Кафедра зарубіжної літератури
ОНУ імені І. І.Мечникова

МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ "ВІЧНЕ КРІЗЬ МІНЛИВЕ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ДИСКУРС ТА ПОЛІЛОГ НАУК І КУЛЬТУР"

Пам'яті доктора філологічних наук, професора
МАРКА ГЕОРГІЙОВИЧА СОКОЛЯНСЬКОГО



25 ВЕРЕСНЯ 2026
ОДЕСА

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України: Відділ компаративістики

Інститут неофілології Університету імені Комісії народної освіти у Кракові (Польща)

Софійський університету імені Святого Климента Охридського (Болгарія)

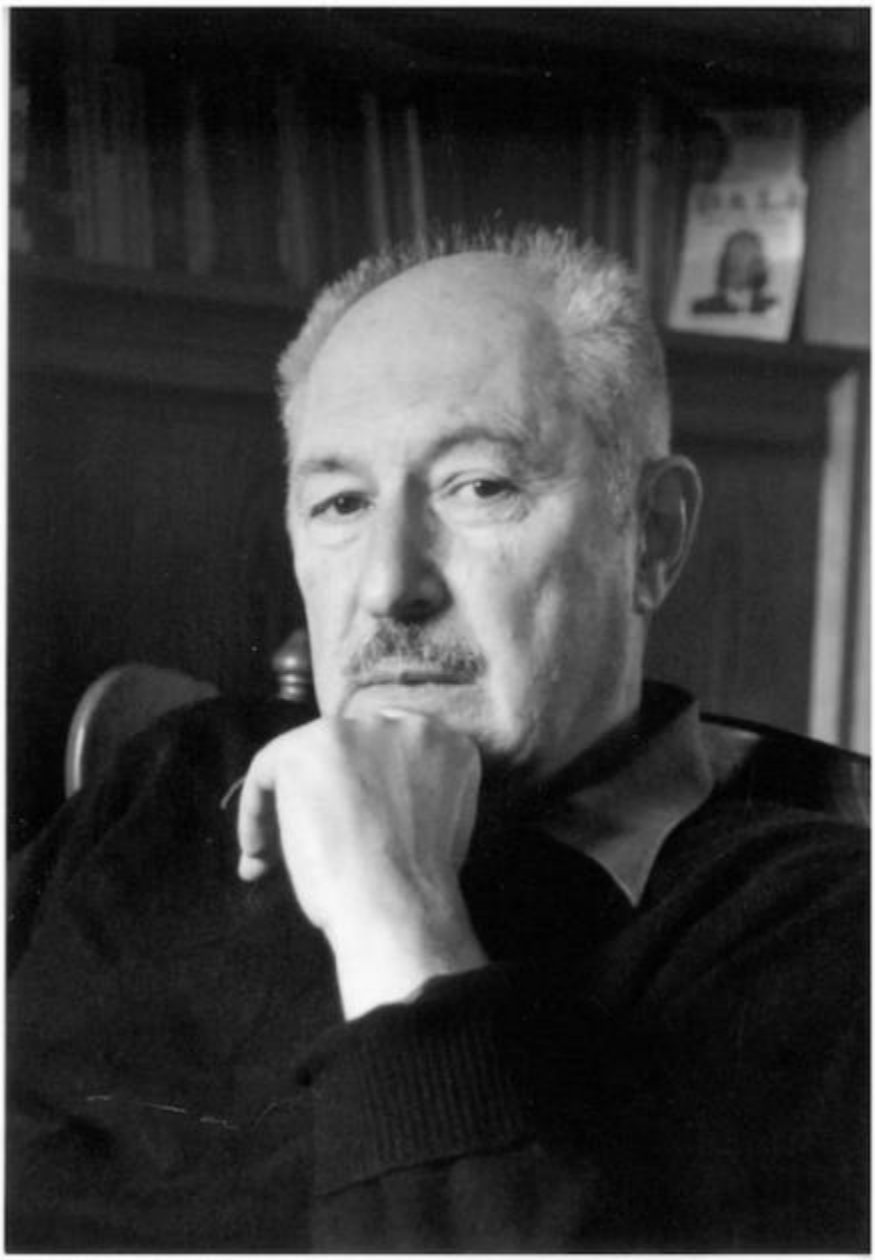
Одеська філія Грецького фонду культури

Наукова бібліотека ОНУ імені І. І. Мечникова

Кафедра зарубіжної літератури ОНУ імені І. І. Мечникова

ВІЧНЕ КРІЗЬ МІНЛИВЕ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ДИСКУРС ТА ПОЛІЛОГ НАУК І КУЛЬТУР

Збірник тез
Міжнародної наукової конференції
Пам’яті доктора філологічних наук, професора
Марка Георгійовича Соколянського
(1939–2025)
25 вересня 2026 року
Одеса



МАРК ГЕОРГІЙОВИЧ СОКОЛЯНСЬКИЙ
(1939–2025)

CURRICULUM VITAE МАРКА ГЕОРГІЙОВИЧА СОКОЛЯНСЬКОГО

Марк Георгійович Соколянський (1939–2025) був одним з провідних науковців кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ ОНУ імені І. І. Мечникова. Саме з кафедрою зарубіжної літератури пов'язаний його науковий розвиток та зростання як вченого: від викладача до доктора філологічних наук й професора.

Після переїзду до Німеччини в 1993 році, де професор М. Г. Соколянський також отримує визнання та пошану, він активно продовжує співпрацю з університетами, видавництвами та науковими центрами України, перш за все, з рідною Alma mater – Одеським національним університетом імені І. І. Мечникова, Українським міжуніверситетським Шекспірівським центром в Запоріжжі, де він був одним з засновників. Він практично кожен рік був бажаним гостем не тільки в рідному Одеському національному університеті та клубі Одеситів, а й в Запоріжжі. Марк Георгійович постійно цікавився науковим літературознавчим процесом та театрознавчою думкою України. Не менш вагомим стало міжнародне наукове визнання професора М. Г. Соколянського. Крім активної співпраці з науковими журналами в Україні, він був постійним членом редакційних рад наукових журналів США, Канади, Польщі.

Наукова спадщина професора М. Г. Соколянського нараховує 464 позиції, серед яких наукові статті, монографії, есеї. У фокусі досліджень Марка Георгійовича Соколянського були, перш за все, англійська література та славістика. Професор М. Г. Соколянський залишив по собі велику наукову спадщину. Розроблені ним дискурсивні контексти залишаються актуальними й сьогодні, надихаючи молодих дослідників на подальший розвиток сучасної гуманітаристики.

Організаційний комітет конференції:

Труба Вячеслав Іванович, ректор Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, доктор юридичних наук, професор;

Ніколаєва Майя Іванівна, перший проректор Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, кандидат політологічних наук, доцент;

Кравченко Ніна Олександрівна, доктор філологічних наук, професор, декан факультету романо-германської філології ОНУ імені І. І. Мечникова;

Войтенко Леся Іванівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ ОНУ імені І. І. Мечникова;

Кореновська Леслава, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри перекладу та російської літератури й відділення української філології Інституту неофілології Університету імені Комісії народної освіти у Кракові (Польща);

Сиваченко Галина Миколаївна, доктор філологічних наук, професор, завідувач відділу компаративістики Інституту літератури НАН України;

Аністратенко Антоніна Віталіївна, доктор філологічних наук, професор, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, Україна;

Пєткова Галіна, PhD, асоційований професор факультету славістики Софійського університету імені Святого Климента Охридського (Болгарія);

Фокіна Світлана Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ ОНУ імені І. І. Мечникова;

Садовська Юлія Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ ОНУ імені І. І. Мечникова;

Абабіна Наталія Василівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ ОНУ імені І. І. Мечникова;

Подковирофф Нанушка Татьяна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ ОНУ імені І. І. Мечникова;

Романець Валентина Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ ОНУ імені І. І. Мечникова;

Ланова Вікторія Володимирівна, старший викладач кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ ОНУ імені І. І. Мечникова;

Деменко Павло Володимирович, викладач кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ ОНУ імені І. І. Мечникова;

Казакова Аліна, лаборант кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ ОНУ імені І. І. Мечникова;

Чиганова Елизавета, лаборант кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ ОНУ імені І. І. Мечникова.

Тези доповідей подано в авторській редакції.

Зміст

Секція № 1. Дискурсивні практики класичної та сучасної літератури: теоретико-методологічні та історико-літературні виміри художнього тексту
Войтенко Л. І. Внесок Марка Георгійовича Соколянського у вивчення зарубіжної літератури..... 10
Сиваченко Г. М. Проблеми та ідеї компаративістських досліджень 14
Аністратенко А. В. Служіння пам'яті: дуальні наративні стратегії у сучасній історичній прозі для юнацтва (на матеріалі творів В. Аністратенка та Я. Лижника) 18
Рева-Лєвшакова Л. В. Вічні смисли крізь мінливість буття: мовно-наративна організація оповідань Валер'яна Підмогильного 22
Кореновська Л. Перший та останній українські переклади трагедії „Ромео та Джульєтта" Вільяма Шекспіра 29
Малиновський А. Т. Сугестивне мовлення у польській модерністській прозі (Бруно Шульц) 33
Шевченко Т. М. Постать І. Мазепи у творчості вісниківців 39
Абабіна Н. В. Романтичне переорієнтування Е. Т. А. Гофмана у контексті некласичного художнього дискурсу 43
Романець В. М. Інтердискурсивне поле літературної казки: специфіка персонажів в «Маленькому принці» Антуана де Сент-Екзюпері 49
Фокіна С. О. Дискурс Каліпсо в поетичній збірці Дани Ранги «Wasserbuch» ... 53
Ланова В. В. Дискурс травми в творчості К. Ісігуро інтердискурсивні контексти історичної та індивідуальної пам'яті 57
Садовська Ю. В. Репрезентація колоніального дискурсу в романі Альберта Санчеса Піньоля «Пандора в Конго» 63
Погребенник В. Ф. Міждисциплінарний дискурс високошкільних історико-літературних студій як полілог культур, мистецтв, наук 67
Левченко Г. С. Журнал «Березіль» як історичне джерело щодо історії української культури 71
Подковирофф Н. Т. Мовчання як дискурсивна та комунікативна стратегія в сучасній французькій драмі 76
Глущенко Л. М. Твори критської літератури XVI–XVII століть, написані франко-левантійським діалектом, як унікальний феномен в історії новогрецької літератури..... 79
Мокрівська М. Т. Концепт літа в романі Маргарити Ліберакі «Τα ψάθινα καπέλα» 83
Кашуба М. В., Степанюк Н. В. Колір як засіб формування художнього смислу в англомовному романі 86
Кашуба М. В. Функціональні особливості відкритого простору у романі Джека Керуака «On the Road» 91
Соколянський М. Г. Дві художні концепції (Карел Чапек і Бернард Шоу) 96

Секція № 2. Дискурсивні практики мови: сучасні підходи

Бігунова Н. О. Вербалізація імпліцитних смислів компліментів у процесі комунікації 109
Boguslavskyi S. Die deutschsprachige Lutherische Predigt als selbstorganisierendes System: Poetisierung des Sakralen 113
Naboka O. M., Chepeliev S. V. Literature as a resource for professional and intercultural competence: a case study of an English literature course for international relations students 118
Петкова Г. Проф. Сергий Вилински в България: биографични бележки 123
Руснак Н. О., Руснак Ю. М. Наївна картина світу українців крізь призму паремій 128
Тхор Н. М. Особливості адаптації художніх образів у навчальному англомовному дискурсі (на матеріалі Romeo and Juliet British Council LearnEnglish Kids) 133
Morozova I. Argumentation in english-language dialogue as an effective means of realising the speaker's communicative intention 137
Григорян Н. Р., Дьоміна Н. Ю. Інтонаційні засоби реалізації аргументації в англомовного пісенного дискурсу 142
Караваєва Т. Л. Психолінгвістичні засади засвоєння іноземної мови у закладах вищої освіти крізь призму сучасних методичних прийомів 148
Kuznetsova G. Teaching a foreign language for professional purposes as an intersection of the humanities and technical sciences (based on the training of it specialists) 153
Києнко-Романюк Л. А. Дискурсивні практики державно-громадянського партнерства в умовах цифрової трансформації публічного управління 156
Harcheva I. O. The use of advertising slogans as a case method in the process of forming linguistic communicative competence in English lessons 170
Ткаченко Г. В., Усенко А. В. Академічна доброчесність vs ШІ: нові виклики та перспективи для здобувачів освіти 172
Стрій Л. І. Реклама як міждисциплінарний дискурс: трансформації, виклики та тренди сучасності 174
Корольова Н. Л. Концепт LORD як аксіологічна домінанта британського вікторіанського дискурсу: семантика статусу та стратегії перекладу 178
Pozharytska O. Digitization of artistic space in contemporary english-language literature 182

Секція № 3. Новітні дискурсивні практики: філологічні студії молодих дослідників

Іванова Т. Г. «Жінка на горищі» як тема безумства в романі «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте 188
Шевченко А. Феміністичний дискурс у романі Вірджинії Вулф «Місіс Делловей» 192
Шульга А. О., Ігіна О. В. Особливості функціонування художньої деталі у романі ф. с. фіцджеральда «великий гетсбі» 196

Лунгу Є. Є. Сучасний англомовний художній кінодискурс як матеріал емпіричних досліджень 201
Сапожнікова Г. Блогосфера та відеоблог у системі жанрів інтернет-комунікації: лінгвокультурологічний і жанровий аспекти 205
Боіштян М. Д. Дискурс вампіризму в новелістиці Едгара Аллана По 209
Баланюк А. С. Дискурсивні контексти образу корроллівської Аліси в новелі Анджели Картер «Аліса в Празі» 214
Савастикова М. А. Дискурс пристрастей в новелі Джойс Керол Оутс «Ніхто не знає, як мене звуть» 219
Новікова А. В. Характерні синтаксичні трансформації на рівні речення при перекладі англомовної епічної прози 223
Дроган Д. В. Шекспірівський дискурс у рецепції Дж. Б. Шоу: полеміка модерніста з класиком 227
Пензова І. О. Тематичні особливості антиутопії у літературі 230
Деменко П. В. Дискурс сучасної американської антиутопії 234
Манза Д. О. Шекспірівський дискурс у сучасній британській драмі: рецепція та трансформація у творчості Тома Стоппарда 237
Звіт кафедри зарубіжної літератури про проведення конференції 242
Наші автори 244

Секція № 1. Дискурсивні практики класичної та сучасної літератури: теоретико-методологічні та історико-літературні виміри художнього тексту

Войтенко Л. І.

Внесок Марка Георгійовича Соколянського у вивчення зарубіжної літератури

Марк Георгійович Соколянський (1939–2025) — доктор філологічних наук, професор, літературознавець і театрознавець, один із провідних українських фахівців із зарубіжної літератури другої половини XX — початку XXI століття. Його основна наукова діяльність тісно пов'язана з Одеським національним університетом імені І. І. Мечникова, де він після закінчення філологічного факультету працював викладачем, доцентом і професором кафедри зарубіжної літератури. З 1993 року жив у Німеччині, проте не втрачав зв'язків з українською науковою спільнотою, брав участь у конференціях, підтримував Український міжуніверситетський шекспірівський центр, публікував статті українською мовою.

Наукові інтереси М. Г. Соколянського не обмежуються певним літературним періодом чи зосереджені на вивченні творчості окремого автора. Навпаки, його цікавила англійська література XVIII–XX століть, зокрема творчість Генрі Філдінга, Оскара Вайлда, Бернарда Шоу, він розробляв теорію шекспірознавства, неоромантизму, жанру, особливий інтерес викликав західноєвропейський роман епохи Просвітництва, проблеми рецепції Шекспіра в театрі й кіно, а також порівняльні студії (Шекспір і Чехов, Шекспір і Пушкін, Гоголь тощо). У бібліографічних описах його праць налічується від 300 до 400 найменувань за різними підрахунками. Його статті опубліковані в Україні, Росії, Німеччині, Польщі, Великій Британії, США, Канаді та інших країнах. Про різносторонність інтересів Марка Георгійовича свідчить його членство у Міжнародній Шекспірівській асоціації (ISA), Всесвітньому клубі одеситів, редколегіях наукових часописів, зокрема «Multicultural Shakespeare».

Одним із ранніх і важливих внесків стала його монографія «Творчість Генрі Філдінга: Книга нарисів», яка вийшла у 1975році. У ній Соколянський

глибоко аналізує етичну проблематику, жанрову своєрідність і реалістичні тенденції романів Філдінга , як-от: «Історія Тома Джонса», «Амелія». Дослідник підкреслює гуманістичний пафос і сатиричну спрямованість творчості англійського письменника, розглядаючи її в контексті просвітницької естетики. Ця робота залишається однією з ключових у вітчизняному філдінгознавстві.

Не менш вагомою є праця «Західноєвропейський роман епохи Просвітництва: проблеми типології», опублікована у 1983році. Тут Соколянський застосовує типологічний підхід до роману Просвітництва, виділяючи його жанрові різновиди, сюжетні моделі та ідеологічні функції. Книга демонструє системність мислення вченого і його вміння поєднувати історико-літературний аналіз із теоретичними узагальненнями. За кількістю цитувань це одна з найпомітніших його робіт. У 1990 році вийшов нарис «Оскар Вайлд: нарис творчості», де творчість Вайлда аналізується як цілісне явище крізь призму принципів естетизму, досліджується роль іронії, парадоксу як провідних авторських прийомів письма, морально-філософський підтекст його творів. Дослідник уникає спрощених оцінок і показує складність вайлдівського художнього світу у цьому нарисі.

Особливе місце в спадщині вченого посідає шекспірознавство, свідченням чого стала книга «Перечитуючи Шекспіра» (2000), де зібрано роботи різних років, присвячені інтерпретації шекспірівських текстів, їхній театральній і кінематографічній рецепції. Соколянський писав про фільми Григорія Козінцева «Гамлет», «Король Лір», аналізував тенденції української та російської шекспіріани, порушував питання про стан українського шекспірознавства у світовому контексті [3]. У статті «Криза в українському шекспірознавстві?» 2008, він гостро ставив проблему недостатньої представленості українських досліджень у міжнародній бібліографії та закликав до активнішої інтеграції у світовий дискурс [2].

Важливою теоретичною працею вважаємо статтю «Неоромантизм як літературна течія», яка опублікована у журналі «Питання літературознавства» у 1993році. У ній Соколянський обґрунтовує неоромантизм як самостійне явище

рубежу XIX–XX століть, відрізняючи його від класичного романтизму та модернізму, аналізує естетичні принципи, образну систему та національні варіанти неоромантизму [1].

Серед інших значних публікацій — статті про «сцену на сцені» як принцип драматургії, про шекспірівські мотиви у творчості А. Чехова, про жанрову специфіку творів Бабеля тощо. У англомовних виданнях, наприклад, «The Cambridge Companion to Shakespeare on Film» Соколянський виступав як авторитетний коментатор радянської шекспірівської кінематографії.

Колеги та учні неодноразово підкреслювали масштаб особистості Соколянського, відзначаючи у спогадах його колосальну ерудицію, логічність і чіткість викладу, вимогливість («Я суворий, але справедливий» — його відома фраза) і водночас здатність надихати студентів.

Наталія Торкут і Дар'я Москвітіна у пам'ятній замітці в «Multicultural Shakespeare» назвали його «видатним українським шекспірознавцем», членом правління Міжнародної Шекспірівської асоціації, який зробив вагомий внесок у розвиток шекспірівських студій в Україні та світі [4]. У матеріалах Всесвітнього клубу одеситів підкреслюється, що Соколянський був «ученим зі світовим ім'ям, істориком і теоретиком літератури, театрознавцем, критиком, письменником» [5]. Його лекції від Шекспіра до Шоу і Вайлда вражали глибиною проникнення в «творчі лабораторії» письменників[6]. Він допомагав у становленні Українського міжуніверситетського шекспірівського центру і залишався активним учасником наукового життя навіть після переїзду до Німеччини.

Внесок Марка Георгійовича Соколянського полягає не лише в конкретних монографіях і статтях, а й у формуванні високих стандартів вивчення зарубіжної літератури в українській філології. Він поєднував глибоке знання текстів з теоретичною рефлексією, історико-культурним контекстом і порівняльним підходом. Його праці з дослідження творчості Філдінга, Вайлда, Шекспіра, епохи Просвітництва залишаються актуальними орієнтирами для дослідників. Завдяки його зусиллям українське шекспірознавство поступово інтегрувалося у

світовий простір, а сам він став своєрідним «мостом» між одеською філологічною школою та міжнародною наукою.

Соколянський М. Г. помер 5 березня 2025 року в Любеку. За його бажанням прах поховали в Одесі. Його наукова спадщина продовжує жити в цитуваннях, у роботі шекспірівських центрів і в пам’яті тих, хто мав щастя вчитися в нього чи співпрацювати з ним.

Список літератури

1. Соколянський М. Г. Неоромантизм як літературна течія. Питання літературознавства. 1993. Вип. 1. С. 24–36.

2. Соколянський М. Криза в українському шекспірознавстві? ЛітАкцент. 2008. URL: https://litakcent.online/2008/01/31/mark-sokoljanskyj-kryza-v-ukrajinskomu-shekspiroznavstvi/

3. Sokolyansky M. Grigori Kozintsev’s Hamlet and King Lear. The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / ed. by R. Jackson. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 203–215.

4. Torkut N., Moskvitina D. In Memoriam: Mark Sokolianskyi (1939–2025). Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance. 2025. Vol. 31. P. 361–362.

5. Марк Георгійович Соколянський (1939–2025). Сайт Всесвітнього клубу одеситів. 2025. URL: https://odesitclub.org/index.php/uk/novosti-i-publikatsii/4937-mark-georgijovich-sokolyanskij-1939-2025

6. Пам’яті професора М. Г. Соколянського. Альманах Всесвітнього клубу одеситів. Вип. 99.

Сиваченко Г. М.

