.uk/24489/1/Hirst%20%20Beresford%20-%20Berlin%20Brand%20Paper%20-%2015th%20Nov%202018.pdf>

18. Kamphuis CBM, Jansen T, Mackenbach JP, van Lenthe FJ Bourdieu's Cultural Capital in Relation to Food Choices: A Systematic Review of Cultural Capital Indicators and an Empirical Proof of Concept. PLoS ONE 2015 10(8). [Internet]. https://www.researchgate.net/publication/280871710_Bourdieu%27s_Cultural_Capital_in_Relation_to_Food_Choices_A_Systematic_Review_of_Cultural_Capital_Indicators_and_an_Empirical_Proof_of_Concept
19. Kiattipoom Kiatkawsin, Heesup Han What drives customers' willingness to pay price premiums for luxury gastronomic experiences at michelin-starred restaurants? \ International Journal of Hospitality Management. Volume 82, September 2019. PP 209-219. [Internet]. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S027843191830793X>
20. Lee Hyo-Jeong, Ko Jae-Youn Culinary capital of Michelin restaurants consumers: A netnographic analysis. Journal of Hospitality and Tourism Management Volume 51, June 2022. PP. 415-423 [Internet]. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1447677022000791>
21. Lewis T. Digital food: from paddock to platform. Journal Communication Research and Practice. Pages 212-228 | Published online: 24 May 2018. [Internet]. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/22041451.2018.1476795>
22. 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. N. 2-3. PP. 211–217. [Internet]. <https://arrow.tudublin.ie/tfschafart>
23. Matwick Kelsi and Matwick Keri Restaurant Reviews and College Writing: A Framework for Teaching. Teaching Journalism & Mass Communication Vol. 8, no. 2 (2018). PP. 25–37. [Internet]. <https://aejmc.us/spig/wp-content/uploads/sites/9/2018/12/TJMC-8.2-MatwickMatwick.pdf>
24. Mazel A. Governing Food: Media, Politics and Pleasure. UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (<http://dare.uva.nl>) Download date: 2019. [Internet]. https://pure.uva.nl/ws/files/33261761/Thesis_.pdf
25. Myhrvold N. The Art in Gastronomy: A Modernist Perspective. // Gastronomica. 2011. 11(1). PP. 13–23. [Internet]. https://www.researchgate.net/publication/259730043_The_Art_in_Gastronomy_A_Modernist_Perspective
26. Naccarato Peter and LeBesco Kathleen Culinary Capital New York: Berg. 2012. [Internet]. <https://oceanofpdf.com/authors/peter-naccarato/pdf-culinary-capital-download/>
27. Nowak Zachary Culinary Capital: By Peter Naccarato and Kathleen Lebesco: Culinary Capital. Peter Naccarato and Kathleen LeBesco. New York: Berg. 2012. Food Culture & Society. September 2013. 16(3). PP. 518–520. [Internet]: https://www.researchgate.net/publication/274678688_Culinary_Capital_By_Peter_Naccarato_and_Kathleen_Lebesco
28. Phillipov Michelle Media and Food Industries The New Politics of Food, 2017. [Internet]. <https://www.palgrave.com/gp/book/9783319641003>
29. Réka Nickel Vira Singh Lalli, Gulpinder: Schools, Space and Culinary Capital. London. Routledge. 2024. P. 116. BOOK REVIEW. Acta Ethnographica Hungarica. [Internet]. https://www.researchgate.net/publication/378257870_Singh_Lalli_Gulpinder_Schools_Space_and_Culinary_Capital
30. Solier de I. Making the Self in a Material World: Food and Moralities of Consumption. Cultural Studies Review. volume 19 number 1 March 2013. PP. 9–27. [Internet]: <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/article/view/3079>.