Проблеми та ідеї компаративістських досліджень

Як відомо, ще 1955 р. у Парижі була утворена Міжнародна асоціація порівняльного літературознавства (ACLA), а у 60-70-х рр. вона ініціювала створення низки проєктів порівняльних історій літератури, заснованих на ідеї культурно-цивілізаційних відмінностей. Ідеї та проблеми порівняльного літературознавства цікавили й М. Г. Соколянського, який має ряд публікацій з цього питання.

Засадничий внесок у цьому напрямку зробив всесвітньо відомий словацький компаративіст Д. Дюришин, який у своїй відомій праці «Теорія порівняльного вивчення літератури» (Teoria literárnej komparatistiky, 1973) запропонував переконливу «багатоярусну» розробку типів і рівнів традицій і явищ, що порівнюються (універсальний, зональний, локальний, державно-національний), увівши в науковий обіг продуктивну категорію «літературні спільності». Але, як справедливо зазначав Д. Дюришин, розпрацювання жанру «порівняльної історії літератури» здається можливим скоріше в теорії, ніж у практичному плані.

Хоча, за словами Д. Дюришина, практичне втілення проєктів компаративних історій національних літератур залишається дискусійним, імпульс, який дали компаративізму конгреси Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства в 60-70-х рр., не згасав на Заході й надалі. Ідея створення порівняльної історії літератури актуалізується особливо в умовах кризи. Водночас канадська літературознавиця Л. Хатчеон в монографії «Подвійна розмова: Есеї про вербальну і візуальну іронії в сучасному канадському мистецтві і літературі» (1992) пропонувала створювати «компаративну, транснаціональну історію національної літератури», що так і залишилося в проєкті.

На сьогоднішній день компаративні дослідження трансформуються, на думку відомого американського вченого Д. Дамроша, під впливом експансивних і руйнівних сил глобалізації. Навіть національні традиції все частіше розглядаються в транснаціональній термінології. Аби охопити цей літературний всесвіт, що продовжує розширюватись, ученим необхідно збагачувати свої культурологічні ресурси, опановувати нові методології, а також переосмислювати місце літератури в світі загалом і, зокрема національної, такої як українська.

Якщо Д. Дамрош визначає предмет сучасної компаративістики як «не сформовану навколо якогось встановленого літературного канону, критичного методу або інституціональної структури, яка являє собою суму відповідей на спірні питання, котрі виникають при уважному розгляді її організаційних принципів» [1], то приблизно таким саме чином можна сформулювати мету представленої колективної монографії. У ній розглянуто, в межах можливостей, як інституціональні, ключові епізоди з історії української літератури, а також факти із життя і творчості окремих письменників, які намагалися визначити рух українського красного письменства протягом кількох століть, а крім того, подивитися на національну літературу під кутом зору інтермедіальності та інтердискурсивності, показати, що компаративна історія національної літератури може бути розширена таким чином, аби до неї ввійшли різні гатунки творчого мислення і літературної взаємодії: від актів індивідуальної свідомості до текстових взаємодій глобального масштабу.

Спеціальні компаративні студії історії національної літератури через їхню складність – явища доволі рідкісні в сучасній гуманітаристиці. У цьому зв'язку варто назвати численні розвідки Д .Наливайка (Див.: Спільність і відмінність. Київ: Дніпро, 1988; Теорія літератури й компаративістика. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006; Компаративістика й історія літератури. Харків: АСТА, 2007.) Порівняльні дослідження, тим не менше, мають надзвичайний попит, оскільки багато історико-літературних явищ можна пізнати, як уже зазначалося, тільки через порівняння.

Категорії кожного з явищ чи персоналій для порівняльного аналізу виробляються на основі комплексного бачення кожного з явищ чи персоналій, які беруться для вивчення. Порівняння, як стверджує канадський дослідник угорського походження С. Тетеші де Зепетнек, передбачають вироблення власних принципів, яких наведено десять: 1. Важливо з'ясовувати не «що», а «як»; 2. Необхідність встановлення діалогу між культурами; 3. Необхідність наявності у дослідника грунтовного знання кількох мов і літератур; 4. Інтерес до вивчення літератури в зв'язку з іншими видами мистецтва; 5. Паралельне вивчення літератур у контексті порівняльного концептуального підходу з особливим акцентом на англійській мові як засобі комунікації й доступу до інформації; 6. Фокусування на літературі в межах культурного контексту; 7. Теоретичний, методологічний, а також ідеологічний та політичний підходи всевключення; 8. Наголошення на методології у міждисциплінарних студіях із трьома основними типами позиціювання: внутрішньодисциплінарним, мультидисциплінарним, плюродисциплінарним; 9. Зміст компаративістики у контексті сучасного парадоксу одночасного існування глобалізації та локалізації; 10. Необхідність добровільної професійної відданості тих, хто займається компаративістикою [2]. Про вироблення нових методів, підстав, кордонів, критеріїв як «напівуніверсальних категорій» веде мову американський учений А.Єнгоян [3]. Мається на увазі, що категорії порівняння не можуть бути надто загальними, оскільки в такому разі вони присутні в усіх об'єктах і порівняння виявляється неможливим, а також не можуть бути надто частковими (тоді вони наявні лише в частині об'єктів і порівняння знову виявляється неможливим). Отже, специфіка компаративізму, який свого часу постав у європейській фольклористиці в XIX ст., обумовлена особливостями підходів до творів, що порівнюються, та метою, яка передбачає з'ясування спільних закономірностей, а по-друге, виявлення історичних відмінностей порівнювальних літератур.

Список літератури

1. Тетеші де Зепетнек С. Нова компаративістика як теорія і метод. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 147–177.

2. Berry J. Interpretation to Methodology. Handback of Cross-Cultural Psychology. Boston, 1980. Vol. 2. Methodology.

3. Yengoan A. On the № on Comparation. Modes of Comparison. Theory & Practice / ed. by A. Yengoyan. Ann Arbor, 2006

Аністратенко А. В.

Служіння пам’яті: дуальні наративні стратегії у сучасній історичній прозі для юнацтва (на матеріалі творів В. Аністратенка та Я. Лижника)

Тема. Дослідження присвячене репрезентації коммеморативних практик, культурної пам’яті та національноорієнтованого дискурсу історії в українській літературі для юнацтва (Young Adult Literature). Предметом аналізу є дуальні наративні стратегії конструювання історичної та індивідуальної пам’яті у художній прозі та поезії двох провідних буковинських авторів — Василя Аністратенка (на матеріалі прозових книг «Подорож у життя», «Обрії», роману «Гравітація» та поетичної збірки «Криниця Душі») та Ярослава Лижника (на матеріалі збірки новел «Чорний острів», поетичної збірки «І день гукає молодий», а також історико-пригодницьких і етно-фентезійних повістей).

Мета. Мета розвідки полягає у порівняльно-типологічному аналізі суб’єктно-образної архітектоніки та дуальних наративних стратегій у творчому доробку В. Аністратенка та Я. Лижника, а також у з’ясуванні специфіки художнього втілення концепту «служіння пам’яті» як інструменту подолання розриву між академічною історіографією (Memory Studies), медіапростором та масовою свідомістю юного читача.

Новизна. Наукова новизна праці визначається тим, що в ній уперше обґрунтовано поняття «дуальні наративні стратегії» в контексті сучасної прози та поезії для юнацтва як синтез поетикальних моделей (неомодернізму, магічного реалізму, неоромантизму) та націєтворчих функцій. Проведено системне зіставлення коммеморативних кодів у творчості В. Аністратенка та Я. Лижника з урахуванням перетину інтимно-людиноцентричного та національно-постколоніального дискурсів. Доведено, що мала проза та історизоване фентезі чи пригодництво для юнацтва виступають стратегічним майданчиком формування національної самоідентичності, що конвертує травматичний історичний досвід у живий моральний орієнтир.

Методи. Для досягнення окресленої мети застосовано комплекс методологічних підходів, зокрема порівняльно-типологічний метод для зіставлення мотивно-тематичних комплексів та образних систем обох авторів; нарратологічний та жанрово-стильовий аналіз для дослідження часопросторових зсувів, магічного реалізму та неомодерністської естетики; інструментарій студій пам'яті (Memory Studies) для виявлення коммеморативних одиниць і постколоніальної рецепції, а також рецептивно-естетичний підхід для визначення емоційного та виховного впливу текстів на читацьку аудиторію Young Adult.

Основні положення. Аналіз соціокультурного контексту засвідчує суттєвий розрив між академічними студіями з історії та комеморації і медіапростором, здебільшого наповненим спрощеними концепціями патріотизму. У цих умовах саме письменники-ентузіасти стають тими архітекторами, які викладають місток коду для розшифрування народної пам'яті. Історія націєтворення в інтерпретації В. Аністратенка та Я. Лижника постає не як сухий перелік дат та фактів боротьби, а як аналізований та пережитий досвід, сфокусований на постатях, людській долі, красі й силі духовних здобутків українців.

Текстуальний аналіз дозволяє виокремити три ключові виміри дуалізму (двоплановості) оповідної структури досліджуваних авторів: сюжетно-хронотопний, суб'єктно-образний та жанрово-стильовий. У сюжетно-хронотопному вимірі В. Аністратенко вибудовує побутово-історичну перехресність через переплетення буденного життя українця з вировими історичними зламами (від неоромантичних спогадів дитинства до фатуму сучасної російсько-української війни). Натомість Я. Лижник реалізує реалістично-магічний двоплан, де побутовий реалізм занепаду поєднується з пригодницьким етно-фентезі, містикою та магічним реалізмом (легенда про Любину гору, цигани-примари).

Суб'єктно-образний дуалізм В. Аністратенка проявляється через зіставлення інтимного світу людини (образи батьківської хати, жінки-музи,

«Криниці Душі») з епічною роллю «справжнього сина» у вирі Великої Історії. У Я. Лижника цей дуалізм виражений протиставленням здегуманізованого суспільства (символ Міняйла) та характерів, які зберігають «золоту нитку» роду й морального вибору.

У жанрово-стильовому вимірі В. Аністратенко спирається на ліро-епічний та неоромантичний синтез, поєднуючи документалізовану історичну прозу з елегійною філософською лірикою та інтертекстуальним діалогом із Василем Симоненком і Василем Стусом. Тоді як Я. Лижник застосовує неомодерний та пригодницький синтез малої прози із елементами етно-фентезі, виховного квесту та автентичного мовного колориту галицько-буковинської говірки.

У прозі й поезії Василя Аністратенка трагічна українська історія оживає та гуманізується через конкретну людську долю. Архетипний символ «Криниці Душі» постає наскрізною метафорою чистоти та джерела людського духу, де спогади про рідний дім є фундаментом, що дає сили вистояти у часи випробувань. Події повномасштабного вторгнення осмислюються через філософію «Усе вмирає, та не все зникає», демонструючи, як особиста трагедія трансформується у спільний опір, де кожен герой черпає силу з родинного й національного коріння.

Проза та поезія Ярослава Лижника пропонують юнацтву витончену «колекційну» прозу, в якій естетизм поєднується з гострим соціальним та історичним аналізом. В оповіданні «Міняйлів день» та збірці «Чорний острів» автор показує суспільство, що втратило генетичну пам'ять і опинилося під загрозою зникнення (як народ на острові-кораблі під чорними вітрилами). Лижник створює відкриту рецептивну структуру «літературної вітальні», де натуралістичний опис побуту легко переходить у містичну легенду. У його поезії хронотоп поступається місцем пам’яті, яка не розділяє буття на минуле й майбутнє, а влітає у вікно спогадів птахою Гамаюн, нагадуючи, що справжні святині завжди з нами.

Висновки. Концепт «служіння пам’яті» у сучасній прозі для юнацтва виступає як націєтворча стратегія, що перетворює історію з механічного набору фактів на живу духовно-етичну систему цінностей юного українця.

Дуальні наративні стратегії досліджуваних авторів продемонстрували високу художню ефективність: В. Аністратенко будує дуалізм на межі інтимно-родинного середовища та епічного фатуму Історії, розкриваючи «Криницю Душі» як джерело національного опору, а Я. Лижник реалізує дуалізм через синтез реалістично-постколоніальної критики з магічним реалізмом, фольклорною легендою та пригодницьким фентезі.

Художній доробок обох письменників доводить, що література для юнацтва (Young Adult Literature) є стратегічно важливим виміром сучасних студій пам’яті (Memory Studies), який захищає національну ідентичність від забуття та формує ціннісну основу майбутніх поколінь.

Рева-Лєвшакова Л. В.

Вічні смисли крізь мінливість буття: мовно-наративна організація оповідань Валер'яна Підмогильного

У статті розглянуто мовно-наративну організацію ранніх оповідань Валер'яна Підмогильного крізь призму міждисциплінарного підходу. У центрі уваги – взаємодія мовних засобів, наративних стратегій, психологічної проблематики та соціокультурного контексту. Проаналізовано функціонування діалогічного й монологічного мовлення, внутрішньої мовленнєвої репрезентації, репрезентованої перцепції, змінної фокалізації, контрасту, парадоксальності та мовної деталізації. Доведено, що ці засоби не лише організують художній сюжет, а й формують когнітивну модель світу, у якій історично мінливе співвідноситься з екзистенційно сталим: прагненням людини до життя, любові, самопізнання, свободи й осмислення власної вартості. Особливу увагу приділено оповіданням «Старець», «Гайдамака» і «На іменинах». Творчість В. Підмогильного осмислено як простір діалогу літературознавства, лінгвістики, наратології, психології та історико-культурного знання.

Ключові слова: Валер'ян Підмогильний, оповідання, наратив, когнітивна лінгвістика, фокалізація, мовна організація, психологізм, художня свідомість, національна картина світу, міждисциплінарність.

The article examines the linguistic and narrative organization of Valerian Pidmohylnyi's early short stories through the lens of an interdisciplinary approach. The study focuses on the interaction of linguistic means, narrative strategies, psychological issues, and the sociocultural context. Particular attention is paid to the functioning of dialogic and monologic speech, internal speech representation, represented perception, variable focalization, contrast, paradox, and linguistic detail. It is argued that these devices not only structure the literary plot but also shape a cognitive model of the world in which historical change is correlated with existential constants: the human pursuit of life, love, self-knowledge, freedom, and an understanding of one's own worth.

Special attention is given to the short stories *The Beggar*, *Haidamaka* and *At the Name Day*. Pidmohylnyi's oeuvre is interpreted as a space of dialogue among literary studies, linguistics, narratology, psychology, and historical-cultural scholarship.

Key words: Valerian Pidmohylnyi, short story, narrative, cognitive linguistics, focalization, linguistic organization, psychologism, literary consciousness, national worldview, interdisciplinarity.

Оповідання посідають важливе місце у творчому доробку Валер'яна Підмогильного. Уже рання проза письменника засвідчує його прагнення до інтелектуального осмислення людини та світу, до художнього дослідження психологічних станів, суперечностей свідомості, соціальних обставин і способів їх мовної репрезентації. Творчість В. Підмогильного особливо виразно прочитується крізь категорію співвідношення мінливого й вічного. Історична дійсність початку XX століття – революційні події, соціальні потрясіння, зміна ціннісних орієнтирів – становить мінливий простір його оповідань. Водночас у центрі художньої уваги залишається те, що виходить за межі конкретної історичної ситуації: страх смерті, потреба в любові, прагнення самоствердитися, пошук сенсу існування, проблема людської гідності, відповідальності та свободи. Ця проблематика особливо актуальна й сьогодні, коли Україна переживає масштабне випробування війною, виборюючи право на життя, свободу та власну культурну й національну ідентичність. У такому контексті звернення до художньої спадщини В. Підмогильного набуває не лише літературознавчого, а й культурно-національного значення. Дослідження мови письменника є водночас способом збереження та актуалізації української інтелектуальної традиції.

Назва конференції «Вічне крізь мінливе» особливо точно корелює з характером прози В. Підмогильного. М. Г. Соколянський, розмірковуючи про складність культурного процесу в переломні епохи, зауважував, що сучасникам «нелегко буває відрізнити вічне від одноденного, цінне від гучного, істину – від її імітації» [4]. Саме ця проблема – розпізнавання сталого крізь історично змінне – може бути продуктивною методологічною рамкою для прочитання ранніх оповідань В. Підмогильного.

Творчість В. Підмогильного досліджували Л. Деркач, С. Єфремов, О. Калініченко, В. Мельник, Р. Мовчан, М. Тарнавський, В. Шевчук та інші науковці. Значну увагу приділено світоглядним, психологічним, стильовим і наративним особливостям його прози. Особливе місце в рецепції ранньої творчості письменника посідає праця С. Єфремова «Історія українського письменства», де аналізові прози молодого В. Підмогильного присвячено значний за обсягом фрагмент. Дослідник звертав увагу на філософічність його письма, психологічне заглиблення, побутову конкретику та своєрідну організацію фабули. На думку С. Єфремова, побут у В. Підмогильного хоча й відтворено яскраво, однак він «раз-у-раз поступається внутрішній логіці подій» [1, с. 403]. Це спостереження важливе для сучасного прочитання письменника, оскільки дозволяє перенести акцент із традиційного аналізу фабули на способи репрезентації внутрішньої дійсності. У такому разі мовна організація тексту постає не допоміжним засобом розповіді, а основним механізмом творення художньої свідомості.

Мета статті – виявити особливості мовно-наративної організації оповідань В. Підмогильного та визначити їхню роль у формуванні когнітивної, психологічної й соціокультурної картини світу письменника. Методологічно дослідження поєднує положення літературознавства, наратології, когнітивної лінгвістики та психології художньої творчості. Такий підхід відповідає самій природі прози В. Підмогильного, в якій зовнішня подієвість часто відступає перед процесами сприйняття, пам’яті, самооцінювання, сумніву, страху та внутрішнього вибору. У цьому контексті продуктивним є визначення когнітивної лінгвістики як галузі, що досліджує виникнення, сприймання й розуміння мови, її роль у пізнавальній діяльності людини та інтерпретацію тексту з урахуванням позамовних чинників [2, с. 494]. Саме такий підхід дозволяє розглядати художнє слово В. Підмогильного як засіб не тільки естетичного, а й пізнавального освоєння дійсності.

Одним із показових прикладів мовного експериментування українського письменника є опис міста в оповіданні «Старець». Динамічність міського буття

передається передусім через дієслівну контекстуальну синонімію. Рух міста й людей репрезентовано послідовністю дієслів, що створюють ефект безперервності життя. Важливим є не лише семантичне значення окремих слів, а їхня послідовність. Слова вступають у своєрідну динамічну взаємодію, перетворюючись на засіб концептуалізації буття. Місто постає не статичним тлом, а живою системою, яка поглинає окрему людину та водночас надає її існуванню певного темпу. Саме тут особливо виразно виявляється діалектика індивідуального й загального. Окрема людина переживає любов, страх, надію, розчарування, смерть, однак міський простір продовжує свій рух. Мінливе життя міста таким чином відкриває вічну проблему співвідношення особистого існування та безперервності буття. Мовна динаміка В. Підмогильного не просто відображає реальність, а створює її пізнавальну модель. Послідовність дієслів, зміна часових форм, нагромадження деталей забезпечують ефект руху та водночас підводять читача до філософського осмислення людського існування.

Особливо виразно стратегія психологізації виявляється в оповіданні «Гайдамака». На поверхневому рівні це твір про революційну добу та випадкове залучення молодих людей до воєнного протистояння. Проте на глибшому рівні автор досліджує механізм формування особистісної позиції людини, яка не має сформованої системи переконань. Василь та Олесь репрезентують різні моделі поведінки. Перший тяжіє до практичності й конкретної мети, другий – до емоційного переживання власної непотрібності. Їхня поведінка не визначається усталеними ідеологічними переконаннями. Навпаки, історична ситуація стає своєрідним каталізатором, який оголює психологічні механізми особистості. Саме тому в оповіданні особливого значення набувають не стільки зовнішні події, скільки зміни внутрішнього стану героя. Переживання Олеся проходять шлях від байдужості до життя й навіть потягу до смерті – до гострого, майже фізіологічного бажання жити. Цей психологічний переворот репрезентовано через поєднання авторської розповіді, внутрішнього мовлення та монологічних конструкцій. Змінюється семантика образів, які сприймає герой: те, що раніше здавалося буденним, у ситуації смертельної небезпеки набуває особливої

цінності. Парадоксальність є одним із головних принципів такого зображення. Герой, який раніше замислювався про смерть, опинившись перед її реальною можливістю, відкриває для себе цінність життя. Отже, екстремальна ситуація стає способом пізнання власного «я». У цьому полягає один із ключових аспектів авторської антропології: людина не завжди усвідомлює власні цінності до моменту, коли зовнішня ситуація змушує її зробити екзистенційний вибір. Історично мінливе – революція, війна, соціальна нестабільність – таким чином виявляє вічне: інстинкт життя, страх смерті та прагнення людини зберегти себе.

Іншу модель художнього осмислення дійсності репрезентує оповідання «На іменинах». Тут письменник використовує іронічну оптику, через яку досліджує соціальне середовище, його стереотипи та духовну примітивність. Система персонажів побудована на контрастах: товсті й тонкі, чоловіки й жінки, дорослі та дитина. Проте ці опозиції мають не лише композиційне значення. Вони створюють своєрідну модель соціальної поведінки, у якій зовнішня респектабельність не гарантує внутрішньої змістовності. Особливо важливо, що дорослим персонажам автор фактично відмовляє в індивідуалізації. Вони постають як представники певного соціального типу. Натомість дитина сприймає ситуацію без складної системи соціальних масок. Така організація перспективи посилює іронічність твору. Іронія В. Підмогильного спрямована не лише проти конкретного соціального середовища. Вона виявляє ширшу проблему – розрив між зовнішньою культурою та внутрішнім змістом людини. Таким чином, соціальний сюжет набуває антропологічного виміру.

Мовно-наративний аналіз оповідань В. Підмогильного засвідчує продуктивність міждисциплінарного підходу. Літературознавство дає змогу простежити жанрову й композиційну організацію тексту; наратологія – визначити типи фокалізації та способи розподілу наративної інформації; когнітивна лінгвістика – реконструювати процеси концептуалізації дійсності; психологія – пояснити механізми репрезентації емоцій, пам’яті, страху, бажання та внутрішнього конфлікту. Саме на перетині цих дисциплін відкривається своєрідність авторського художнього методу. Письменник не обмежується

відтворенням зовнішньої реальності. Його цікавить те, як людина цю реальність сприймає, інтерпретує та психологічно переживає. Тому зовнішня подія часто має значення лише як поштовх до внутрішнього руху. У цьому сенсі мовна структура твору є своєрідною картою свідомості. Дієслова, часові форми, лексичні повтори, контрастні характеристики, внутрішнє мовлення, монологічні конструкції та репрезентована перцепція дають змогу простежити зміни психічного стану персонажа. Водночас соціальна й національна проблематика не зникає за психологічним планом. Навпаки, вона виявляється через індивідуальну свідомість. Історична ситуація входить у текст не лише через згадки про революцію, війну чи соціальні конфлікти, а через спосіб, у який ці події змінюють людину.

Концептуальним центром ранньої прози В. Підмогильного можна вважати саме співвідношення історично мінливого та екзистенційно сталого. Мінливими є соціальні обставини, політичні режими, культурні норми, міжособистісні стосунки. Незмінними залишаються фундаментальні питання: що означає бути людиною? Що робить людське життя цінним? Чому людина прагне любові? Як вона переживає страх смерті? Яким чином формуються її переконання? Чи здатна вона пізнати саму себе? Відповіді на ці питання письменник не подає у формі готових філософських тез. Вони народжуються безпосередньо з руху мовлення, психологічних реакцій і поведінки персонажів. Саме тому проза В. Підмогильного залишається актуальною поза конкретною історичною епохою. Революційні події його часу можуть бути історично віддаленими, однак психологічна модель людини в ситуації небезпеки, страху, вибору та невизначеності залишається зрозумілою сучасному читачеві. Це дає підстави прочитувати його творчість крізь сформульовану М. Г. Соколянським проблему розрізнення «вічного» й «одноденного». У цьому прочитанні завдання дослідника полягає не лише у встановленні історико-літературних фактів, а й у виявленні того, що продовжує функціонувати в культурній пам’яті та зберігає пізнавальну силу для наступних поколінь.

Отже, «вічне» у прозі В. Підмогильного виявляється не поза історією, а саме крізь її мінливість. У цьому й полягає пізнавальна сила його художнього слова: конкретна історична ситуація стає засобом відкриття загальнолюдського, а індивідуальна психологія – шляхом до розуміння ширших соціальних і культурних процесів. Перспективним є подальше системне дослідження мовних засобів психологізації, типів фокалізації, способів репрезентації свідомості та когнітивних моделей у прозі В. Підмогильного. Не менш важливим видається вивчення його художньої мови в контексті сучасних міждисциплінарних студій, де літературний текст постає не лише як естетичний об’єкт, а як форма пізнання людини, культури та історії.

Список літератури

1. Єфремов С. О. Історія українського письменства. 4-е вид., фотопередрук. Мюнхен, 1989. Т. 2: Від Т. Шевченка по початок 1920-их років. 495 с.

2. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.

3. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи. Київ: Наукова думка, 1991. 800 с.

4. Соколянський М. Г. Незнаний Оскар Уайльд. URL: https://md-eksperiment.org/post/20240909-neznanyj-oskar-uajld

Список літератури

1. Yefremov S. O. History of Ukrainian Literature. 4th ed., facsimile reprint. Munich, 1989. Vol. 2: From T. Shevchenko to the Beginning of the 1920s. 495 p.

2. Kovaliv, Yu. I., comp. Literary Studies Encyclopedia: in 2 vols. Kyiv: Akademiia Publishing Center, 2007. Vol. 2. 624 p.

3. Pidmohylnyi V. P. Short Stories. Novella. Novels. Kyiv: Naukova Dumka, 1991. 800 p.

4. Sokolianskyi M. H. The Unknown Oscar Wilde. URL: https://md-eksperiment.org/post/20240909-neznanyj-oskar-uajld

Кореновська Л.

Перший та останній українські переклади трагедії „Ромео та Джульєтта" Вільяма Шекспіра

Перекладів відомого шекспіровського твору українською мовою було кілька. Першим у цьому списку стоїть Пантелеймон Куліш. Його переклад відомої п'єси з'явився в 1901 р. Наступні переклади належать Василю Миснику (1932), Абраму Гозенпуду (1937), Олександру Грязнову (1940), Ірині Стешенко (1952), Ігорю Костецькому (1957) та ін. Останній переклад зробив письменник Юрій Андрухович у 2016 р. Оскільки українських перекладів про трагічне кохання молодих веронців було чимало, кожен із них відрізняється помітними особливостями, своєрідним стилем і характерним почерком перекладача. Нашу увагу зосередимо на першому та останньому з них. Пояснення даного вибору знаходимо в тому, що мова будь-якого твору завжди актуальна, тоді як мова перекладу старіє. Погодимося, українська мова 1901 та 2016 років відрізняється багато в чому, оскільки мова – завжди живий організм, який постійно піддається трансформації, еволюціонує та адаптується під впливом часу, культури та змін у суспільстві.

Шекспірівські твори – «свідки англійської мови раннього періоду (кінець XVI-початок XVII ст.), який характеризується становленням та подальшим розвитком національної англійської мови»[1]. Оскільки драматург писав для театру (public theatre), його мова була досить простою та зрозумілою широкому загалу з народу. Відсутність стандартизованої англійської мови пояснювала паралельне існування у шекспірівському тексті архаїзмів та неологізмів; фраз високого стилю та розмовного лексикону; живих народних образів та зразків високої поезії. У XVI ст. такою мовою говорили, таку мову розуміли і герої п'єс Шекспіра, і глядачі театру. При поглибленому лексичному аналізі

[1] George Wright, *The Play of Phrase and Line,* [in:] *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory, 1945–2000*, **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки.**, Oxford 2004, p. 870, (переклад мій – ЛК.).

шекспірівських текстів слід відмітити двозначність, гру слів, пильну увагу автору до деталей, зосередженість на нюансах, дрібницях; відчувається експлікація емоційного тла текста[2]. Мова героїв п'єси представляє поєднання піднесеного та вульгарного стилю кінця XVI – початку XVII ст.

Український письменник, етнограф, фольклорист, мовознавець, історик Пантелеймон Куліш (1819-1897) вніс значний вклад у розвиток української мови та культури, він також відомий як талановитий перекладач. Дмитро Чижевський (1894-1977), хоч і не присвятив окремих праць творчості Куліша, називав його «невпевненою людиною з природи»[3]. Саме роздвоєність, позиція між характеризують життєвий шлях письменника-романтика. Творча діяльність письменника належить до третьої доби романтизму, яка мала спільні з ним риси: характеризувалася «бінарністю сприйняття світу та людини»[4]. Хоча у літературі XIX ст. зберігаються найбільш експліцитні елементи романтизму, все-таки в ній просвічується імпліцитний прагматичний погляд на дійсність. Спостерігається усунення акценту з внутрішнього світу людини та фольклорної спадщини на дескрипцію повсякденного життя та критику суспільства того часу. Піднесений і бунтарський головний герой поступається місцем більш покірному і мрійливому. Творча спадщина Куліша налічує двадцять сім перекладів п'єс Шекспіра.

В атмосфері романтичного настрою Куліш зробив переклад трагедії «Ромео і Джульєтта», в якому простежується суміш різноманітності: високий стиль, величезна кількість мистецьких прийомів, риторика пафосу, височина головного героя. Перекладач наголошує на питаннях національної свідомості та духу. Весь текст перекладу ускладнений численними біблеїзмами, русизмами та давньорусизмами, церковнослов'янізмами та давньоукраїнськими словами, зустрічається розмовна лексика кінця XIX ст. та діалекти. Все це було

---

[1] Див. детальніше: George Hunter, , Oxford 1997, p. 37.
[1] Цит. за: Д.Чижевский, *Пантелеймон Кулиш как зеркало украинской противоречивости,* Газета «День» (доступ – 23.08.2026).
[1] Євген Кирилюк, *Куліш Пантелеймон Олександрович,* [В:] *Українська радянська енциклопедія: у 12 т*., гол. ред. М.Бажан, Вид. 2-ге. Т. 6, Головна редакція Української радянської енциклопедії, Київ 1979, с. 7.

продиктовано не лише епохою, а й прагненням відмежувати українську мову як окрему та самостійну мовну систему. Куліш змінив звучання і написання власних назв оригіналу, тобто застосував прийом одомашнення. Найчастіше перекладач вдається до синтаксичного уподібнення та буквального перекладу (калькування).

Юрій Андрухович (нар. 1960 р.) – один із найвидатніших, найвидатніших і найпопулярніших письменників нашого часу. Постмодерний стиль автора «Московіади» (1992) вражає модернізацією стилістики твору та образною спрощеністю. Андрухович обрав стратегію уникнення трафаретності, додав до трагедії розмовні інтонації та просторову лексику, тим самим зменшив художню дистанцію між автором оригіналу та власною творчою манерою. Радикальна модернізація класичного тексту відбувається за рахунок сучасної лексики та фразеології. З перекладацьких технік автор «Дванадцяти обручів» (2003) застосовує доместикацію, спрощуючи текст оригіналу, наближаючи його до масової української аудиторії, використовуючи стереотипні етнокультурні алюзії на певні риси українського національного характеру та менталітету сучасного читача.

Останній український переклад шекспірівської трагедії відрізняється зниженою лексикою та більш відвертими фізіологічними конотаціями; у ньому присутня знижена лексика, вульгаризми та сленг, які створюють загальний тональний зсув перекладу у бік саркастичної іронії. Андрухович спробував передати «слизькі» моменти шекспірівського тексту, уникаючи зайвої фривольності. Варто зауважити, що саме «пікантні» характеристики були втрачені практично у всіх попередніх перекладах «Ромео та Джульєтти». Очевидно, перекладачі вважали нетактовним вплітати їдкі, іноді занадто відверті вирази, що стосуються сексуальних актів або назв певних частин тіла, якими рясніє шекспірівський текст. Українська перекладознавиця Лада Коломієць пише, що переклад Юрія Андруховича – це «постмодерністське реформування

необарокової традиції перекладу»[5], якесь постмодерне обіграння шекспіровського коду в XXI ст., бурлескне уявлення Шекспіра, навіть певною мірою виломлення шекспірівського канону. Андрухович у своєму перекладі трагедії «Ромео та Джульєтта» розмиває межі, які створює час між текстом оригіналу та його сучасним реципієнтом. Перед нами інтелектуальна гра з першоджерелом із акцентом на розпізнаваність актуальності мовної палітри, що дає сучасному читачеві незаперечну насолоду, оскільки його естетичні уподобання сформувалися літературою постмодернізму і великою мірою наповнені інтертекстуальністю та пастишем. Таким чином, переклад шекспірівської трагедії в останньому українському варіанті набуває рис мовної стихії, в якій живе потенційний реципієнт, тобто сучасний український читач. Як зазначають мовознавці, мова сучасної читацької публіки рясніє сленгом, каламбурами, соковитою іронією на адресу різних явищ і, звичайно, укрліш, тобто поєднанням української та англійської мов. У цьому плані Андрухович «порушує вимоги адекватного тексту, але це робить його інтерпретацію шекспірівського тексту надзвичайно привабливою»[6].

Перший та останній український переклади відомого шекспірівського тексту є підтвердженням того, що трансформації, які постійно з'являються у мові, потребують мовного оновлення та актуалізації творів класики.

[1] Лада Коломієць, *Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович,* (доступ – 15.09.2026).
[1] Юрій Малафай, *«Ромео і Джульєта» як постмодерністський проект Ю. Андруховича: від мікропоетики перекладу до перекладу мікропоетики,* (доступ – 25.09.2026).

Малиновський А. Т.

Сугестивне мовлення у польській модерністській прозі (Бруно Шульц)

Щільний зв'язок слова і простору постулював сам Б. Шульц в автокоментарі до своєї книги «Expose про „Цинамонові крамниці“ Бруно Шульца», написаного 1937 р. німецькою мовою для привернення уваги видавців. Вагомість цього есею, звісно, не обмежується практичною метою, а сягає глибших завдань, пов'язаних із потребами нового письма, виробленням особливої поетики мови, здатної огорнути своїм різнобарв' ям сіру буденність і миттєво її деконструювати, представити в неочікуваних чудернацьких поєднаннях і стиках, у цілком зруйнованому «горизонті сподівань». Вдаючись до техніки поєднання синестетичних рядів, прозаїк тим самим вибудовує складний багаторівневий образ провінційного дому з прихованими в його архітектурі додатковими сенсами, нематеріальними відповідниками фізичного простору. Авторський мовостиль дозволяє відступити від традиційного мімезису, причинно-наслідкової сюжетики і переосмислити факти і події у внутрішній площині, «через пошук містичного змісту понад ними, остаточного сенсу цієї історії» (Шульц 2012, 13). Відтворення витісняється технікою показу, репрезентації дійсності засобами автоматичного письма, здатного оприявнити найпотаємніші бажання і витягнути з глибин архетипічної пам'яті неусвідомлене, невимовне. «Дна біографії» не можна досягти звичайним життєписом або психологічним аналізом, воно видніється безпосередньо у міфі, в первісному значенні слів як мислеформ, відбитків реальності. Лише в цьому зрощенні знаку і сутності устатковується ланцюг сугестивних значень образів, їхня аура, атмосфера, осяяння, що привідкривають завісу містичного змісту, підсвічування ним альтернативної родинної історії. Простір формує власну поетику, стає не способом упорядкування й опису світу, а ототожнюється з ним, звільняючись від набутих властивостей, часових нашарувань і повертаючись до первинних сенсів, до своєї внутрішньої форми. Відриваючись від практичних

потреб дескрипції світу, його нерелевантної класифікації і штучного впорядкування, слово прагне цілісності, відновлення досі фрагментованих і розкиданих у мові значеннєвих відбитків реальності. Воно стає первословом, «кружляє довкола сенсу світла», «прямує до давніх зв'язків», до материзни, словесної правітцівщини. Змінюється саме призначення поезії, яка перетворюється на «короткі поєднання сенсу між словами, несподіване відроджування первинних мітів» (Шульц 2012, 19).

В оповіданні «Цинамонові крамниці» виразно втілюється ця модерністська настанова на достеменне пізнання світу за допомогою слова не як «тіні дійсності», а як інструменту, що творить нову дійсність, міфічну, істинну, відірвану від знаковості, штучності, оманливого знання. Вже на початку розповіді фіксується певний пограничний стан, входження в нього тримає читача в постійній напрузі, атмосфері фантазування і домислів, втягує як співтворця в розгадування містичної таїни. При цьому перебіг часу у творчій уяві наратора не вкладається в більш-менш окреслені рамці добового циклу, пручається статиці і будь-якому дискретному розумінню. Це плинний час, затиснутий у не менш аморфний простір, розгалужений і пошматований за лабіринтоподібним принципом. «Заспані дні зими», присмерки і напівтемрява непомітно переходять у ніч, що згодом виблискує короткими світанками. У міжсвітті реалістичні контури образів майже повністю стираються, замість них бурхлива уява продукує увижання, марення, сновидну картину. Реальність міфологізується, повертаючись до власних первнів, «осенсовлення», яке досягається через ферментацію, брунькування життєвої субстанції. Символічна постать Батька теж піддається майже анатомічним трансформаціям, виходячи за власні тілесні межі, пручаючись будь-якій формі, лише тимчасово примірюючи певну маску, роль задля її ж профанації, включення в тотальний панмаскарад і миттєвого розвінчання за допомогою іронії, відкриття істинної, сутнісної природи речей. У ці присмеркові моменти «батько був уже занапащений, запроданий, заприсяглий сферам іншого» (Шульц 2014, 65). Міжсвіття має виразні топографічні контури в зовнішності і тілесній поведінці батька, представленій частково у бестіарних

кодах. Волосся хаотично стирчить, вистрілює «з бородавок, носових дірок і брів», що все більше віддаляє від людини і зближує з химерою, надаючи «його фізії подобизни старого нашорошеного лиса». Контакт з «невидимим світом темних закамарків, мишачих нір, трухлявих порожнин під підлогою та коминових нутрощів» він встановлює у фізіологічний спосіб, за допомогою нюху, слуху, підглядання і мовчазного приховування закамаркових таємниць. Повне усамітнення й справді занурює у мовчання як атрибут єдності з непізнаваним світом, абсурдність якого спорадично спалахує в химерній поведінці героя, спочатку в його змовницькому зоровому контакті, перегляданні з котом, а згодом він і сам стає схожим на кота, який крадькома зазирає у шпарину замка і після нікому не зрозумілих спостережень знову занурюється у мовчання, повертаючись нього поступово, вдаючись до редукованого невиразного мовлення.

Проте ця фантасмагорія абсурдного існування спорадично переривається миттєвостями, які не здатні щось змінити, а навпаки, лише згущують атмосферу безвиході, якоїсь загубленості в «гомоні і безладному шамотінні» людського мурашника. Інертність батька навіть під час вечірніх прогулянок не розсіюється, а в театрі, на тлі загального маскараду, декорацій і алюзій, штучних жестів і пафосу він опиняється у дивному стані забуття, ніби вчергове випадає з реальності. Очевидно, цей наративний поворот сприяв перетворенню культурної амнезії у творчий акт, який розкривається у справжньому фантазійному дійстві, череді візій і огорнутих спогадами картин, вишикуваних у певній емоційній домінанті – ностальгії за втраченим раєм дитинства і водночас спробою відновлення родинного міфу за допомогою «найпервіснішої функції духу», «байкарства», «творення „історій“» (Шульц 2012, 20). Це один зі шляхів міфологізування як повернення до сенсу, відшарування сутності буття від його форм у спосіб «універсальної дезілюзії», демаскування, тлумачення слова не в аспекті знаку, а як живослів’я, матерії буття. Усі форми життя нерелевантні його сутності, отже, чи то людина, чи то тарган згодом скинуть шкіру і вивільняться з безкінечної «мандрівки форм», потрапивши під прискіпливе око паніронії.

Завдяки їй стає «відчутною атмосфера лаштунків, зворотного боку сцени, де актори, скидаючи костюми, сміються з пафосу своїх ролей» (Шульц 2012, 30). Шульц створює нову поетику, прозу з високим ступенем невимовності, в якій реалії провінційного містечка «свідчать про метафоричний тип твору, оскільки він проявляється іноді в найдрібніших деталях і у специфічному їх трактуванні, переміщенні, поєднанні». Шульцове живослів'я сприяє «перетворенню дійсності, здатності бачити інші відтінки речей і подій, виявленню і гіперболізації деталей і наданню їм незвичайного статусу». Метафоричність у «Цинамонових крамницях» зумовлює «погляд на дійсність очима поета, візіонера, нарешті, дитини, чия бурхлива уява змінює, перетворює щоденність на нещоденність» (Marzec 1988, 7–8).

Нова поетика передбачає другий план оповіді з багатьма контекстами і підтекстами. Він підсвічується особливими обставинами творення родинних історій, збігом інспіраційних чинників, що виявляють ауру переживань, синхронізують їх зі спогадами дитинства вночі. Відбувається зміна ракурсу оповіді, читач поринає в магію шульцівського міста, блукаючи його лабіринтами і розкодовуючи його феномен у напруженому протистоянні невимовності і вимовляння, недомовленості і потреби означування, семантизації.

Ця колізія відчутна в самій матерії тексту, в якому фантазія пручається будь-якій структурності, логіці причинно-наслідкових зв'язків. Спроба вбгати цілий нічний космос у певні наративні рамці і співвіднести з поділеним на лабіринти розламаним небом лише підкреслює нестримність фантазії, її вихід з берегів. Створення цього напруження схоже на спеціальну текстову стратегію, що забезпечує мерехтіння і зблиски інших вимірів, уявної реальності.

Лабіринт є одним із текстових шифтерів прочитання Шульца, стає помітною цеглинкою в організації і рухові словесних мас, органічно входячи до письменницького тезаурусу. При цьому він з'єднує текстовий і позатекстовий шари, демонструючи творчі техніки прозаїка-модерніста нарівні з планом зображення, художнім світом. Здається, введений навмисно, задля створення граничної напруги між тривіальною монотонністю абсурду і трансцендентним

виміром буття, лабіринт водночас постає інструментом того самого зондування «безіменного», нової прози як показу «банкрутства реальності» шляхом «вивільнення тканини дійсності» (Шульц 2012, 30). Водночас це і запропонована реципієнтові техніка читання, виразно атрибутована Е. Рибіцькою як «блукання в читанні», духовно-інтелектуальний експеримент у межах лабіринтоподібного простору (Rybicka 2000). Мереживо із хаотично переплутаних і перейменованих топосів буквально продукується наратором, навіюючи химерні образи за допомогою сугестивного письма.

Немов крізь терни оповідач продирається у лабіринтах слів з метою віднайти ключ до захованого в міфі «духовного родоводу», «духовної генеалогії», які мають розбіжності з реальною автобіографією і виводять із загальної скарбниці світової міфології і культури приватні наративи й особисті історії. Фікційне виявляється реальніше, ніж певна послідовність фактів життєпису, отже, автор дошукується передовсім художньої правди в «мітичній генерації предків, фіктивній родині» (Шульц 2012, 31). Блукання лабіринтами сягає давнього обряду ініціації як внутрішнього переродження, оновлення свідомості, що супроводжується невідомим, містичним і завдяки цьому перевертає наші уявлення про дійсність. «В істотну для Шульца опозицію між відкритим і закритим простором мотив лабіринту вносить амбівалентність і неоднозначність, оскільки простір лабіринту є водночас відкритим і замкнутим: обмежений стінами, він, проте, дає героєві шанс подолати ці обмеження, можливість слідувати в невизначеному напрямку, частково під диктовку його внутрішньої енергії сновидіння, а частково туди, куди героя веде якась незрозуміла сила, що керує його долею» (Шульцівський словник 2022).