References:

1. Shestakova E.H. «Masmediino-hastronomichna» mova reklamy i I PR (na materialii obrazu Yedynoroha). [“Mass Media-Gastronomic” Language of Advertising and PR Communications (based on the image of a Unicorn)] Pivdennyi arkhiv (filolohichni nauky). Kherson, 2025, № 100. P. 98–117.
2. Shestakova, E.H. Providni osoblyvosti suchasnoho «masmediino-hastronomichnoho tekstu» «Ukraina». Ucrainica X. Současná Ukrajinstika problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník příspěvků Univerzita Palackého v Olomouci. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc. 2023, p. 218–225 [Shestakova E.G. Providni osoblyvosti suchasnoho «masmediino-hastronomichnoho tekstu» «Ukraina». Ucrainica H. Současná Ukrajinstika problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník příspěvků Univerzita Palackého v Olomouci. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc. p. 218–225].
3. Shestakova E.G. Zhivopis – eto nemaya poeziya, a poeziya – eto slepaya zhivopis: o vzaimosvyazyakh proizvedeniy iskusstva i tematicheskikh desertov v sovremennom mediaprostranstve. Literaturata. The Literature. Publishing House: Софийски университет. “Св. Климент Охридски”, 2025, XIX, 35, p.200-242 [Zhivopis’ – eto nemaya poeziya, a poeziya – eto slepaya zhivopis’: o vzaimosvyazyakh proizvedeniy iskusstva i tematicheskikh desertov v sovremennom mediaprostranstve. Literaturata. The Literature. Publishing House: Sofijski universitet. “Sv. Kliment Ohridski”, XIX, 35, p. 200–242]. [Internet]. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1389138>
4. Borsato. Mad. “«Edible Aesthetics»: Blurring Boundaries between Pastry and Art”. Humanities 2023. 12(5), 126. [Internet]. <https://www.mdpi.com/2076-0787/12/5/126>.
5. Bourdieu P. Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste. Translated by Richard Nice, with a new introduction by Tony Bennett. London and New York, 2010.
6. Bulut Samuray Hakan, Zencir Ebru. Ciftci Effect of cultural capital on creative culinary process: Mediating role of critical thinking disposition. International Journal of Gastronomy and Food Science Volume 35, March 2024 [Internet]. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1878450X24000076>
7. Burditt R. Sweet Ruin: Cakes and the Visual Culture of Anxiety, 1945–1960. Gastronomica 1 February 2026. 26 (1). PP. 73–83. [Internet]. https://online.ucpress.edu/gastronomica/article/26/1/73/216809/Sweet-RuinCakes-and-the-Visual-Culture-of-Anxiety?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc
8. Buscemi Francesco National culinary capital how the state and tv shape the ‘taste of the nation’ to create distinction, no. 344. Communities in QMU Repositories 2014. [Internet]. <https://eresearch.qmu.ac.uk/items/9029dde7-216a-4042-b200-25248fb7c05a>