«Цинамонові крамниці» – багато в чому репрезентативний текст у контексті всієї книги. Вдаючись до синестетичних можливостей художнього слова, прозаїк створює новий тип внутрішнього сюжету, побудованого на асоціативному мисленні, поетиці пам’яті та інспіраціях автобіографічного суб’єкта. Відштовхуючись від абсурдистської картини і використовуючи елементи автоматичного письма, автор намагається осягнути простір як

самодостатню іманентну категорію. З цією метою він звертається до стилістики і поетики сюрреалізму, відновлюючи первісні уявлення про світ як міфологічну реальність. Родинна історія крізь призму пам'яті автобіографічного суб'єкта подається у площині руху слова від фрагментарності до цілісності шляхом збагачення його внутрішньої форми, образності. В оповіданні дійсність максимально віддаляється від дискурсу про неї, а наближається до своїх первнів, вираженій у слові сутнісній природі. Автор усіляко уникає якихось форм опосередкованого розповідання, вивільняючи дійсність з-під диктату хибних висловлювань і фальшивого знання. Слово настільки щільно увібрало в себе сенси реальності, що постає у головній функції міфологічного означування, промовляє від імені міфу про істинну природу речей. У творчій лабораторії Шульца відбувається певна заміна, внаслідок якої дійсність є віддзеркаленням, тінню слова, позбавляючи його абстрактності мовного знаку. Уявне перенесення в дитячі спогади сприяє очудненню побаченого, наділеного інтенціями суб'єкта, його фантазіями і мареннями.

Список літератури

1. Marzec A. Od Schulza do Myśliwskiego. Warszawa: Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1988. 224 s.

2. Rybicka E. Błądzić w czytaniu: proza Brunona Schulza, w: eadem, Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku, Kraków 2000.

3. Шульц Б. Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. 384 с.

4. Шульц Б. Літературно-критичні нариси. Київ: Дух і літера, 2012. 176 с.

5. Шульцівський словник / за редакцією Влодзімежа Болецького, Єжи Яжембського, Станіслава Росєка. Переклад з польської Андрія Павлишина. Київ: Дух і Літера, 2022. 504 с.

Шевченко Т. М.

Постать І. Мазепи у творчості вісників

Осмислення ролі і значення «вісників» (Д. Донцов, Є. Маланюк, О. Теліга, Ю. Дараган, О. Ольжчич, Ю. Липа, Л. Мосендз, Н. Лівицька-Холодна, О. Лятуринська тощо) в українській літературі триває не перше десятиліття. У працях В. Колкутіної, Т. Салиги, О. Багана, В. Іванишина, Л. Кравченко, М. Ільницького, Л. Череватенко, Ж. Кулик презентовано різні грані діяльності літературного угрупування навколо журналу «Вістник», очолюваного Д. Донцовим [3]. Наприклад, О. Баган писав, що його «ідейною базою був вольовий націоналізм, світоглядною основою – філософія ірраціоналізму, моральною – традиціоналізм, естетичною характеристикою – вольовий або героїчний неоромантизм, що поєднував у собі поетикальні ознаки неоготики і неокласицизму» [1], а Ж. Кулик звернула увагу на винятковість досліджень О. Ждановича про О. Телігу як першого її біографа: «Олег Жданович був другим та близьким співратником Олени Теліги, тож кому, як не йому, було краще знати поетесу. Напевне, він є одним з тих авторів, які справді мають моральне право писати про неї. потрібно не применшувати значення праці цього автора, хоча вона мала деякі неточності, зокрема, в біографічному нарисі, адже вони їх було виправлено в подальших дослідженнях» [4]. Він один із перших звернув увагу на ставлення поетеси до відомих діячів минулого, зокрема, до І. Мазепи. Сучасні реалії російсько-української війни спонукають по-новому осмислити обставини і контексти звернення вісників до постаті І. Мазепи у своїй творчості.

Більшість вісників зверталися до образу І. Мазепи у своїй творчості як історичного діяча, що уособлював боротьбу і рішучість у досягненні поставленої мети здобуття незалежності. Вони його сприймали як борця за незалежність України, на противагу тодішній радянській традиції, яка його позиціонувала винятково як зрадника, а також осмислювали в контексті державницьких ідей європейського штибу. Для більшості вісників І. Мазепа – символ волі та чину,

національний герой і провідник, приклад боротьби за українську державність. Нерідко І. Мазепа поставав і як трагічний герой, адже поставлена ним мета отримання свободи була хай і зухвалою, проте не реалізованою до кінця. Найвідоміші праці Д. Донцова про І. Мазепу – «Мазепа і мазепинство» і «Гетьман Мазепа в західноєвропейській літературі». Між тим, і інші вісниківці зверталися до рецепції видатної особистості в художній та публіцистично-есеїстичній творчості.

Так, у поемі «Мазепа» Ю. Дараган демонструє глибокий інтерес до постаті І. Мазепи. Твір наочно демонструє зацікавлення автора провести паралелі між минулим і сучасним бездержавним життям. Ю. Липа в ранній період своєї діяльності пише статтю «Гетьман Іван Мазепа», у якій захоплюється історичним діячем, звертає увагу на державницьку місію гетьмана, проте акцентує увагу і на трагічності постаті в історії.

Спеціальних віршів, присвячених постаті І. Мазепи, у поезії О. Теліги немає, можливо, вони не зберіглися [2]. Доцільніше говорити про мазепинські мотиви її спадщини, під якими маються на увазі державницькі інтереси, громадянські інтереси, винятковість народу у власному становленні («Мужчинам», «Пломінний день», «Радість») тощо. Однак до постаті І. Мазепи звертається авторка у своєму портретному нарисі «Вступне слово на Академії в честь Івана Мазепи», який у форматі доповіді був виголошений нею в с. Криниці в липні 1940 року. Публіцистка вважає українського гетьмана І. Мазепу справжнім героєм, що розпочав нову добу. На думку О. Теліги, найвищою метою свого життя він вважав «обрубати нахабні московські пальці, що вже глибоко вбилися в живе тіло української нації. У цій боротьбі треба бути і лисом, і левом. Мазепа вмів це в собі злучити» [5, с. 146-147]. Олена Теліга характеризує Мазепу за допомогою образних засобів: він був «блискучою романтичною постаттю», «істинно великим майстром життя», «найвищим символом змагань української нації за свою державну незалежність», «цілою окремою і повною, виняткового значення добою в нашій історії», «незламним духом, що з залізною консеквенцією вів свій народ з безнадійної руїни до цієї

незалежності, яка й досі для нас є найвищою метою». Авторці близький дух І. Мазепи, його ритм життя, його прагнення, тривалі пошуки виходу із складних ситуацій різного характеру.

Порушує О. Теліга й проблему ролі особистості у формуванні мистецького стилю: «Вступне слово на академії в честь Івана Мазепи» підкреслює виняткову заслугу гетьмана у розквіті українського бароко. Мисткиня нагадує, що цей великий політик, «як ніхто інший, зрозумів, що велич нації й сила держави будується et arte et marte, себто мистецтвом і війною» [5, с. 140]. Як приклад послідовної та правильної політики, О. Теліга згадує, що гетьман Мазепа, готуючись до збройного виборення незалежності України, зміцнював країну шляхом розбудови національної культури і освіти духу народу, адже будував храми, академії, школи, сприяв книговиданню. Він знав, що «лише внутрішня єдність і духовна енергія народу є запорукою державності та її визначальною опорою».

Про постать І. Мазепи у контексті українського духу згадує й О. Ольжич. На підставі історичних фактів він доводить, що першопричиною української бездержавності є розбрат і патологічна нездатність сильних світу цього забути про власні інтереси і об'єднати зусилля.

Є. Маланюк також відчуває глибоку повагу до гетьмана. «Поет називає поета "ясновельможним паном", "вождем війська запорозького", "сивим Марсом" "козацького Риму". Через декілька зовнішніх рис митець намагається показати складність і загадковість величної постаті. У портреті, який позиціонує Є. Маланюк, у гетьмана "срібна" чуприна, "чоло пророче", "зимні телескопічні очі", що "бачать майбутнього буряні доби"… Прагнучи досягти портретної схожості, що визначає специфіку жанру поезії, автор не зраджує своєму улюбленому прийому антитези. Суперечливість "юного серця" і "старечого тіла" посилюють трагічно-романтичний образ Мазепи, а "спалені крила" на "плечах владичних" вибудовують "блакитний міт", який століттями приковуватиме погляди митців» [3, с. 330].

Отже, І. Мазепа у працях вісників постає уособленням незламності, відданості своєму народові, ідеологічним мірилом захисту української державності. Перепрочитання ролі і значення видатного українця, звісно, впливає на свідомість сучасників, активізує їх критичне мислення, їх ініціативність у відстоюванні власної позиції у сучасному світі.

Список літератури

1. Баган О. Вісництво як феномен націоналізму в культурі. URL: https://ukrpohliad.org/blogs/visnykivstvo-yak-fenomen-natsionalizmu-v-kulturi.html (дата звернення: 1.05.2026).

2. Дороговказ. Поезії О. Теліги та О. Ольжича. Київ: Фундація ім. О. Ольжича: Видавництво ім. О. Теліги, 1994. 48 с.

3. Коновалова М. Філософське осмислення постаті Мазепи та його доби в творчості письменників-вісників URL: https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/5008/1/konov_filos_konf_2023_327.pdf (дата звернення: 1.06.2026).

4. Кулик Ж. Віддзеркалення життя та діяльності Олени Теліги в працях дослідників. 2017. URL: https://historypages.kpi.ua/article/view/90955.

5. Теліга О. Вступне слово на академії в честь Івана Мазепи. Теліга Олена. Вибрані твори / Упоряд. Зінкевич О. Київ: Смолоскип, 2008. С. 135–141.

Абабіна Н. В.

Романтичне переорієнтування Е. Т. А. Гофмана у контексті некласичного художнього дискурсу

Формування художніх систем у період кризи і хаосу, яким був період становлення і розвитку Романтизму, зазвичай робить митців загострено сприйнятливими по відношенню до оточуючого світу і відображає його нелінійність і розбалансованість. Особливо яскраво це проявляється у часи переходу від однієї культурної епохи до іншої, коли з′являється варіативність можливостей у вигляді хаотичних сплетінь, поєднань, що згодом визначають певну стійкість тієї чи іншої культури. Це період так званої розгубленості, експериментування новими формами, які демонструють факт використання та переосмислення мотивів і стилів попередників. Тобто це процес дисипації, коли художник спрямовує свої зусилля на те, щоб адаптуватися до нового світу – середовища, яке невпинно змінюється. У таких умовах досить часто він стає жертвою соціального відчуження, опиняється перед вибором (у точці біфуркації), який може змінити все його подальше життя. Щоб його система еволюціонувала, йому необхідно розподілити свою енергію з упорядкованого процесу у невпорядкований, породжений хаосом, щоб переналаштуватися на створення нового себе. Безперечно, шлях дисипації у кожного свій, проте від уміння своєчасно розпізнати і стабілізувати оточуючий хаос залежить ступінь досягнення атрактора.

Моделлю руху від хаосу до порядку виглядає життя і творчість романтика Ернста Теодора Амадея Гофмана (1776–1822). Художня система великого митця, нелінійна і відкрита перед можливістю самовдосконалення, показує, що навіть у стані сильної нерівноваги вона була здатна еволюціонувати.

Життя і творчість Гофмана досліджують багато науковців в Україні та поза її межами. Проте у своїх роботах вони звертають увагу на ідіостиль автора, часопростір та специфіку романтичного гротеску його творів. Ми пропонуємо

новий погляд на вивчення творчості письменника, – з точки зору синергетичного дискурсу, що дозволяє виявити глибинні закономірності та рушійні сили його унікального художнього світу.

Виходячи з цієї мети, ставимо **завдання**: розглянути творчість романтика Е. Т. А. Гофмана у контексті художнього дискурсу дисипативних систем; на основі теорії самоорганізації показати динамічну модель розвитку особистості творця, яка відповідає формулі «біфуркація – флуктуація – атракція» та являє собою нелінійний детермінований процес.

Рух системи від хаосу до порядку з точки зору синергетики має свій тип реалізації у творчості – біфуркація, флуктуація, атракція. Визначення цих етапів показує поступове формування особистості Гофмана, яке проходило одночасно із становленням його творчості. Кризова епоха кінця XVIII – початку XIX століть була переповнена хаосом: класицизм закінчував своє існування, а романтизм тільки починав формуватися. Це був перехідний час, наповнений передчуттям катастрофи і протиріччями, що породжували трагічне світовідчуття. Відбувалася тотальна криза віри в попередні ціннісні орієнтири, що до цього вважалися панівними [1, с. 8]. З одного боку, такий період дає творцю ейфорію від експериментів над новими формами відображення буття, з іншого – вводить у депресивний стан від цькування тих, кому ці форми не зрозумілі або не вигідні. На тлі руйнування класицизму як упорядкованої системи відбувалися протиріччя насамперед у внутрішньому світі письменника, душа якого була наділена глибокою чуттєвістю, емоціями, інтуїцією та уявою, – якостями, що допомагали пізнавати нестійкий світ. Ці якості стали провідними у розвитку всіх романтиків.

Для становлення нелінійної системи особистості основною умовою є безперервна взаємодія з оточуючим світом, тобто відкритість. За теорією І. Пригожина, тільки так проходить самоорганізація, що сприяє еволюції [3]. Гофман, доля якого випала на перехідну епоху, був приречений на постійне переналаштування і вибір. Гофману притаманний такий тип самоорганізації, при якому підсистеми поряд з використанням набутого досвіду активно накопичують нову інформацію, націлену на самовдосконалення. При цьому враховуються як

внутрішні, так і зовнішні фактори. Звісно, це один з найважчих шляхів еволюції, який супроводжується у Гофмана численними біфуркаціями – точками, в яких він опинявся і змушений був постійно обирати новий вектор свого шляху. Часом такі вибори кардинально змінювали долю письменника.

З дитинства маючи здібності у різних сферах мистецтва, він завжди шукав компроміс між юриспруденцією і своїм покликанням, яке, завдяки складному й суперечливому характеру, навіть шкодило службовій кар'єрі. Так, талановито зробивши карикатури на відомих людей, він позбувся місця асесора. Не дивлячись на те, що художник вважався всюди чудовим співрозмовником і бажаним гостем, прекрасним музикантом, становище його було дуже важким. Ненадовго ситуація виправилася із переводом у Варшаву на посаду радника – зустрічі з друзями-романтиками, заснування музичного товариства дещо підняли дух. Та незабаром місто окупували французи, і Гофман, як і всі пруські чиновники, був знову звільнений зі служби. Перенісши всі жахи війни і не втративши оптимізму, він обирає мистецтво – стає капельмейстером у Бамберзі. Вибір був дуже ризиковий, – талановитий музикант нікому не був цікавим ні як автор опер, ні як простий вчитель музики. Проте саме цей важкий злиденний період відкрив йому шлях до серйозної творчості – розчарування в музичній кар'єрі привели до усвідомлення, що головним покликом його може стати література.

Це був ще один важливий етап біфуркації, який спричинив написання ряду збірок, серед яких були повісті-казки «Золотий горнець», «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер».

Коли Гофман знову залишився без засобів існування, у черговий момент біфуркації він обирає службу і переїжджає до Берліна на посаду радника в камергерихті. Не полишаючи мистецтво, у вільний від роботи час автор пише нову серію оповідань, романів і новел. Ці твори ще яскравіше розкривають основний романтичний конфлікт – між мрією і дійсністю. Його фантастика то радісна, барвиста, яка приваблює дітей і надихає композиторів («Лускунчик»,

«Чуже дитя» та ін.), а то жахлива, що виражає темний бік людської душі («Еліксир диявола», «Піщана людина» та ін.).

Як правило, до біфуркацій призводять флуктуації – обставини, випадковості, які підштовхують людину до певного вибору, через який особистість або еволюціонує, або повертається в початкову точку. Так було і з Гофманом. Коли постало питання, яку професію здобувати, він, через суворе виховання дядька, не зміг відступитися від загальноприйнятих правил і відмовитися від юридичної освіти, щоб від початку повноцінно займатися мистецтвом. Музиці, живопису й літературі він присвячував увесь свій вільний час; проте все ж у найскрутніші моменти свого життя художник повертався до юриспруденції, яка, на відміну від мистецтва, в тогочасному суспільстві давала стабільність і можливість вижити. Постійні переїзди з одного місця в інше через невдачі на службі чи політичні події, злидні, через які автор перебивався заробітками за приватні уроки чи музичні статті – ці коливання створювали напругу, яку письменник не завжди витримував, у певний період навіть вдаючись до вживання алкоголю. Біфуркація автора виявилася деструктивною. Меланхолійний та водночас фантастичний світогляд підсилювали пережиті емоційні потрясіння, які несли розчарування в людях, ранили душу, яка потребувала свободи, правди, краси, але постійно стикалася з оточенням, де все це було приречено на загибель. Та автора, як і його героїв, не полишав потяг до ідеальної любові і досконалості.

Флуктуації позначилися і на творчості – Гофман постійно експериментував з жанрами і стилями, формою і змістом. Новели, романи, казки, критичні статті, музичні твори (опери, сонати) насичені психологізмом, гротеском, сатирою, містикою. В них автор синтезує живопис, музику й літературу таким чином, що кожен з творів виглядає нелінійною структурою, про що свідчать раптові повороти сюжету (випадкові зустрічі героїв, сновидіння, які не піддаються логіці, перетворення дивовижного на буденне і навпаки), іронічна мова, пародія, яка змінює тональність оповіді з піднесеної на гротескну. Герої або предмети раптом оживають або просто розкривають свою містичну сутність, яка була до

цього часу прихована («Золотий горщик», «Пісочна людина»). Та доступ до інших вимірів надається тільки обраним.

Це хаотичні елементи, які є невіддільною частиною самоорганізації і які водночас роблять прозу Гофмана динамічною і захопливою, багатозначною і глибинною. Вона демонструє вигаданий світ, проникнутий реальністю – через особисті переживання і набутий досвід автора.

Проте, незважаючи на численні флуктуації й біфуркації, внутрішнім прагненням для Гофмана залишалося мистецтво музики, літератури і живопису, яке надавало сил, вважалося абсолютною істиною і було незмінним атрактором всього життя. Тому носіями вищих цінностей у творах стає герой-творець – самотній, незрозумілий геній, який страждає у світі бюргерів, але «силою своєї уяви творить новий світ» [2, с. 122].

Таким чином, художній світ Гофмана є самоорганізуючою системою, що постійно шукає рівновагу між протилежностями, занурюючи читача у вир несподіваних подій та глибоких роздумів. Виявлені біфуркації, флуктуації й атракції свідчать про порядок і хаос у системі автора, про співіснування раціонального і ірраціонального, у результаті чого народжувалися глибокі філософські ідеї та незабутні художні образи. Система художника ускладнена тим, що постійні флуктуації приводили до біфуркацій, проте він завжди повертався до своїх головних атракторів – мистецтва, фантазії та прагнення до свободи духу, що і визначило його унікальну спадщину.

Використання теорії самоорганізації у вивченні життя і творчості письменників, що зазнали переорієнтації, варто розвивати. Художній дискурс дисипативних систем глибше розкриває процес формування творчої особистості, в основі якого – адаптація до нового світу.

Список літератури

1. Абабіна Н. В. Література і синергетика: навч. посіб. Одеса: Фенікс, 2021. 152 с.

2. Ружевич Я. І. Світ у дзеркалі гротеску (на матеріалі творів Е. Гофмана). Молодий вчений. Філологічні науки. Одеса, 2017. № 4.1 (44.1). С. 121–124.

3. Prigogine I., Stengers Is. Order out of chaos: Man's new dialogue with nature. Minneapolis: University of Minnesota, 1984. 349 p.

Романець В. М.

Інтердискурсивне поле літературної казки: специфіка персонажів в «Маленькому принці» Антуана де Сент-Екзюпері

Структура казкового образу героїв літературної казки різко відрізняється від образності в народних казках. У літературній казці знаходять своє відображення наступні тенденції:

1. індивідуалізація казкового героя. Часто він має повне ім´я (тобто ім´я й прізвище), автор казки повідомляє читачам подробиці його життя;
2. у літературних казках безліч персонажів, тоді як у межах народної традиції прийнято переносити персонажів із однієї казки в іншу, часто навіть з збереженням функції героїв;
3. сталість функцій у літературній казці також порушено. Герой може переходити з розряду позитивних у категорію негативних і навпаки;
4. портретні й психологічні характеристики в літературних казках відіграють важливу роль для розуміння образу героя. Автор намагається обґрунтувати дії персонажів, пояснюючи їх особливостями характеру. Тому характеристики героїв займають значне місце в літературній казці;
5. основна дія літературної казки будується на невеликій кількості головних героїв, однак, система й ієрархія героїв значно ускладнюється, з´являється багато «подібних», другорядних героїв.

Таким чином, структура казкових образів літературної казки істотно відрізняється від казкових образів в казці фольклорній.

Два образи в казці «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері складають симфонію внутрішнього діалогу дорослої людини, яка губиться в світі самотності (пустеля Сахара) – це автор та хлопчик. Результати цих духовних дослідів і своїм іншим «я» й стануть предметом оповіді для твору, де з´являється казковий сюжет й чарівний образ космічного мандрівника. Так само, як і автор,

котрий поєднує досвід в авіації, любов до польотів, жагу до пізнання з мистецтвом слова, маленький принц прагне зрозуміти, яким є буття на далеких планетах, проникнути в таємниці Всесвіту, відкрити сенс існування.

Отже, оповідач в філософській казці «Маленький принц» реалізується через мотив двійництва, коли головний герой-оповідач є одночасно духовним двійником автора. Образність персонажів, художня умовність твору та ще багато інших рис дають нам підстави вважати цю казку філософською:

«Je ne savais pas trop quoi dire. Je me sentais très maladroit. Je ne savais comment I'atteindre, où le rejoindre… C´est tellement mystérieux, le pays des larmes» [3, 220].

«Маленький принц» – казка, фантастична подорож героя з казковими персонажами: Лис, Змія, Роза. «Прообразом» твору можна вважати фольклорну чарівну казку з «мандруючою» фабулою: прекрасний принц через нещасне кохання покидає свій дім, мандрує нескінченними шляхами в пошуках щастя і пригод. Він прагне здобути славу і підкорити тим самим неприступне серце принцеси. «Сент-Екзюпері бере за основу цей сюжет, але переосмислює його по своєму, навіть іронічно. Його прекрасний принц зовсім дитина, що страждає від капризної та навіженої квітки» (переклад автора) [1, 110].

Сент-Екзюпері письменник-реаліст, схильний до автобіографічності в своїх творах, до точності описів, звертається до жанру романтичної, філософської казки, тому що відчуває необхідність глибоких узагальнень, що виходять за межі фактів, доступних констатацій. В той самий час, використовуючи символіку та граничну умовність в оповіді, письменник тісно «пов'язує» свою казку з реальною дійсністю.

В цій казці наче співіснують дві сюжетні лінії, або дві окремі оповіді. Твір розпочинається розповіддю льотчика про аварію в пустелі та його зустріччю з Маленьким принцем. Пізніше льотчик наче зовсім зникає з твору і головне місце починає займати окрема історія Маленького принца про свою маленьку планету, про подорож астероїдами, про перебування на Землі та зустріч з її мешканцями. В свою чергу, льотчик знову з'являється лише в останніх розділах казки, де він

розповідає про свої відносини з принцем, а також про те, як Маленький принц покидає Землю. Окремо казка принца виступає як елемент цілого філософського твердження, яке ідейно пов'язане з життєвим пластом твору, але разом з тим грає самостійну роль. А оповідь льотчика про аварію в пустелі виступає наче обрамленням першої.

Зникнення льотчика як дійової особи демонструє перетворення його на оповідача, який вже не має певної особи і в цілому ряді розділів розчиняється у власній казці, ще раз доводить факт присутності двох окремих оповідей. Крім того, організація сюжету в казці підкорюється особливим принципам, іншим, ніж в решті оповідання: історія Маленького принца розвивається в хронологічній послідовності. Вона будується та існує за своїми законами, незалежно від історії льотчика.

Головним героєм казки, звісно, є сам Маленький принц. Він прибулець з «планети дитинства», який мандрує у Всесвіті, й шукає приховане значення вищого та власного життя. Подібно рентгенівському променю, принц допомагає людям, а саме льотчику, побачити те, що приховано від поверхневого погляду. Дитина зі своєю незайманістю погляду, кристально чистою і ясною свідомістю, свіжістю відчуттів займає центральне місце в творі. Не дивлячись на те, що принц ще дитина, він демонструє справжнє бачення світу. Він назавжди прикутий до своєї маленької планети. Маленький принц розуміє більше за дорослих, бо вони дивляться на світ до всього звиклими очима, кожен заклопотаний лише собою. Тоді як «добре бачиш лише серцем». Також він знає, що люди на землі не знаходять того, чого шукають, тим часом це можна було б знайти в єдиній троянді, або в ковтку води – вважає хлопчик. Він володіє справжнім даром розуміти інших.

Маленький принц прибулець з астероїда В 612. «Сент-Екзюпері примушує свого героя перед поверненням на Землю, послідовно відвідати шість планет, на кожній з яких Маленький принц стикається з конкретним, окремим явищем» (переклад автора) [2, 105].

«Маленький принц» – казка-притча, яку ми визначаємо за її художніми ознаками як фантастичну подорож героя з казковими персонажами (Лис, Змія, Роза). Використовуючи символіку і умовність в творі, письменник тісно пов'язує свою казку з реальною дійсністю. Жанр казки став посередником роздумів Сент-Екзюпері над проблемами людського буття. За фантастичністю казкової фабули і вигадки приховані реальні людські відносини.

Цей твір став підсумком творчого шляху письменника, філософським художнім осмисленням його життя. Цим твором письменник показав людям своє основне бачення людського буття: у світі немає досконалості, але є людяність, відповідальність людини за доручену їй справу, за близьку їй людину, є ще відповідальність за свою планету, за все, що на ній відбувається. Тільки любов, піклування, підтримка можуть змінити Світ та врятувати людей і Землю – саме цю ідею доносять до читача й досі герої прекрасної, філософської казки-притчі А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц».

Список літератури

1. Bossard E. Gilles de Rais: maréchal de France dit Barbe-Bleue, 1404–1440. Grenoble: Jérôme Millon, 2007. 201 p.

2. Bukowska A. Saint-Exupéry czyli Paradoksy humanizmu. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010. 270 s.

3. Saint-Exupéry A. de. Œuvres complètes. Paris: Gallimard; Le Monde, 2012. 380 p.

Фокіна С. О.

Дискурс Каліпсо в поетичній збірці Дани Ранги «Wasserbuch»

Вступ. **Постановка проблеми**. У сьогоденні на етапі розвитку літературознавства актуальним є вивчення дискурсивних контекстів сучасної літератури. Також актуальним є вивчення дискурсивних контекстів літератури сьогодення, що визначається діалогом між традицією, як складовою архіву дискурсу, та літературними практиками XXI століття. **Мета** статті була спрямована на виявлення дискурсивних формацій ностальгії як маркера німфи Каліпсо у вірші «Вода» сучасної поетеси-емігрантки Дани Ранги. Відповідно до мети заявлені наступні **завдання**: 1. Проаналізувати дискурсивні контексти вірша «Вода» в їх історичній та міфологічній перспективі. 2. Простежити обумовленість архіву дискурсу ностальгії історичними пластами. 3. Осмислити ностальгічний дискурс у взаємозв'язку з міфологемою, що реалізується фігурою німфи Каліпсо.

Методи дослідження. Роботи Я. Ассмана, Р. Барта, Ж. Боллака, С. Буріні, П. Нора, К. Юханнісон визначили методологію цього дослідження, що дозволяють осмислити історичні верстви дискурсивних контекстів. У сучасному жіночому емігрантському дискурсі Одіссеїв канон може трансформуватися у вигляді перенесення ряду аспектів, пов'язаних з царем Ітаки на коло його супутниць. Формування дискурсивних контекстів коханих Одіссея сприяє розкриттю як їх взаємозв'язку з героєм першоемігрантом, так й безпосередньо їх жіночого архетипічного потенціалу. У плані такої інтерпретації одіссеєва конона з урахуванням дискурсивних контекстів міфологеми німфи Каліпсо та дискурсивних контекстів каліптичної естетики показовим є вірш «Вода» сучасної поетеси-емігрантки румунського походження – Дани Ранги. Поетичний дискурс Дани Рангі реалізується сьогодні як важлива сторінка сучасної німецької поезії.

Wasser

Sie atmen mich ein, ihre Lieder durchziehen mich;
ihn, den Einsamsten, trage ich.
Das Messer wählt nicht zwischen hell oder dunkel, ein Versteck
bleibt mir verwehrt. Hinter dem Spiegel und auf dem Grund,
was bin ich? Sie sagen, ich sei nur ein Teil
von allem, nur ein Aspekt
Wasser
[1]
Вода
Вони вдихають мене,
їхні пісні течуть крізь мене;
Я несу його, самого самотнього.
Ніж не вибирає між світлом і темрявою,
я не можу знайти укриття.
Що я за дзеркалом і внизу?
Вони кажуть, що я всього лише частина з усього, тільки один аспект
Вода
Вода

Результати дослідження. З позицій каліптичної поетики прочитання «пісень» у вірші Дани Рангі представляється посиланням до архаїчної форми ліричного дискурсу, що є алюзіями поем Гомера «Іліада» і «Одіссея». У свою чергу жіноча іпостась ліричного «я» активує парафрази з «Одіссеї», вказуючи на Цирцею, сирен, й, безпосередньо, німфу Каліпсо. Фантазійно розмитий ліричний сюжет вірша Дани Рангі цілком вписується в сюжетний канон «Одіссей на острові Огігія, в полоні у німфи Каліпсо», з певним феміністичним зміщенням акцентів з фігури хитромудрого царя Ітаки на його кохану з Огігії.

У контексті відсилань до «Одіссеї» Гомера, ліричне «я» Дани Ранги можна ідентифікувати як фігуру німфи Каліпсо в її феміністичному тлумаченні як можливість домінування жіночого міфу і відповідно жіночої сутності. Подібна ідентифікація відкриває широкі можливості для інтерпретації вірша. Авторський

міф Дани Ранги розширює «тлумачення архетипічної природи водної стихії в плані алюзій гомерівської поеми» [2, с. 300] в каліптичному ключі. Такий ракурс дозволяє поглянути на образ німфи Каліпсо як втілення жіночої божественності, пов'язаної зі світом життя та смерті, при цьому даючи можливість осмислити й специфіку любовних відносини Одіссея та німфи, що полонила його.

Каліпсо, чиє ім'я означає «та, що приховує», за словом О. А. Ханзена-Льове, живе «на кордоні між водою / морем і землею, тутешнім світом й небом» [3, с. 133]. Така прикордонність Каліпсо може стати як символічним втіленням трансгресивної ідентичності, так й дозволяє ототожнити її з водною стихією, особливо враховуючи деякі неканонічні міфи про Одіссея та Каліпсо.

Висновки. Ностальгія ж у випадку Дани Ранги проявляється як дискурсивні каліптичні контексти жіночої водної стихії. Показовим є також інший зв'язок ліричного «я» вірша Дани Ранги «Вода» з образом Каліпсо в як втіленням каліптичної естетики та ностальгією. Ностальгія в ліричному сюжеті посилюється з урахуванням дискурсивного контексту материнської пропам'яті й в плані особливого типу свідомості поета-емігранта з показовою трансгресивною ідентичністю, що відповідає особистості Дани Ранги.

В ході аналізу були виявлені наступні показники дискурсивних контекстів образу німфи Каліпсо та каліптичної естетики. 1. Книги віршів Дани Ранги є важливою сторінкою сучасної німецької поезії. 2. В ліричному сюжеті віршу Дани Ранги «Вода» домінує ностальгічні дискурсивні формації. 3. Можна зафіксувати прояви каліптичної естетики, через те, що авторка головні сенси ховає до підтексту. 4. Поетична свідомість сучасної поетеси-емігрантки Дани Ранги відрізняє трансгресивна ідентичність. 5. Ліричне «я» можна ідентифікувати з образом німфи Каліпсо. 6. Каліпсо втілює божественність водної стихії.

Список літератури

1. Сайт Дани Ранги. URL: http://danaranga.com/preise/

2. Фокіна С. О. Дискурсивні контексти каліптичної естетики та образу німфи Каліпсо в ліричному сюжеті Дани Ранги. Закарпатські філологічні студії. Вип. 41. Т. 2. С. 297–301. DOI: 10.32782/tps2663-4880/2025.41.2.47.

3. Hansen-Löve Aage. Zur Tiepologie des Erhabenen in der russischen Moderne. Poetika. 1991. Bd. 23. Heft 1–2.

Ланова В. В.

Дискурс травми в творчості К. Ішігуро: інтердискурсивні контексти історичної та індивідуальної пам'яті

Проблема історичної та індивідуальної пам'яті є центральною в творах сучасних мультикультурних письменників, вона тісно переплітається з мотивом рани та відчуттям особистої та національної провини. Розірвання стосунків зі своєю батьківщиною, сам факт міграції є джерелом травми, яка не турбує носіїв гібридної ідентичності. Сучасна трагедія доль наших співвітчизників, викликана жахами російською окупацією, робить питання відновлення втраченої ідентичності та звернення до проблеми історичної пам'яті надзвичайно **актуальною**. Застрягши між двома світами, письменники, які належать до подібної генерації митців, намагаються наново віднайти власне «я» за рахунок творчого діалогу «своєї» та «чужої» культури або шляхом створення власного та унікального світовідчуття та нового ментального простору, який дослідники називають «третім простором». Втім, яким би успішним не був процес гібридизації та культурної уніфікації, мотиви провини так чи інакше знаходять своє відображення в романах письменників з амбівалентною ідентичністю. Герої їхніх творів часто приймають неправильні рішення, що дозволяє письменникам зіставити долю окремого індивідуума з долею цілого етносу, народу, країни. Подібні персонажі є носіями не лише індивідуальної, а й історичної рани.

На думку Н. Гейдарізаде, травмою є подія, яка включає одну подію чи досвід, який складається з певних почуттів та емоцій. Крім того, зазначає дослідниця, психічна травма тягне за собою серйозні довгострокові негативні наслідки. По суті, минула травма та травматичні спогади впливають на свідомість героїв, викликаючи почуття розгубленості й невпевненості. Типовими причинами травми є сексуальне насильство, дискримінація при працевлаштуванні, жорстокість поліції, залякування, домашнє насильство та, зокрема, травматичний досвід, пережитий у дитинстві. Водночас травма може

бути викликана й катастрофічними подіями, війною чи зрадою. Втім головна відмінність полягає в тому, що різні люди по-різному реагуватимуть на подібні події у своєму житті. Іншими словами, не всі люди, які пережили одну й ту саму травматичну подію, стануть носіями однакової травми [2, с. 789].

Дослідники зазвичай пов'язують травму з гострою подією, яка негативно вплинула на конкретного індивіда, або ушкодженням, нанесеним тілу чи психіці людини. Сьогодні її значення розширено та включає емоційний образ чи шок, викликаний фізичною або психічною травмою. Вже визнано, що психічна травма може мати етіологію в множинному досвіді як накопичення легких стресових факторів протягом певного часу або як одна травматична подія. Хоча й травматичний досвід не завжди тягне за собою психологічні розлади, він є першопричиною виникнення посттравматичного синдрому (поняття виникло у 1980-ті роки в американських розвідках). На сьогодні посттравматичний стресовий розлад часто описують як спірний діагноз, який все частіше використовується для опису широкого спектру особистих, соціальних і політичних травм. Травматичні події, які можуть викликати симптоми посттравматичного стресового розладу, включають «переживання нападу чи інших актів насильства, нещасних випадків, терористичних актів, катастроф або новин про такі події, оскільки «травму не потрібно переживати безпосередньо» [7, с. 213].

На думку А. Р. Денхема, поняття травми та неофіційне використання термінології посттравматичного стресового розладу виходить далеко за межі окремої особи та застосовується до колективного досвіду певних соціальних чи етнічних груп. У літературі форму цієї колективної травми, означену як історична травма, вважають небезпечною, оскільки існує потенціал для передачі наслідків травми наступним поколінням. Професорка та експертка з питань психічного здоров'я визначає історичну травму як «кумулятивну емоційну та психологічну травму, що впливає на окремого індивіда протягом усього життя та передається через покоління, що випливає з досвіду масової групової травми» [8, с. 7]. Конструкт історичної травми використовується для опису страждань

різних етнічних груп, наприклад, аборигенів, які постраждали від колоніалізму, нащадків тих, хто пережив Голокост, нащадків рабів чи воєнної травми, японсько-американських таборів під час Другої світової війни. В науковій літературі для опису процесу передачі травмованого досвіду наступним поколінням використовуються різні терміни. До них належать, але не обмежуються ними, колективна травма, посттравматичний стресовий розлад між поколіннями, історичне горе, гостра реакція на колоніалізм, травма між поколіннями та травма багатьох поколінь.

Перший роман К. Ішігуро «Прозорий серпанок над горами» хоча й не є автобіографічним, але певною мірою відображає події з власного життя письменника, оскільки він народився в Нагасакі та в ранньому віці переїхав до Англії з батьками. Хоча сам автор вважає свою творчість частиною західної літературної традиції, він визнає, що «його батьки залишилися японцями в тому сенсі, як вони ведуть справи, й, виховуючись у подібній родині, ти схильний вести себе так, як вимагають того правила поведінки родини» [4, с. 336]. Незважаючи на те, що сам автор вдало пройшов адаптацію в іншому мовно-культурному середовищі, він як ніхто усвідомлює всі труднощі життя у вигнанні, а також психологічний тягар, який тисне на особу, що зважилась покинути рідну домівку та почати нове життя в іншому місці.

Відчуття втрати та власної неповноцінності завжди переслідує персонажів у ранніх романах К. Ішігуро, оскільки у світоглядному плані ця його проза є ближчою до японської картини світу. Втім, процес міграції в книжках письменника виступає не тільки частиною сюжетної дії, а ще й центральною метафорою. На думку Л. Матек, хоча міграція загалом є демографічним, а отже й політичним та економічним явищем, автор роману «Прозорий серпанок над горами» має інший підхід до теми і зосереджується на психологічних та емоційних аспектах цього явища. Це означає, що в той час, як символічна «міграція» головної героїні Ецуко від жіночності до материнства та її буквальна міграція від життя в повоєнному місті Нагасакі до комфортнішого життя у Британії могли спричинити її травму, письменник не зосереджується на

фактичних аспектах історії. Більшу увагу він звертає на постійне почуття провини та неадекватної поведінки Ецуко, коли вона намагається впоратися з привидами свого минулого. Ненадійна оповідь Ецуко відображає складність і невловимість процесу міграції, який для неї, здається, ніколи не завершується, залишаючи її блукати між тим, ким вона була, і ким вона є зараз [5, с. 130].

Втім, якщо Ецуко застрягла між двома світами, то її старша донька Кейко не змогла ідентифікувати себе з жодним з ним і вчинила самогубство. Втрата зв'язку з рідною країною стала для дівчини фатальною. Ецуко хоча прямо не визнає свою провину, її оповідь – паралельна історія життя Сатіко та її маленької доньки Маріко – свідчить на користь того, що жінка підсвідомо взяла всю відповідальність на себе й визнала, що була не надто хорошою матір'ю. Автор роману обирає цікаву з точки зору наративних стратегій манеру оповіді протагоніста – «спогади у спогадах» – за допомогою якої розповідає, як Ецуко познайомилася з Сатіко – жінкою, яка мешкала в самотньому котеджі біля річки. Її ізольованість підкреслено пейзажними замальовками. Так, зокрема Б. Шаффер розглядає образ річки з міфологічної, стихійської точки зору, через яку, згідно з грецькою міфологією, душі померлих переправлялися в підземний світ [6, с. 27-30]. Таким чином, К. Ішігуро натякає на трагічне майбутнє обох жінок. Незважаючи на розбіжності, жінки стають друзями. Маріко, донька Сатіко, з якою Ецуко змогла краще порозумітися, аніж власна матір – неслухняна та непокірна дитина. Вона часто прогулює школу, пропадає на декілька днів, а потім повертається брудна з ніг до голови. Однак її мати нічого не робить, аби змінити поведінку доньки. Так, зазначає К. Беннетт, незнання Сатіко характеру її доньки проявляється у той момент, коли вона наполягає на тому, що переконана – Маріко не наважиться переплисти на інший берег річки. Але вона це робить – і доволі часто [1, с. 84].

Нікі, старша донька протагоністки, намагається переконати матір, що її провини в смерті Кейко немає, і це стає поштовхом до переосмислення долі і себе в світі. Відразу ж після цих слів Ецуко поринає у своє минуле і починає оповідь про життя в Нагасакі, зокрема пригадує таємничу подругу Сатіко. Вже

цей факт доводить, що відчуття провини мучить головну героїню: *«I have no great wish to dwell on Keiko now, it brings me little comfort. I only mention her here because those were the circumstances around Niki's visit this April, and again after all this time»* [3, с. 11].

У цьому контексті індивідуальна рана межує з колективною: письменник зображує повоєнне життя Нагасакі, спустошеного внаслідок ядерного бомбардування. Відчуття історичної провини, адже Японія брала участь у Другій світовій війні на стороні Гітлерівської коаліції, та власне наслідки, яких зазнали сотні тисяч простих японців, стали причиною колективної травми: *«Now I do not doubt that amongst those women I lived with then, there were those who had suffered, those with sad and terrible memories. But to watch them each day, busily involved with their husbands and their children, I found this hard to believe – that their lives had ever held the tragedies and nightmares of wartime»* [3, с. 13].

Окремої уваги заслуговує й той факт, що Нікі, молодшій доньці протагоністки, значно легше було призвичаїтись до життя. Адже формально вона належить до другого покоління родини мігрантів: після переїзду Ецуко одружується на англійці. Нікі, на відміну від Кейко, не несе такий тягар провини, тож і не дивно, що саме Кейко, не зумівши призвичаїтись до чужого устрою, зводить рахунки з життям.

Примітно, що Ецуко намагалася триматися осторонь минулого, але новий чоловік покохав жінку саме за її екзотичність. У новій родині саме батько-англієць намагався зберегти залишки японських традицій, обираючи ім'я доньки: *«Niki, the name we finally gave my youngest daughter, is not an abbreviation; it was a compromise I reached with her father. For paradoxically it was he who wanted to give her a Japanese name, and I – perhaps out of some selfish desire not to be reminded of the past – insisted on an English one. He finally agreed to Niki, thinking it had some vague echo of the East about it»* [3, с. 9].

Таким чином, індивідуальна травма в романі «Прозорий серпанок над горами» тісно переплітається з колективною травмою. Підсумовуючи усе вищезазначене, можна стверджувати, що в своїх романах мультикультурні

письменники, зокрема К. Ісігуро, звертаються до проблеми індивідуальної та колективної пам'яті, викликаної травматичним досвідом. Варто зауважити, що К. Ісігуро розглядає долю окремо взятої людини в контексті загальнонаціональної історії. Головні герої романів мультикультурних авторів намагаються вийти за межі травматичного досвіду, втім, вибір, прийнятий помилково одного разу, не залікованою раною кровоточить протягом всього життя.

Список літератури

1. Bennett C. «Cemeteries are no Places for Young People» : Children and Trauma in the Early Novels of Kazuo Ishiguro. Kazuo Ishiguro, S. Groes and B. Lewis (eds.), 2011. P. 82–92.

2. Heidarizadeh N. The Significant Role of Trauma in Literature and Psychoanalysis. Procedia Social and Behavioral Sciences. 2015. Vol. 192. P. 788–795.

3. Ishiguro K. A Pale View of Hills. London : Faber and Faber, 2005. 183 p.

4. Mason G. An Interview with Kazuo Ishiguro. Contemporary Literature. 1989. № 30. P. 335–347.

5. Matek L. Narrating Migration and Trauma in Kazuo Ishiguro's A Pale View of Hills. American, British and Canadian Studies, Volume 31, 2018. P. 129–146.