9. Buscemi Francesco Pasta, Pizza and Propaganda. A Political History of Italian Food TV. 2022. [Internet]. <https://www.intellectbooks.com/pasta-pizza-and-propaganda>.
10. Chen Yu-Yang Culinary Home Economics Capital as a Socially Embedded and Relational Form of Capital in Domestic Cooking. SSRN Electronic Journal June 2025. [Internet]:https://www.researchgate.net/publication/399632211_Culinary_Home_Economics_Capital_as_a_Socially_Embedded_and_Relational_Form_of_Capital_in_Domestic_Cooking
11. Chen Yu-Yang From Kitchen Practice to the Public Sphere: The Social and Aesthetic Translation of Culinary Home Economics Capital. License CC BY-NC-ND 4.0, 2024. [Internet]: https://www.researchgate.net/publication/399868401_From_Kitchen_Practice_to_the_Public_Sphere_The_Social_and_Aesthetic_Translation_of_Culinary_Home_Economics_Capital
12. Christensen D.E. Current Studies of Food and Foodways. Books Briefly Noted by Danille Elise Christensen. Culinary Capital. Peter Naccarato and Kathleen LeBesco. New York: Berg. 2012. 145 pp. Museum Anthropology Review 8 (1) Spring 2014.
13. Goodman Michael K., Johnston J. and Cairns K. Food, Media and Space: The Mediated Biopolitics of Eating. Forthcoming in a Geoforum special issue on food, media and space. Elsevier. 2017. PP. 161–168. [Internet]. <http://centaur.reading.ac.uk/72254/>.
14. Gupta Achala Schools, Space and Culinary Capital. British Journal of Educational Studies, 2023. PP. 237–238. [Internet]. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00071005.2023.2171338>
15. Gurbinder Singh Lalli Can culinary capital be (re)produced in school? Cambridge Journal of Education, 2024, 125–142. [Internet]. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0305764X.2023.2246399#abstract>
16. How Consumers Utilise Cultural and Culinary Capital Resources to Reconcile Discordant Food Retailer Brand Images HIRST, Craig and BERESFORD, Paul Available from Sheffield Hallam University Research Archive (SHURA) 2018. [Internet]: <https://shura.shu.ac.uk/24489/>
17. <https://shura.shu.ac.uk/24489/1/Hirst%20%20Beresford%20-%20Berlin%20Brand%20Paper%20-%2015th%20Nov%202018.pdf>
18. Kamphuis CBM, Jansen T, Mackenbach JP, van Lenthe FJ Bourdieu’s Cultural Capital in Relation to Food Choices: A Systematic Review of Cultural Capital Indicators and an Empirical Proof of Concept. PLoS ONE 2015 10(8). [Internet]. https://www.researchgate.net/publication/280871710_Bourdieu%27s_Cultural_Capital_in_Relation_to_Food_Choices_A_Systematic_Review_of_Cultural_Capital_Indicators_and_an_Empirical_Proof_of_Concept
19. Kiattipoom Kiatkawsin, Heesup Han What drives customers’ willingness to pay price premiums for luxury gastronomic experiences at michelin-starred restaurants? \ International Journal of Hospitality Management. Volume 82, September 2019. PP 209–219. [Internet]. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S027843191830793X>
20. Lee Hyo-Jeong, Ko Jae-Youn Culinary capital of Michelin restaurants consumers: A netnographic analysis. Journal of Hospitality and Tourism Management Volume 51, June 2022. PP. 415–423 [Internet]. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1447677022000791>
21. Lewis T. Digital food: from paddock to platform. Journal Communication Research and Practice. Pages 212–228 | Published online: 24 May 2018. [Internet]. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/22041451.2018.1476795>
22. 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. N.2-3. PP. 211–217. [Internet]. <https://arrow.tudublin.ie/tfschafart>
23. Matwick Kelsi and Matwick Keri Restaurant Reviews and College Writing: A Framework for Teaching. Teaching Journalism & Mass Communication Vol. 8, no. 2 (2018). PP. 25–37. [Internet]. <https://aejmc.us/spig/wp-content/uploads/sites/9/2018/12/TJMC-8.2-MatwickMatwick.pdf>
24. Mazel A. Governing Food: Media, Politics and Pleasure. UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (<http://dare.uva.nl>) Download date: 2019. [Internet].https://pure.uva.nl/ws/files/33261761/Thesis_.pdf.
25. Myhrvold N. The Art in Gastronomy: A Modernist Perspective. // Gastronomica. 2011. 11(1). PP. 13–23. [Internet]. https://www.researchgate.net/publication/259730043_The_Art_in_Gastronomy_A_Modernist_Perspective
26. Naccarato Peter and LeBesco Kathleen Culinary Capital New York: Berg. 2012. [Internet]. <https://oceanofpdf.com/authors/peter-naccarato/pdf-culinary-capital-download/>
27. Nowak Zachary Culinary Capital: By Peter Naccarato and Kathleen Lebesco: Culinary Capital. Peter Naccarato and Kathleen LeBesco. New York: Berg. 2012. Food Culture & Society. September 2013. 16(3). PP. 518–520. [Internet]: https://www.researchgate.net/publication/274678688_Culinary_Capital_By_Peter_Naccarato_and_Kathleen_Lebesco
28. Phillipov Michelle Media and Food Industries The New Politics of Food, 2017. [Internet]. <https://www.palgrave.com/gp/book/9783319641003>
29. Réka Nickel Vira Singh Lalli, Gurbinder: Schools, Space and Culinary Capital. London. Routledge. 2024. P. 116. BOOK REVIEW. Acta Ethnographica Hungarica. [Internet]. https://www.researchgate.net/publication/378257870_Singh_Lalli_Gurbinder_Schools_Space_and_Culinary_Capital
30. Solier de I. Making the Self in a Material World: Food and Moralities of Consumption. Cultural Studies Review. volume 19 number 1 March 2013. PP. 9–27. [Internet]: <https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/article/view/3079>.



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 15.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

НОТАТКИ

Наукове видання

ПІВДЕННИЙ АРХІВ SOUTH ARCHIVE

(філологічні науки)
(Philological Sciences)

Випуск — СІІІ
Issue

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 13,83. Замов. № 0526/485. Наклад 300 прим.
Дата розміщення онлайн: 25.05.2026. Дата друку: 01.06.2026.

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.