6. Shaffer B. Understanding Kazuo Ishiguro. Columbia, SC : University of South Carolina Press, 1998. 146 p.

7. Waldram J. B. Revenge of the Windigo : The Construction of the Mind and Mental Health of North American Aboriginal Peoples. Toronto : University of Toronto Press, 2004. 414 p.

8. Yellow Horse Brave Heart M. The Historical Trauma Response Among Natives and Its Relationship with Substance Abuse : A Lakota Illustration. Journal of Psychoactive Drugs. 2003. Vol. 35(1). P. 7–13.

Садовська Ю. В.

Репрезентація колоніального дискурсу в романі Альберта Санчеса Піньоля «Пандора в Конго»

Альберт Санчес Піньоль – каталонський антрополог і письменник, творчість якого відбиває ключові тенденції розвитку новітньої літератури, такі як жанрова гібридизація, металітературність і соціальна критика. Роман Піньоля «Пандора в Конго» (2005) є прикладом художнього переосмислення європейського колоніального дискурсу. Автор звертається до традиції пригодницького роману XIX і початку XX століття, в якій Африка традиційно зображувалася як екзотичний, невідомий та потенційно небезпечний простір, а європейський мандрівник виступав суб'єктом дослідження, класифікації та освоєння «іншого». Однак Піньоль не обмежується відтворенням цієї моделі. Навпаки, він використовує її жанрові та образні елементи для того, щоб показати штучність колоніальних уявлень і поставити під сумнів бінарну систему «цивілізований/дикун», «європеєць/африканець».

Дослідник Рауль Марсело Ільєскас підкреслює, що класичний пригодницький роман, що сформувався в колоніальному контексті, має бінарну структуру: така література протиставляла завойовника та завойованого, білого та чорного, цивілізованого та дикого. В романі «Пандора в Конго», навпаки, ця бінарна структура зазнає руйнування за допомогою метафікаційної організації оповіді, численних переписувань однієї і тієї ж історії та протиставлення двох просторів – Африки та Лондона. Саме тому роман можна розглядати як твір, в якому колоніальний дискурс одночасно і відтворюється, і деконструюється.

У центрі сюжету історія Маркуса Гарві, якого звинувачують у вбивстві двох англійських аристократів під час експедиції в Конго. Томас Томпсон, молодий письменник і «літературний раб», отримує завдання створити текст, який допоможе виправдати Гарві, перетворюючи розповідь про експедицію в драматичну й фантастичну історію про підземну цивілізацію тектонів. Ця

вигадана раса слугує яскравим уособленням «іншого»: тектони живуть у підземному світі, сповненому загадок. Їхній спосіб життя та їхня взаємодія з людьми стають метафорою для проблеми колоніальної експлуатації. Роман активно використовує фантастичні образи, щоб привернути увагу до теми колоніального гноблення. Тектони, підземні істоти, стають алегорією колонізованих народів, чия реальність невідома або ігнорується колонізаторами.

Згідно класичної колоніальної ідеї європейці прибувають до Африки як представники цивілізації і зіштовхуються з місцевими дикунами. Колоніальна ідеологія традиційно пов'язує колір шкіри з цивілізованістю чи з примітивністю. Проте тектони порушують цю логіку: високі, приблизно два метри заввишки, білі людиноподібні істоти з видовженими, овальними черепами та шістьма пальцями на кожній руці. Їхній зовнішній вигляд не збігається з традиційним африканським населенням. Таким чином сама ідея, за якою колір шкіри може бути показником культурної чи моральної переваги, виявляється сумнівною.

Важливим для розуміння трансформації колоніальної моделі в романі є також дослідження Естер Массо Гіхарро. Дослідниця наголошує на тому, що Тектони є «білими», однак їхня культура, мова, зовнішність і спосіб життя радикально відрізняються від європейських. Отже, колір шкіри більше не може функціонувати як автоматичний знак культурної переваги. Більше того, європейці та африканці змушені об'єднатися проти тектонів. Колоніальний кордон зникає, європеєць і африканець виявляються по один бік, колишня протилежність перестає бути визначальною. Це визначає нестабільність критеріїв, за допомогою яких колоніальний дискурс конструює образ «іншого».

Описуючи Африку як «скриню Пандори», автор підкреслює руйнівний вплив європейської експансії: лицемірство та жадібність тих, хто прикриває свої злочини «цивілізаційною місією». Особливе місце в романі займає опис Конго. На початку оповіді читач зустрічається з масштабним образом африканського простору: «*El Congo. Imaginemos una superficie tan grande como Inglaterra, Francia y España juntas. Imaginemos, ahora, toda esa superficie cubierta por árboles de entre seis y sesenta metros de altura. Y, bajo los árboles, nada*». Такий опис з

погляду колоніального дискурсу має принципове значення – порожня територія є доступною для завоювання. Зображення африканського континенту як екзотичного, дикого простору набуває іншого змісту –під цими деревами відбувається насильство, злочини, експлуатація та боротьба за владу.

«Нічого» виявляється не об'єктивною характеристикою Африки, а результатом колоніального погляду. Саме література у романі стає механізмом створення колоніального образу. Літературні раби автора популярних пригодницьких творів про Африку створюють для європейського читача певний образ колоніального світу, який базується на повторюваних сюжетних схемах, стереотипних персонажах та екзотичному зображенні африканського простору.

Важливий механізм деконструкції колоніального дискурсу пов'язаний із проблемою оповідача. У романі не існує єдиної та остаточної версії подій. Історія постає через кілька рівнів оповіді, які взаємодіють між собою. У традиційному пригодницькому романі європейський мандрівник зазвичай виступає тим, хто бачить та описує. У Піньоля ця ситуація ускладнюється: адвокат пропонує Томсону написати «*una historia africana*» і вимагає представити події з погляду Гарві. Але самого Гарві неможливо остаточно визначити як «свого» чи «чужого»: у різних ситуаціях він виявляється по різні боки колоніального кордону. Наприклад, кохання між Гарві й тектоном Амгам демонструє спробу знайти порозуміння між різними світами: *«Tú: niebla bajo tierra. Yo soy un topo sin alas. Entre nosotros está toda la tierra firme»*.

Отже, Піньоль не просто деконструює колоніальний дискурс, автор показує, що категорії «цивілізований», «дикун», «європеєць» та «африканець» не є стабільними, вони створюються певною системою влади, літератури та культурних уявлень. Письменник конструює нестандартний образ «іншого» та ставить під сумнів уявлення про моральну й культурну перевагу європейців.

Список літератури

1. Darici K. Como si fuera una novela. El África de Albert Sánchez Piñol entre metaliteratura e hibridación genérica. Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios. Vol. 12, Nº 2 (Invierno 2014). P. 3–12.

2. Illescas R. M. El Congo no era un lugar, el Congo éramos nosotros». Literatura y otredad en «Pandora en el Congo» de Albert Sánchez Piñol. Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo. 2022. № 11. P. 145–172.

3. Massó Guijarro E. Tropos de coloniales en la fantasía antropológica de Sánchez Piñol: reconocimiento-extrañamiento como bucle identitario. Un paseo entre las jaulas: ensayos sobre arte y naturaleza. Granada: Comares, 2020. P. 229–252.

4. Sánchez Piñol A. Pandora en el Congo. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. 2006. 423 p.

Погребенник В. Ф.

Міждисциплінарний дискурс високошкільних історико-літературних студій як полілог культур, мистецтв, наук.

Сучасна парадигма вищої освіти перебуває в стані глобальної трансформації, зумовленої переходом від вузькоспеціалізованої (дисциплінарної) моделі навчання до інтегративної та міждисциплінарної. У цьому контексті особливого значення набувають історико-літературні студії у закладах вищої освіти. Літературний текст сьогодні вже не може розглядатися виключно як об'єкт лінгвістичного чи вузьколітературознавчого аналізу. Він є складним вузловим пунктом, де перетинаються історичні контексти, філософські концепції, мистецькі коди та наукові відкриття певної епохи. Перетворення історико-літературних студій на простір міждисциплінарного дискурсу дозволяє реалізувати концепцію полілогу, що об’єднує різні культури, види мистецтв та сфери наукового знання. [3, 4]

Питання міждисциплінарності в гуманітарній освіті та науці активно обговорюються в сучасному дискурсі. Проблеми інтеграції знань у вищій школі досліджували В. Желанова, концептуальні засади взаємодії літератури та інших видів мистецтва висвітлено у фундаментальних працях Д. Наливайка з теорії компаративістики. У західноєвропейському та американському просторі методологію «нового історизму» та культурної антропології розробляв С. Грінблатт, а принципи інтермедіальності досліджував В. Вольф. Водночас когнітивний поворот у літературознавстві пов'язаний із роботами Л. Зуншайн. [5]

Попри значну кількість теоретичних праць, поза увагою дослідників часто залишається безпосередній прикладний аспект: інструментальне моделювання історико-літературних студій у ЗВО як цілісного міждисциплінарного полілогу, який об'єднує не лише споріднені гуманітарні галузі, а й точні чи природничі науки.

Метою нашого дослідження є теоретичне обґрунтування та розкриття сутності міждисциплінарного дискурсу високошкільних історико-літературних студій як інтегративного полілогу культур, мистецтв і наук, а також окреслення перспектив його впровадження в освітній процес.

Історико-літературні студії у вищій школі традиційно спираються на принцип історизму. Проте в умовах міждисциплінарності цей принцип набуває рис культурної антропології та «нового історизму» (New Historicism). Як зазначає С. Грінблатт, літературний твір є продуктом соціальної енергії свого часу, і його аналіз вимагає реконструкції широкого культурного тла (Greenblatt, 1988).

Вивчення літератури у вищій школі через призму полілогу культур передбачає імагологічний підхід (аналіз взаємодії «свого» та «чужого» просторів у художньому тексті), дослідження транскультурних зв’язків, що руйнують етноцентричні моделі сприйняття літератури, а також осмислення художнього твору як історичного джерела особливого типу (Наливайко, 2006). Завдяки цьому студенти вчаться бачити в художньому тексті складну систему діалогу між різними цивілізаційними та культурними кодами.

Література завжди існувала в тісному взаємозв'язку з іншими видами мистецтва: живописом, музикою, архітектурою, а з XX століття — кінематографом та цифровим медіа-мистецтвом. Впровадження інтермедіального аналізу в освітній процес високошкільних студій дозволяє студентам реконструювати цілісний естетичний простір епохи (Wolf, 1999). Наприклад, вивчення європейського модернізму вимагає синхронного розгляду літературного тексту (Дж. Джойс, В. Вулф), кубізму чи сюрреалізму в живописі (П. Пікассо, С. Далі) та атонічної музики (А. Шенберг). Такий підхід трансформує лекційні та семінарські заняття на інтерактивний полілог мистецтв, де вербальний код постійно взаємодіє з візуальним та аудіальним.

Найбільш інноваційним вектором розвитку сучасних історико-літературних студій є їхнє зближення з природничими та точними науками. Тривалий час гуманітарне та природниче знання штучно розділялися, що свого

часу відомий англійський фізик і письменник Ч. П. Сноу схарактеризував як феномен існування «двох культур» (Сноу, 2007). Сьогодні ж спостерігається їхня активна конвергенція.Університетська практика вивчення літератури активно залучає методи таких наук, як *когнітивна наука та нейропсихологія, адже* когнітивне літературознавство, зокрема, за концепцією Л. Зуншайн що досліджує, як людський мозок сприймає художні метафори та конструює ментальні моделі персонажів (Zunshine, 2006); *синергетика та теорія хаосу сприяє а*налізу композиційної структури постмодерного роману, наприклад, твори Х. Л. Борхеса чи У. Еко аналізуються детальніше за умови застосування концептів фракталу, біфуркації та нелінійності; *цифрова гуманітаристика (Digital Humanities), яка передбачає в*икористання методів комп'ютерної лінгвістики, великих даних (Big Data) та мережевого аналізу для дослідження масивів історико-літературних джерел.[6].

Отже, міждисциплінарний дискурс історико-літературних студій у ЗВО долає кризу класичної гуманітарної освіти, роблячи її конкурентоспроможною в епоху технологізації. Організація навчання як полілогу культур, мистецтв і наук дозволяє сформувати у студентів системне мислення, навички критичного аналізу складних інформаційних потоків та гнучкість сприйняття. Перспективи подальших досліджень полягають у розробці конкретних інтегрованих навчальних програм та методичного інструментарію для забезпечення міждисциплінарного синтезу в університетській аудиторії.

Список літератури

1. Желанова В. В. Впровадження стратегії міждисциплінарності в сучасній вищій освіті. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота». 2021. Вип. 1 (48). С. 477–480. [5]

2. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика : зб. наук. праць. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 348 с. [7]

3. Сноу Ч. П. Дві культури / пер. з англ. Київ : Грані-Т, 2007. 128 с.

4. Greenblatt S. Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley : University of California Press, 1988. 216 p.

5. Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam; Atlanta : Rodopi, 1999. 272 p.

6. Zunshine L. Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel. Columbus : Ohio State University Press, 2006. 164 p.

Левченко Г. С.

Журнал «Березіль» як історичне джерело щодо історії української культури

Будь-який журнал як один із різновидів серіальних видань містить статті, огляди, новинні матеріали, літературні твори та є безцінним історичним джерелом для вивчення культури, оскільки він фіксує тогочасний літературний процес, мистецькі дискусії, суспільні настрої та ідеологічні впливи в реальному часі. Актуальність дослідження історії серіальних видань полягає в тому, що на відміну від мемуарів чи монументальних праць, журнали реагували на культурні події, прем'єри, виставки та появу нових книг одразу після їх виходу. На сторінках періодики друкувалися твори письменників, рецензії критиків, полемічні статті та листування, що дозволяє відтворити повну картину боротьби ідей. За радянських часів або в умовах іноземних панувань журнали демонструють рамки цензури, ідеологічний тиск чи, навпаки, спротив українських малярів, літераторів і науковців. Одним із таких серіальних видань є журнал «Березіль», публікації на шпальтах якого дають змогу дослідити неокласику та дискусії щодо шляхів розвитку нової української літератури, зберігають свідчення щодо збереження ідентичності та розвитку української думки, народну творчість та історію мистецтв, загалом історію української культури.

Журнал «Березіль» був літературно-художнім та громадсько-політичним виданням НСПУ. Заснований на базі альманаху «Харків» виходив під назвою «Прапор» у Харкові з січня 1956 р. Часопис видавали українською мовою щомісячно (пізніше раз на два місяці, з 2015 – щокварталу). До січня 1991 р. виходив під назвою «Прапор». Отже, «Березіль» був єдиним україномовним журналом літературного спрямування на Слобожанщині [1, с. 228].

Головними редакторами журналу в різні часи були: Ю. Шовкопляс (1956–1960), Ю. Барабаш (1960–1961), Ю. Махненко (1961–1973), Н. Черченко (1973–

1981), І. Маслов (1981–1990), Ю. Стадниченко (1990–1999), В. Науменко (з 2000) [2].

Початкова мета журналу – популяризація кращих зразків витонченої словесності літераторів і журналістів УРСР, зокрема Слобожанщини. У видання постійно діяли рубрики: «Проза», «Поезія», «Есеїстика», «Публіцистика», «Критика», «Спадщина» тощо. В окремих номерах були рубрики: «Березіль – молодий», «Епістолярій», «Про пережите», «Не до сміху», «Сторінки майбутньої книги», «Зворотній зв'язок», «Мовознавство», «Драматургія», «Березоленятко», «Насамкінець» тощо.

На шпальтах часопису друкували оригінальні твори: поетичні, прозаїчні, драматичні твори українських письменників того часу; переклади іноземної літератури (з білоруської, польської тощо), літературно-критичні, історичні, публіцистичні, сатиричні та гумористичні матеріали, твори фантастики, популяризували культ.-мистецьке надбання Слобожанщини. У журналі були надруковані поетичні твори М. Рильського, В. Сосюри, В. Мисика, І. Муратова, М. Гірника, Л. Костенко, Д. Павличка; прозові – І. Муратова, Є. Гуцала, П. Загребельного, В. Шевчука, І. Сенченка, Р. Іваничука, В. Дрозда, Б. Харчука, В. Яворівського та ін. Із започаткуванням літературної премії в першому номері часопису було опубліковано інформацію щодо переможців та їх нагородження [3, с. 81]. Щорічно в останньому номері розміщували зміст журналу за рік.

До другої половини 1980-х рр. публікації в журналі, як і в інших серіальних виданнях СРСР зазнавали суворого ідеологічного контролю. Однак навіть тоді на сторінках часопису з'являлися твори сучасної української літератури, важливі дослідження. Наприклад, «Російсько-український словник сталих виразів» І. Виргана та М. Пилинської. Значне місце в журналі посідали історичні та краєзнавчі матеріали. Було опубліковано «Історію України» Д. Дорошенка, «Історію Слобідської України» Д. Багалія. Упродовж 1950-х – 1960-х рр. із літературно-критичними оглядами виступали В. Іванисенко, І. Дзюба, І. Світличний, Г. Сивокінь та ін. [1, с. 228]. Таким чином, журнал показував

еволюцію літературного процесу в умовах радянської цензури та ідеологічного тиску.

Від другої половини 1980-х рр. журнал під керівництвом головного редактора Ю. Стадниченка став активним учасником процесів національного відродження. Починаючи з кінця 1980-х рр. часопис знайомив читачів зі спадщиною XX ст.: на його сторінках опубліковано заборонені або замовчані твори (зокрема роман «Записки кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка, драму «Народний Малахій» М. Куліша та ін.), твори репресованих письменників та поетів української діаспори [3, с. 82]. Отже, публікації кінця 1980-х – початку 1990-х рр. зафіксували процес відродження заборонених тем, повернення творів репресованих діячів культури.

Найбільшого злету журнал досяг на зламі 1980-х – 1990-х рр. Переборюючи цензурні табу, у видання друкували поезії репресованого В. Стуса, гостроактуальну статтю Б. Харчука «Слово і народ», замовчувані та заборонені твори В. Винниченка, Л. Українки, К. Буревія, І. Багряного, Т. Осьмачки та інhttps://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%B0%D1%87%D0%BA%D0%B0_%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B9_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87. Отже, в період «перебудови» та після здобуття незалежності України видання почало публікувати раніше заборонені твори, архівні матеріали та праці з історії української культури

До 1991 р. часопис знаходився в структурі видавництва «Прапор». Залишившись без державної підтримки, журнал протягом останніх десятиліть не раз опинявся на межі закриття, але завдяки допомозі української діаспори та розумінню деяких далекоглядних політиків зміг вистояти і зберегти свій творчий потенціал [2].

У січні 1991 р. редакційна колегія змінила назву журналу, що було результатом свідомої настанови редакції на відродження літературних та художньо-мистецьких традицій Харкова доби «Розстріляного відродження» –

часу, коли в місті діяв однойменний театр на чолі з Л. Курбасом. На часописі позначилася криза років незалежності: істотно зменшилася кількість передплатників (від понад 10 000 до близько 1000), у зв'язку з чим редакція перейшла від формату місячника до двомісячника [3, с. 82].

Від другої половини 1990-х рр. журнал розпочав книговидання. У 2001 р. спільно з видавництвом М. Коця було видано два томи унікальних спогадів «Я – мене – мені (і довкруги)» відомого українського філолога, харків'янина, члена редакційної колегії журналу Ю. Шевельова (Ю. Шереха). У 2003 р. журнал змінив формат та обкладинку, яка відповідала порам року. У цей час у часописі продовжували друкувати прозаїчні, поетичні, публіцистичні твори українських та іноземних письменників. На сторінках журналу вдало поєднували публікацію архаїки та твори нової тенденції. На сторінках часопису вперше було опубліковано прозові тексти Ю. Андруховича, Г. Тарасюк, Т. Зарівної, О. Забужко, С. Майданської, С. Жадана, Л. Таран та ін. [1, с. 228]. Отже, на сторінках журналу друкувалися провідні українські письменники, літературні критики та перекладачі, що робить його джерелом для аналізу естетичних смаків та тенденцій свого часу.

В якості завершення підсумуємо, що на сторінках часопису «Березіль» («Прапор») відбилася еволюція літературного процесу в УРСР/Україні від суворого ідеологічного контролю до «відлиги» та поступового розширення свободи слова. На сторінках журналу публікувалися ключові твори класиків та сучасників української літератури, що дозволяє простежити еволюцію художнього слова. Номери радянського часу демонструють рамки цензури та партійного контролю, в яких мусила існувати українська культура та преса в УРСР. Журнал публікував оригінальні твори сучасних українських письменників, літературну критику та переклади, що дозволяє простежити зміну естетичних орієнтирів. Видання систематично висвітлювало історію та проблематику краєзнавства Слобожанщини, фіксуючи локальний культурний контекст. У період перебудови та після здобуття незалежності України журнал активно друкував раніше заборонені твори, архівні матеріали та дослідження з

історії українського руху. Таким чином, журнал «Березіль» (до 1991 р. – «Прапор») є важливим історичним джерелом для вивчення історії української культури радянського та пострадянського періодів (друга половина XX – початок XXI ст.).

Список літератури

1. Старченко Н. П. «Березіль», журнал. Енциклопедія історії України: в 10 т. / Гол. редкол. В. А. Смолій. Київ: Наукова думка, 2003. Т. 1: А–В. С. 228.

2. Стадниченко Ю. І. Березіль. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. URL: https://esu.com.ua/article-39317.

3. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 81–82.

Подковирофф Н. Т.

Мовчання як дискурсивна та комунікативна стратегія в сучасній французькій драмі

Сучасний антропологічний та лінгвістичний поворот у літературознавстві зумовив переосмислення класичної структури драматичного тексту. Традиційна драма, яка століттями спиралася на дієвість слова, у другій половині XX — на початку XXI століття трансформується у «драму мовчання» або «драму невисловленого». Французький театральний авангард та постдраматичний театр актуалізували прагматичний потенціал пауз, замовчувань та лакун, дослідження цих явищ крізь призму теорії комунікації дозволяє експлікувати приховані смислові пласти сучасного художнього тексту.

Питання комунікації в драматичному тексті досліджували такі відомі лінгвісти та літературознавці, як Х. Пімполет, Ж. Лакан, П. Паві, а в українському науковому просторі вагомий внесок у розробку теорії комунікативних стратегій драми зробила Л. І. Синявська. У своїй фундаментальній монографії [Синявська 2019] дослідниця детально описує механізми міжособистісної взаємодії персонажів, специфіку мовленнєвих актів та роль невербальних компонентів у текстовій структурі драми. Попри наявність праць, присвячених поетиці сучасної французької драми, вивчення мовчання саме як цілеспрямованої *комунікативної та дискурсивної стратегії* на основі сучасного французького матеріалу із залученням методологічного інструментарію Л. І. Синявської є неповним і потребує систематизації, тому наша мета- виявити дискурсивні та комунікативні функції мовчання у сучасній французькій драматургії (на прикладі творів Ж.-Л. Лагарса, Я. Рези, В. Новаріна) та простежити його роль у трансформації класичного діалогу.

Досліджуючи комунікативний простір драматичного твору, Л. І. Синявська зазначає, що «комунікативна стратегія є інтегральним складником текстопородження, що визначає вибір мовленнєвих засобів задля досягнення

певної прагматичної мети» [Синявська 2019, с. 45]. У контексті сучасної французької драми такою «метою» часто стає не передача інформації, а демонстрація неможливості її передачі. Мовчання перестає бути технічною паузою (Signe de ponctuation) і перетворюється на самостійну дискурсивну стратегію.

Яскравим прикладом є творчість Жана-Люка Лагарса, зокрема його п'єса «Лише кінець світу» (*Juste la fin du monde*). Головний герой Луї повертається до родини після тривалої розлуки, щоб повідомити про свою невиліковну хворобу, проте так і не знаходить слів. Уся п'єса побудована на феномені, який Л. І. Синявська класифікує як «стратегію ухилення від прямої комунікації» [Синявська 2019, с. 112]. Герої Лагарса говорять багато, повторюють фрази, виправляють самі себе (прийом епанортози), проте це нагромадження слів є лише ширмою, що маскує глибоке внутрішнє мовчання. Мовчання Луї стає потужним дискурсивним маркером його відчуженості: воно провокує інших персонажів на агресію або сповіді, виконуючи роль каталізатора чужих мовленнєвих стратегій.

Інший аспект мовчання ілюструє драматургія Ясміни Рези (наприклад, п'єса «Арт» / *'Art'*). Тут мовчання постає як *тактика психологічного тиску та збереження міжособистісних кордонів*. Як зауважує Л. І. Синявська, аналізуючи прагматику мовленнєвих лакун, «мовчання у діалозі може функціонувати як маркер незгоди, прихованого конфлікту або зміни комунікативних ролей» [Синявська 2019, с. 178]. У Рези тривалі паузи між репліками інтелектуалів-друзів демонструють кризу елітарного дискурсу, де слово втратило здатність консолідувати, а пауза сигналізує про руйнацію соціальних зв’язків.

У «театрі вух» Валера Новаріна (зокрема «Уявна драма» / *Le Drame de la vie*) мовчання набуває онтологічного статусу. Новаріна звільняє мову від обов'язку відображати реальність. Л. І. Синявська наголошує на важливості «деструкції звичних семантичних зв'язків у кризових комунікативних ситуаціях» [Синявська 2019, с. 210]. У Новаріна мова розпадається на чисті звуки, логорею, яка врешті-решт обривається абсолютним мовчанням. Це мовчання постає як

дискурсивна стратегія повернення до «домовленнєвого» стану, коли слово ще не було знецінене.

Типологізація комунікативних функцій мовчання у досліджуваному матеріалі дозволяє виділити такі його різновиди, як *інтенційне (навмисне) мовчання* — стратегія відмови від кооперації (за Г. П. Ґрайсом), мета якої — приховати інформацію або продемонструвати зверхність/образу.

Наступним різновидом є екзистенційне мовчання — дискурсивна репрезентація неможливості висловити травматичний досвід (самотність, наближення смерті).*На іншому рівні текстової організації слід виділити структурно-композиційне мовчання* — ритмотворчий елемент тексту, що розриває лінійне сприйняття театрального дискурсу.

Таким чином, мовчання у сучасній французькій драмі є не дефектом комунікації, а її повноцінною, семантично навантаженою стратегією. Воно виступає засобом рефлексії над межами мови та інструментом психологічного моделювання персонажів. Методологічний підхід Л. І. Синявської до аналізу комунікативних стратегій дозволяє стверджувати, що новітній французький драматичний текст переміщує фокус з того, *що* сказано, на те, *як* персонажі взаємодіють у просторі невисловленого, трансформуючи класичну архітектоніку театрального діалогу.

Список літератури

1. Синявська Л. І. Українська драматургія кінця XIX початку XX століття: комунікативні стратегії : монографія. Одеса : КП ОМД, 2019. 302 с. [Електронний ресурс]. URL: НБУВ (або версія на Chtyvo).

2. Lagarce J.-L. Juste la fin du monde. Paris : Les Solitaires Intempestifs, 2000. 96 p.

3. Novarina V. Le Drame de la vie. Paris : P. O.L, 1984. 192 p.

4. Reza Y. 'Art'. Paris : Albin Michel, 1994. 96 p.

Глущенко Л. М.

Твори критської літератури XVI–XVII століть, написані франко-левантійським діалектом, як унікальний феномен в історії новогрецької літератури

В різні часи в різних місцевостях Візантії було поширеним використання латиниці для письмової фіксації грецької мови. Зокрема, йдеться про так звані латино-грецькі діалекти, франко-левантійський та франкохіоський. Як зазначав у 1934 р. грецький поет і перекладач Костас Картеос (1878–1955), "є тексти візантійської епохи, написані латинськими літерами. Крім того, на Криті та Кіпрі в середні віки народні пісні писали латинськими літерами. Пізніше, починаючи з 1800 року, багато грецьких книг також було надруковано в Смірні латинськими літерами" [1]. Це явище засвідчено і в критській літературі XVI-XVII століть, має свою історію, але зовсім не висвітлено в українській неоелініcтиці.

Одним з перших текстів латиницею був записаний монументальний твір найвидатнішого грецького поета XVI ст. з Криту Георгіоса Хортаціса/Хортадзіса (Γεώργιος Χορτάτζης/Χορτάτσης; 1545–1610) – трагедія «Ерофілі», яка мала за взірець італійську трагедію. Цей, один з найважливіших творів критської літератури епохи венеційського правління, мабуть, був написаний приблизно у 1595 році (оскільки в ньому є згадка про епідемію чуми, яка вразила Крит між 1592 і 1595 роками). Вперше ця трагедія, але вже транскрибована з латинських символів грецькими літерами, була надрукована в 1637 році у Венеції.

Після першого видання «Ерофілі» неодноразово перевидавалася і стала популярним чтивом. Про її поширення свідчить той факт, що твір зберігся в трьох рукописах, але є свідчення і про четвертий рукопис, який нині втрачений. Перший – це рукопис латинськими літерами без заголовку, який належить французькому орієнталісту, візантологу, лінгвісту, фахівцю з середньовічної та сучасної грецької мови, бібліографу, професору Школи східних мов в Парижі

(тепер Національний інститут східних мов та культур) Емілю Леграну (1841–1903) і зараз знаходиться в Афінській національній бібліотеці.

Другий – це рукопис XVII ст. з Кефалонії, що зберігається в Баварській державній бібліотеці в Мюнхені, третій, також XVII ст., знаходиться в бібліотеці Бірмінгемського університету, написаний рукою критського поета Маркоса Андоніоса Фосколоса (1597–1662). Втрачений четвертий рукопис згадується священиком, письменником і перекладачем Матеосом Кігаласом (1600 –1654), першим видавцем «Ерофілі», як власноручний твір Хортаціса, написаний латинськими літерами [2, с. 33–34]. Так виглядає один грецький рядок в латинській транскрипції:

pia pathi apo ton Erota, pies prichies dhen epira?

Ποιά πάθη από τον Ερωτα, ποιές προικές δεν έπηρα ;

Дія трагедії розгортається в дохристиянську епоху в Єгипті, однак має грецький характер. Головними діючими особами є Філогонос, цар Мемфісу, який зайняв престол після того, як убив свого брата; його дочка Ерофілі та Панаретос, пастух – сирота, якого Філогонос взяв до свого палацу на виховання. Коли Панаретос виріс, цар, знаючи його хоробрість, призначає його полководцем. Панаретос та Ерофілі закохуються і таємно заручаються. Цар дізнається про це і, розгніваний, наказує відрубати голову Панаретоса та приносить його голову та серце на підносі своїй дочці у якості весільного подарунка. Дівчина не витримує такого удару й закінчує життя самогубством. Хор жінок-служниць (ознака давньогрецької трагедії, а джерелом хорових партій вважається трагедія Сенеки «Федра»), обурений подвійним горем, затоптує царя-нелюда ногами на смерть.

Твір зберігся завдяки усній традиції, оскільки багато його частин були поширені як народні пісні чи стали прислів’ями. Його часто виконували на Іонічних островах, на материковій Греції і Криті у багатьох популярних театральних адаптаціях. Відомий дослідник та історик Константінос Сатас (1842–1914), один з засновників традиції візантійських та поствізантійських досліджень у Греції, який ввів у грецьку літературу термін «критський театр», у

1879 р. опублікував цю трагедію у своїй монументальній збірці «Критський театр» [3].

У передмові до цієї збірки Сатас вперше згадав ще один твір, написаний латинською грецькою мовою – комедію під назвою «Fortunatus» вище згаданого критського поета венеційського походження Маркоса Фосколоса. Прекрасний знавець італійської та латинської мов, він жив у Хандаку на Криті (нині Іракліон) у роки його облоги турками (1647-1669). У цей період він і написав цю комедію, яка заснована на історії кохання, вирізняється сатиричним духом, а також зображенням моралі та звичаїв того часу. В ній йдеться про те, що один з головних персонажів комедії пан Януцос знаходить піратський корабель, а на ньому маленького Фортунатоса, якого всиновлює. Юнаком Фортунатос закохується в Петронелу, доньку вдови Мілії, яка, однак, хоче видати її заміж за багатого старого Луроса. У той же час Януцос хоче одружити свого пасинка і шукає допомоги у друга, який, у свою чергу, шукає допомоги свахи. Вона дізнається, що у Луроса був маленький син, якого викрали пірати шістнадцять років тому. Виявляється, що цією дитиною є Фортунатос. Нарешті двоє молодих людей одружуються.

П’єса, написана критським діалектом, розбавляється комічними діалогами, які часто межують з нецензурною лексикою. Саме через непристойності, які в ній містяться, згаданий вище К. Сатас не включив її до своєї збірки і лише в 1922 році вперше її опублікував видатний археолог, філолог та медієвіст з Криту Стефанос Ксантудідіс (1864-1928) [4].

Практику використання латинських символів у 18 ст. перейняли хіоські та інші закордонні купці, які писали у такий спосіб свої приватні листи та телеграми, укладали договори. Так виник франкохіоський діалект, завдячуючи головним чином відкриттю телеграфу та його домінуванню в комунікації та комерційних операціях, полегшуючи у такий спосіб написання грецьких текстів, більшість яких були релігійного змісту. У Смірні у другій половини XIX ст. була спроба видавати грецьку газету латинськими літерами. Використання латинського алфавіту в письмовій грецькій мові зберігалося до середини 20-го

століття, оскільки збереглися листи з фронту і на фронт греко-італійської війни 1940 року написані латиницею. Наприкінці 1960-х років із першими спробами писати новогрецькою мовою в Arpanet – комп'ютерній мережі, створеній за дорученням Міністерства Оборони США, яка передувала Інтернету, з'явилася латино-грецька мова, відома як Greeklish (від Greek та English) як сучасна версія латино-грецьких діалектів Близького Сходу, яка з тих пір стала популярною серед грецьких користувачів, особливо серед молоді. Недарма відома грецька журналістка і письменниця з Салонік Вікі Харісопулу у назві однієї із своїх статей вживає фразу Η «Ερωφίλη» μιλούσε… greeklish (Ерофілі ... розмовляла на Greeklish) [5].

Список літератури

1. Ανδρουτσοπουλος Ι. Κ. Από τα φραγκοχιώτικα στα greeklish. URL: https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/apo-ta-fragkoxiwtika-sta-greeklish/ (дата звернення: 07.10.2026).

2. Ξανθουδίδης Στεφ. Ερωφίλη : Τραγωδία / Γεωργίου Χορτατζή (1600), εκδιδομένη εκ των άριστων πηγών μετ' εισαγωγής και λεξιλογίου υπό Στεφ. Ξανθουδίδου. Κρητικόν θέατρον. Nr. 9. Athen : P. D. Sakellarios. Kunstdruckerei & Verlag. 1928. 565 σ.

3. Κρητικόν Θέατρον : η Συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραμάτων / K. N. Σατά. Εν Βενετία, 1879. 476 σ.

4. Φώσκολος, Μάρκος Αντώνιος. Φορτουνάτος : Κωμωδία ανέκδοτος / Μάρκου Αντωνίου Φώσκολου; το πρώτον εκ του αυτόγραφου του ποιητού εκδιδομένη υπό Στεφ. Ξανθουδίδου. Εν Αθήναις : Εκδοτικός Οίκος ¨Ελευθερουδάκης¨,1922. 266 σ.

5. Χαρισοπούλου Βίκυ. Η ιστορία των greeklish. Η «Ερωφίλη» μιλούσε… greeklish. Τι είναι τα Φραγκοχιώτικα; / Β. Χαρισοπούλου. POSTED ON 05/07/2013 24grammata.com / ιστορία της Λογοτεχνίας.

Мокрівська М. Т.

Концепт літа в романі Маргарити Ліберакі «Τα ψάθινα καπέλα»

The Concept of Summer in Margarita Liberaki's Novel Τα ψάθινα καπέλα

Роман Маргарити Ліберакі «Τα ψάθινα καπέλα», написаний у 1946 році, є одним з найвідоміших і найзнаковіших у грецькій літературі. Це твір, у якому особливе місце посідають природа, родинні стосунки, дорослішання та внутрішній світ людини. Події розгортаються в передмісті Афін напередодні Другої світової війни, а в центрі оповіді перебувають три сестри — Марія, Інфанта й Катерина. Письменниця показує, як змінюються їхні почуття, бажання та уявлення про майбутнє протягом трьох літ. Отже, літо в романі пов'язане з молодістю, свободою, дорослішанням і швидкоплинністю часу.

Твір починається з епізоду купівлі для трьох сестер трьох солом'яних брилів. Кожен бриль має власне оздоблення: у Марії він прикрашений черешнями, в Інфанти — незабудками, а в Катерини — червоними маками. Ця деталь підкреслює індивідуальність кожної героїні та водночас об'єднує їх спільним літнім досвідом. Брилі, крім того, що винесені в назву твору, є головними символами літа, вони уособлюють безтурботність, захист від безжального грецького сонця, а також стають своєрідними знаками характерів сестер. Через таку деталь авторка від початку налаштовує читача на сприйняття літа як особливого періоду, коли кожна з дівчат починає краще розуміти себе.

Важливим складником концепту літа є зв'язок із природою. Сестри живуть у передмісті Афін у великому старому будинку, оточеному садом, проводять багато часу на природі, їздять верхи, доглядають квіти та дерева в садку, ввідвідують сусідні маєтки та розмовляють про кохання. Ці епізоди створюють атмосферу безпосередності й свободи. Літній простір стає місцем, де героїні можуть віддалитися від повсякденних турбот, прислухатися до власних почуттів і спостерігати за навколишнім світом. Природа в романі не просто прикрашає

оповідь, а допомагає передати емоційну насиченість юності, коли звичайні події набувають особливого значення.

Концепт літа тісно пов'язаний із темою дорослішання, що найвиразніше простежується через зміни в житті трьох сестер. Марія, Інфанта й Катерина проходять різні шляхи становлення, а повторення літньої пори підкреслює поступовість цих змін. Кожне літо приносить нові переживання, змушує героїнь інакше дивитися на себе та інших. Зовнішній світ ніби залишається таким самим, однак внутрішній світ сестер стає складнішим, а їхні рішення – відповідальнішими.

Показовим у цьому контексті є сюжетна лінія Марії – найстаршої із сестер. Упродовж першого літа вона фліртує з різними чоловіками, а згодом переживає інтимний досвід із незнайомцем. Після цього вирішує, що хоче вийти заміж, і погоджується стати дружиною Маріоса – сусіда, який давно в неї закоханий. Цей епізод демонструє суперечливість переходу до дорослого життя: прагнення до свободи й нових вражень поєднується з бажанням стабільності та родинного затишку. Для Марії літо стає часом, коли романтичні уявлення поступаються місцем конкретним життєвим рішенням. Уже наступного літа Марія народжує дитину, а на третє літо знову вагітна. Проте її сімейне життя виявляється не таким безтурботним, як могло здаватися раніше: шлюб поступово втрачає колишню близькість, оскільки чоловік багато працює й недостатньо уважний до її повсякденних переживань. Ці події розкривають інший бік літа. Воно не гарантує щастя й не усуває життєвих суперечностей. Навпаки, зміни в житті Марії показують, що дорослішання передбачає зіткнення мрій із реальністю та усвідомлення відповідальності за власний вибір.

Інший шлях проходить Інфанта, яка тяжіє до мистецтва й прагне самостійно визначати власне майбутнє. Інфанта не поспішає будувати романтичні стосунки. У третьому літньому періоді вона відхиляє залицяння Нікітаса, зосереджуючись на мистецтві та власних амбіціях. На відміну від Марії, яка обирає шлюб і материнство, Інфанта прагне зберегти незалежність і реалізувати себе творчо. Для героїні дорослішання не означає обов'язкового

пристосування до традиційних уявлень про жіноче щастя. Літній простір, сповнений руху, природної краси та нових вражень, символічно відповідає її внутрішньому прагненню до незалежності.

Особливе місце в історії Катерини – головної героїні твору – посідають її стосунки із сусідом Давидом, який захоплюється астрономією. У перше літо дівчина розуміє, що закохалася. Протягом другого літа між молодими людьми поступово розвиваються романтичні стосунки, а кульмінаційним моментом їхнього зближення стає поцілунок в астрономічній обсерваторії Давида. Цей епізод символічно поєднує тему першого кохання з мотивом пізнання невідомого. Для Катерини це не просто романтичний момент, а важливий етап у розумінні власних почуттів. Проте історія Катерини не завершується традиційним щасливим шлюбом. У третьому літньому періоді Давид повертається після навчання за кордоном, і їхні почуття відновлюються. Коли Катерина дізнається, що він хоче одружитися, вона не погоджується одразу, а бере час на роздуми. Саме ця пауза виявляється важливою для її внутрішнього становлення: Катерина намагається зрозуміти, чи відповідає шлюб її власним прагненням, чи не стане він перешкодою на шляху до самопізнання.

Повторення літньої пори підкреслює контраст між циклічністю природи та незворотністю людського часу. Літо повертається, сад знову наповнюється життям, а знайомі місця залишаються частиною повсякденного світу героїнь. Однак самі сестри вже не є тими, ким були раніше. Марія стає матір’ю, Інфанта дедалі чіткіше усвідомлює свої творчі прагнення, а Катерина вчиться самостійно визначати власне майбутнє. Отже, повторюваність літньої пори лише увиразнює незворотність внутрішніх змін. Через цю циклічність Ліберакі підкреслює подвійну природу літа: це пора абсолютного життя та розквіту, яка водночас несе в собі меланхолію в'янення, адже кожне літо, що минає, забирає із собою частинку молодості.

Таким чином, концепт літа в романі Маргарити Ліберакі «Τα ψάθινα καπέλα» є багатогранним художнім явищем, яке поєднує природний, психологічний і символічний рівні. Кожне літо приносить героїням твору новий

досвід і змушує по-іншому подивитися на себе та навколишній світ і змінює їх назавжди.

Отже, літо стає не лише тлом подій, а й головним часовим і символічним виміром роману. Воно є головним смисловим ядром твору, живим організмом, станом буття та потужним каталізатором, який визначає психологічний стан, еволюцію та долю трьох головних героїнь. Саме тому назва «Три літа», під якою роман відомий у французькому, німецькому та українському перекладах, є абсолютно доцільною.

Кашуба Марина Валентинівна,
Степанюк Неля Василівна

Колір як засіб формування художнього смислу в англомовному романі

У сучасній лінгвістиці художнього тексту колористична лексика розглядається не лише як засіб опису предметного світу, а й як важливий компонент формування художнього смислу та індивідуально-авторської картини світу [1; 2]. Назви кольорів беруть участь у створенні психологічних характеристик персонажів, організації художнього простору, вираженні емоційно-оцінних значень і реалізації символічного потенціалу твору. Унаслідок цього колір стає важливим засобом смислотворення, забезпечуючи взаємодію між мовною формою, образною системою твору та авторською художньою концепцією.

Матеріалом дослідження стали романи Оскара Вайльда “The Picture of Dorian Gray”, Донни Тартт “The Goldfinch” та Ірвінга Стоуна “Lust for Life”. Попри належність до різних літературних епох і художніх напрямів, ці твори демонструють спільну закономірність: колірна лексика функціонує як багаторівнева семіотична система, у якій кожна назва кольору реалізує не лише номінативне, а й психологічне, оцінне та символічне значення. Саме взаємодія

цих функцій забезпечує формування художнього смислу, оскільки колір бере участь у створенні підтексту, організації образної системи та реалізації авторського задуму.

Однією з провідних функцій колористичної лексики виступає психологізація художнього образу. Колір дозволяє авторові передати внутрішній стан персонажа без прямої характеристики, активізуючи асоціативне мислення читача. Особливо виразно це простежується у романі Оскара Вайльда “The Picture of Dorian Gray”. Смисловою домінантою цього твору стає антитеза *gold – grey*. У вислові *its gold would wither into grey* золотий колір символізує молодість, красу й духовний потенціал героя, тоді як сірий позначає поступову втрату моральних цінностей і внутрішню деградацію. Таким чином, зміна кольору відображає не фізичні зміни, а трансформацію особистості, перетворюючись на художній індикатор розвитку сюжету.

Значну роль відіграють інші кольорові характеристики персонажа. Так, епітети *ivory, rose, gold, scarlet* створюють образ виняткової краси Доріана, тоді як *coal black, dark red* або *grey* поступово формують атмосферу внутрішнього неспокою й духовного занепаду. У результаті система кольорів набуває композиційної цілісності: вона змінюється разом із героєм, виконуючи функцію своєрідного психологічного «барометра».

Надзвичайно важливою є символічна функція кольору. Аналіз роману Донни Тартт “The Goldfinch” свідчить про те, що колір бере участь у формуванні підтексту твору та допомагає осмислити його філософську проблематику. Образ жовтого щиглика, винесений у назву роману, набуває неоднозначної символіки. Попри традиційну асоціацію жовтого кольору зі світлом і життям, саме цей образ стає каталізатором трагічних подій. Авторка свідомо переосмислює звичну кольорову символіку, демонструючи, що значення кольору визначається насамперед художнім контекстом.

Багатозначність колористичних образів особливо виразно реалізується в описах творів живопису, які посідають центральне місце в романі “The Goldfinch”. Колір у цьому випадку виконує не лише зображальну функцію, а й

стає засобом інтерпретації мистецтва. Так, опис натюрморту із зображенням білого метелика на темному тлі над червоними плодами (*a white butterfly against a dark ground, floating over some red fruit*) формує складний символічний комплекс. Білий колір традиційно асоціюється з чистотою та духовністю, чорний акцентує увагу на мотиві тлінності, тоді як червоний уособлює повноту життя та його енергію. Поєднання цих кольорів створює філософський підтекст, який розкриває одну з провідних ідей роману — нерозривний зв'язок краси й минущості. Символічне звучання цього образу посилюється авторським висловом *ripeness sliding into rot*, що підкреслює неминучість згасання всього живого.

Подібний ефект досягається й завдяки використанню психологічних деталей. Описуючи полотна голландських художників, письменниця звертає увагу читача на окремі елементи — *a wilted petal* та *a black spot on the apple*. Такі деталі набувають символічного значення, оскільки нагадують про швидкоплинність людського життя навіть у моменти найбільшої краси. У цьому випадку колір взаємодіє з художньою деталлю, поглиблюючи емоційне сприйняття тексту та формуючи його прихований зміст.

Не менш важливим є прагматичний потенціал колористичної лексики, який особливо яскраво реалізується у романі Ірвінга Стоуна “Lust for Life”. Відтворюючи життєвий і творчий шлях Вінсента ван Гога, письменник демонструє, що колір - це не лише елемент живописної техніки, а й спосіб пізнання світу. Через кольорову гаму персонаж осмислює навколишню дійсність, власний емоційний стан і призначення мистецтва.

Наочним прикладом слугує опис картини, на якій зображено чорних, білих і коричневих коней. Контраст між чорним і білим кольорами підсилює драматизм сцени, тоді як коричневий символізує буденність, тяжку працю та покірність людській долі. Завдяки такому поєднанню кольорів автор не лише характеризує зображений сюжет, а й створює своєрідний прогноз подальшого розвитку подій, натякаючи на майбутні випробування, що очікують головного

героя. Отже, колір у романі виступає важливим засобом сюжетної організації тексту.

Особливе місце в колористичній системі твору належить жовтому кольору, який традиційно пов'язують із творчою енергією та світлом. І. Стоун акцентує увагу не стільки на самому кольорі, скільки на закономірностях його поєднання з іншими відтінками. У фрагменті, де зазначено, що невелика кількість жовтого кольору набуває максимальної виразності поруч із фіолетовими або бузковими тонами (*little yellow… next to a violet or lilac tone*), відображено художній принцип Ван Гога, заснований на взаємодії контрастних кольорів. У такий спосіб колористична лексика стає засобом репрезентації творчого мислення митця та його естетичних принципів.

Вагому роль у романі “Lust for Life” відіграє також образ світла, який тісно пов'язаний із колористичною системою твору. Описуючи полотна Жоржа Сера, Едгара Дега та інших митців, І. Стоун неодноразово акцентує увагу на світлих і прозорих барвах, що створюють відчуття простору, руху та життєвої енергії. У наведеному фрагменті ключовими стають лексеми *light*, *brightest shades*, *luminous colours*, *glittering luminosity*, які формують концепт світла як джерела творчого натхнення.

Аналіз досліджуваних романів дає підстави стверджувати, що колористична лексика є одним із провідних засобів формування художнього смислу. Реалізуючи психологічну, символічну, текстотвірну та прагматичну функції, кольороназви беруть участь у моделюванні внутрішнього світу персонажів, організації художнього простору й актуалізації авторської оцінки описуваних подій.

Водночас дослідження продемонструвало, що семантика кольору є динамічною і значною мірою залежить від художнього контексту. Один і той самий колір може набувати різних смислових відтінків залежно від авторського задуму, композиції твору та системи художніх образів. Саме тому інтерпретація колористичної лексики потребує комплексного підходу, який враховує взаємодію мовних, стилістичних і культурних чинників.

Список літератури

1. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава : Довкілля-К, 2008. 712 с.

2. Семашко Т. Ф. Конотація назв кольору як форма мовної інтерпретації художнього дискурсу. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія".* Сер.: Філологічна. 2013. Вип. 38. С. 221-224.

3. Stone I. Lust for Life. New York : Doubleday, 1934. 604 p.

4. Tartt D. The Goldfinch. New York : Little, Brown and Company, 2013. 771 p.

5. Wilde O. The Picture of Dorian Gray. London : Penguin Classics, 2003. 3

Калінюк Олена Олексіївна,
Кашуба Марина Валентинівна

Функціональні особливості відкритого простору у романі Джека Керуака «On the Road»

Вступ. У лінгвістиці проблема художнього простору розглядається як важливий компонент структури художнього тексту. О. С. Переломова зазначає, що основними змістовими універсаліями тексту як комунікативної одиниці є людина, час і простір [9, с. 272]. Вивчаючи структуру тексту, дослідники називають простір, у межах якого відбувається подія, обов'язковою категорією.

Під категорією художнього простору розуміється сукупність представлених у тексті просторових орієнтирів, що мають експліцитну або імпліцитну форму репрезентації і сприяючих формуванню образної системи твору [2; 4; 7].

З цього випливає, що художній простір має визначену структуру, подану в тексті за допомогою мовних засобів [2; 5].

Актуальність дослідження зумовлена важливістю категорії художнього простору для формування та інтерпретації художнього світу літературного твору. Відкритий простір, представлений природними ландшафтами, дорогами, містами та іншими локусами, не лише окреслює місце розгортання подій, а й бере активну участь у формуванні образної системи твору [4; 7; 9]. У романі Джека Керуака «On the Road» просторовий компонент набуває особливого значення, оскільки сюжет побудований навколо подорожей героїв територією Америки та Мексики. Дослідження функціональних особливостей відкритого простору дає змогу глибше розкрити його роль у сюжетно-композиційній організації роману, передачі психологічного стану персонажів, а також реалізації символічних і міфологічних значень.

Метою дослідження є виявлення та характеристика функціональних особливостей відкритого художнього простору в романі Джека Керуака «On the Road», а також визначення його ролі у формуванні художнього світу твору. Для досягнення поставленої мети передбачається проаналізувати основні типи відкритого простору —

дорогу, природні ландшафти, міста Заходу, міста Сходу та невеликі міста й зупинки; визначити їхнє кількісне співвідношення; простежити особливості їх мовної репрезентації та з'ясувати сюжетно-композиційну, психологічну, символічну й міфологічну функції простору в романі.

В роботі використано описовий, контекстуальний та структурно-семантичний методи дослідження. Описовий метод застосовано для систематизації та характеристики основних типів відкритого простору в романі «On the Road», зокрема дороги, природних ландшафтів, міст Заходу, міст Сходу та невеликих міст і зупинок. Контекстуальний метод використано для визначення функціонального та семантичного значення просторових номінацій у конкретних фрагментах художнього тексту. Структурно-семантичний метод дав змогу встановити взаємозв'язок між окремими просторовими компонентами та їхньою роллю у формуванні художнього світу роману. Для визначення кількісного співвідношення основних типів пейзажних описів застосовано метод кількісного аналізу.

Результати та обговорення. Для аналізу художнього простору в нашому дослідженні вважаємо за необхідне скористатися класифікацією В. А. Кухаренко, яка розрізняє відкритий простір та замкнутий простір. За визначенням В.А. Кухаренко **відкритий простір** представлений звичайно зображенням природи або природних явищ, тобто пейзажем, а також так званим міським пейзажем – описом якогось урбанізованого об'єкта (міста, села, вулиці і т.д.) [6, с. 34].

Для позначення відкритого простору в тексті служать особливого роду номінації - локальні показники. Це велика група слів, що включає топоніми, тобто географічні терміни; імена власні; етноніми, тобто слова, що називають міські реалії; явища природи та урбаноніми [5].

Роман Джека Керуака «On the Road» відноситься до типу творів, у яких опис відкритого простору відіграє велике значення та є основою для концептуалізації художнього світу [2; 4; 9].

Роман розповідає про чотири великі подорожі, які були здійсненні головними героями. Відкритий простір роману - це географічний простір Америки, обмежений декількома прикордонними локусами: Нью-Йорк - на

сході, Сан-Франциско - на заході, на півдні - Лос-Анджелес, Новий Орлеан і Мехіко.

Загальний пейзажний опис у романі можна умовно поділити на чотири основні типи: опис дороги, опис міст Заходу, опис міст Сходу та опис невеликих міст і зупинок. Кількісне співвідношення цих типів показує, що домінуючим є саме опис дороги. У матеріалі зафіксовано 90 пейзажних описів загалом. Із них 36 припадає на опис дороги, що становить 40 % усіх описів. Опис міст Заходу представлений 24 випадками, або 31 %, опис міст Сходу — 16 випадками, або 18 %, а опис невеликих міст — 14 випадками, або 11 %. Отже, найбільшу частку відкритого художнього простору займає дорога, тоді як міський простір розподіляється між західними, східними та невеликими населеними пунктами. Таке співвідношення підтверджує провідну роль концепту дороги у структурі твору.

Уже сама назва роману «On the Road» вказує на центральне значення дороги. Вона виконує сюжетну, просторову та символічну функції: у прямому значенні є маршрутом, яким пересуваються герої, а в метафоричному — образом життєвого шляху, пошуку нового досвіду та прагнення до змін. Для головного героя подорож на Захід стає можливістю залишити попереднє життя й відкрити новий світ. Географічне переміщення тому набуває психологічного значення: Схід асоціюється з минулим і відомим, тоді як Захід — із майбутнім, свободою та невідомістю.

Водночас автор не ідеалізує фізичний простір дороги: її описи часто лаконічні та містять негативні характеристики, зокрема «dirty road» і «dark road». Проте поряд із ними використовуються позитивні образи — «holy road», «rainbow road» та інші. Така неоднозначність підкреслює складність подорожі. Дорога в романі поступово набуває символічного й міфологічного значення: вона стає метафорою життя, свободи, пошуку себе та постійного руху. Таким чином, дорога не є лише місцем переміщення персонажів, а організовує сюжет і відображає їхній внутрішній стан.

Відкритий простір роману охоплює не лише дороги й міста, а й природні ландшафти. Під час подорожей Америкою та Мексикою герої постійно перебувають серед полів, гір, лісів і відкритих рівнин. Природа часто описується детальніше, ніж окремі міські об’єкти. Наприклад, головний герой спостерігає за горами, долинами та

небом: *«We were in the mountains: there was a heaven of sunrise, cool purple airs, red mountainsides, emerald pastures in valleys, dew, and transmuting clouds of gold; on the ground gopher holes, cactus, mesquite»* [10, p. 9]. Цей опис створює образ чистого, дикого та мальовничого природного простору. Інший пейзаж також підкреслює велич природи: *«All I could see were smoky trees and dismal wilderness rising to the skies. I looked up at the sky; the pure, wonderful stars were still there, burning»* [10, p. 68].

Природний простір у романі протиставляється міському середовищу, яке часто характеризується шумом, брудом і відчуттям загубленості. Це особливо помітно в описі Нью-Йорка: *«the dirty snows of "frosty fagtown New York"» [10, p.131]*.

Висновки. Отже, відкритий простір у романі «On the Road» виконує комплекс функцій. По-перше, він є сюжетно-композиційною основою твору, оскільки саме переміщення героїв організовує розвиток подій. По-друге, простір виконує психологічну функцію: пейзажі та міста відображають внутрішні переживання головного героя та його друзів. По-третє, він має символічне значення: дорога стає метафорою життя, свободи, пошуку нового та постійного руху. По-четверте, просторові опозиції «Схід — Захід», «місто — природа», «відоме — невідоме» формують систему цінностей роману. По-п'яте, відкритий простір має міфологічне навантаження, оскільки американський Захід постає як особливий простір свободи та самореалізації.

Таким чином, пейзаж у «On the Road» не є другорядним фоном для подій. Він безпосередньо пов'язаний із героями, їхніми прагненнями та способом життя. Домінування описів дороги — 40 % від загальної кількості зафіксованих пейзажних описів — підтверджує центральність цього концепту. Простір роману постійно змінюється разом із героями, а його функціональне навантаження виходить далеко за межі простого географічного позначення місця дії. У фінальному підсумку дорога, природа, міста та кордони між ними утворюють єдину систему, через яку Керуак передає внутрішній світ персонажів, їхнє прагнення до свободи та постійний пошук нового досвіду. Саме тому художній простір роману має не лише естетичне, а й філософське та міфологічне значення.

Список літератури

1. Власов Я. Час і простір у художній літературі // Матеріали II студентської

науково-практичної конференції, присвяченої Міжнародному дню студента. Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2019. С. 18–19.

2. Головащенко Ю. С. Функції лексичних одиниць у семантичному просторі художнього тексту (на матеріалі романів Джона Максвелла Кутзее) // Нова філологія. 2021. Вип. 84. С. 44–49.

3. Золочевська О., Сазонова Я. Особливості створення і відтворення часопростору в художньому тексті // Сучасні філологічні і методичні студії: проблематика і перспективи : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф. Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2025. С. 195–198.

4. Козуб Н. С., Князь Г. О. Просторова організація літературних творів // Наука та освіта в дослідженнях молодих учених : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2022. С. 147–149.

5. Кочан І. М. Практикум з лінгвістики тексту. Львів; Дрогобич: Посвіт, 2020. 217 с.

6. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту : навч. посіб. для студентів старших курсів факультетів англійської мови. Вінниця : Нова книга, 2004. 272 с.

7. Павельєва А. К. Проблеми вивчення літературознавчих категорій «художній час» і «художній простір»: теоретико-методологічний аспект // Тези 72-ої наукової конференції професорів, викладачів, наукових працівників, аспірантів та студентів університету. Полтава: Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка», 2020. Т. 1. С. 231–232.

8. Павельєва А. К., Радченко Ю. С. Artistic time and space continuums in Nikolai Gogol's prose: theoretical aspect // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2021. Вип. 48. Т. 4. С. 49–51.

9. Переломова О. С. Лінгвістичні засоби творення художнього хронотопу поетичного світу Олександра Олеся // На сторожі слова : збірник наукових праць на пошану професора Василя Ґрещука / відп. ред. В. Кононенко. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2019. С. 270–278.

10. Керуак Дж. On the Road. London : Penguin Books, 2000. 280 p.

Соколянський М. Г.

Дві художні концепції (Карел Чапек і Бернард Шоу)

(Передрук з журналу «Слов'янське літературознавство і фольклористика». — Київ: Вид-во АН УРСР, 1965, с. 51–59. Л і т.: Іда Журавська. Слов'янське літературознавство на Україні // Всесвіт, 1976, № 9. — С. 176).

У липні 1923 р. в лондонському театрі святого Мартіна після прем'єри п'єси Карела Чапека «R. U. R.» (Россумівські універсальні роботи) відбувся публічний диспут, в якому взяли участь кілька видатних діячів англійської культури, в тому числі й Дж. Б. Шоу. В наступному, 1924 р., під час поїздки чеського письменника по Англії Шоу познайомився з Чапеком і подружився з ним.

Широко відомі рядки з «Англійських листів», де Чапек з великою симпатією описує Шоу; відомі також захоплені оцінки Бернардом Шоу творчості Чапека. Але фактами особистого знайомства та взаємної літературної критики не вичерпується обрана тема.

Сучасні дослідники драми і театру XX ст. з повним правом говорять про театр Чапека як про самобутнє та найцікавіше явище мистецтва поряд з театром Шоу, театром Маяковського, театром Брехта. Паралель Чапек — Шоу не можна обійти, коли йдеться про спільні риси драми XX ст., про своєрідність передачі ознак часу в творчості різних драматургів першої половини століття, коли аналізуються перспективи розвитку сучасної драми…

У 1922 р. Чапек написав комедію «Рецепт Макропулоса». Тоді йому лише з

анотації була відома «мета-біологічна пенталогія» Бернарда Шоу «Назад до Мафусаїла» (1921 р.). У передмові до своєї п’єси Чапек звертав увагу на спорідненість проблем, поставлених в обох творах, і на те, як по-різному розв’язують проблему довголіття він і Шоу. Чапек немовби передбачав, що критики, говорячи про його інтерес до проблеми довголіття, приписуватимуть йому ідейно-тематичну залежність від Шоу.

Якщо вже наважитись почати розмову про безпосередній вплив Шоу на Чапека або Чапека на Шоу, то можна потрапити в сітку кількох переплетінь. Так, в останній частині пенталогії Шоу не можна не відчути співзвучності з п’єсою «R. U. R.»: варто лише згадати полеміку між Пігмаліоном і Мартеллом про синтез штучної протоплазми та штучних людей, створених Пігмаліоном. Від пенталогії Шоу нитка сюжетних асоціацій тягнеться до «Рецепта Макропулоса». Англійський же дослідник Б. Гескойн вважає, що вплив Шоу, зокрема його п’єси «Назад до Мафусаїла», дуже помітний у творі братів Чапеків «Адам Творець»[1]. Ідучи далі, в першій із «Штучних історій» Шоу («Farfetched Fables») можна знайти лейтмотив «Кракатита».

Навряд чи така розмова про «впливи» буде корисною. До того ж, як справедливо зауважує радянський дослідник О. М. Малевич, інтерес Чапека до проблеми довголіття ще в ранній період його творчості вказує на те, що він обрав цю тему незалежно від Шоу.

Відмовляючись від будь-яких спроб шукати в цьому випадку «вплив» одного драматурга на другого, звернемось до об’єктивного розгляду аналогії між «Рецептом Макропулоса» та драмою «Назад до Мафусаїла». Хоч цю аналогію провів сам Чапек, ні дослідники його творчості, ані шоузнавці не розглядали її детально.

На перший погляд здається, що розв’язання проблеми довголіття у двох драматургів діаметрально протилежне: Шоу бачить у довголітті ключ до

загального щастя, а Чапек — страшну небезпеку для людства. Але Шоу і Чапек не просто соціологи, а драматурги, і про розв'язання тієї чи іншої проблеми в їхніх творах можна говорити лише на підставі художньої структури твору.

Шоу і Чапек у своїх п'єсах уміло використовують фантастику, хоч слід зауважити, що фантастика чеського драматурга за своїм характером різко відрізняється від фантастики англійського сатирика. Останній, як і завжди, намагається науково обґрунтувати свою «рятівну для людства ідею»; цьому науковому обґрунтуванню присвячено передмову до пенталогії та кілька монологів у самій п'єсі. Хоч у постановці проблеми п'єси й відчувається, що автор добре обізнаний з «теорією життєвого пориву» Бергсона і, напевно, перебуває під її впливом, у тексті твору немає навіть згадки про цього вченого. Висловлюючи своє «наукове кредо», Шоу говорить про теорію еволюції Ж.-Б. Ламарка, надаючи їй перевагу перед вченням Чарльза Дарвіна. Не вступаючи зараз у наукову полеміку з Шоу, слід визнати, що його знання і серйозне ставлення до вчення Ламарка не викликають сумніву. Коли чеський літературознавець А. Матушка у своїй книзі про Чапека пише: «З Шоу Чапека зближує недооцінка науки…»[2], йому хочеться заперечити. Це вірно щодо Шоу — автора «Дилеми лікаря» з його мольєрівським ставленням до медицини, але зовсім несправедливо щодо автора драми «Назад до Мафусаїла».

У Чапека в «Рецепті Макропулоса» (ще більш, ніж у п'єсі «R. U. R.») фантастика науково не обґрунтована і має винятково поетичний характер. Утверджуючи свою концепцію, Чапек виходить лише з логіки мистецтва, а не з логіки наукової. І в цьому відношенні Чапек із трьох англійських письменників-сучасників, які мали на нього вплив, ближче стоїть до Честертона, ніж до Уеллса чи Шоу.

Друга принципова відмінність у художній розробці тієї самої проблеми виникає від протилежності задумів обох драматургів. Чапек розвінчує ідею довголіття,

розкриваючи її порочність через долю однієї людини — Еліни Макропулос (вона ж Еллен Мак-Грегор, Емілія Марті тощо). Тут ми зустрічаємося з абсолютною робінзонадою у вирішенні цієї проблеми. А в пенталогії Шоу «Назад до Мафусаїла» йдеться про довголіття для всіх, про соціальне довголіття. На думку Шоу, люди живуть занадто мало і вмирають тоді, коли їхній інтелект тільки визріває. Ось чому вони перетворюють життя на служіння суєті, роблять дурниці, воюють, не дорожать коротким життям. Треба продовжити життя хоча б до 300 років, тоді люди зможуть якнайкраще розкрити всі свої невичерпні творчі можливості.

Про це переконливо говорить біолог Конрад Барнебас у другій частині пенталогії. Але хіба не аналогічні думки висловлює архіваріус Вітек — найпривабливіший персонаж у п'єсі Чапека? Ось його слова: «Наділимо кожну людину трьохсотрічним життям. Це буде найвизначніша подія в історії людства, це буде визволення, нове і повне створення людини. Боже мій, як багато встигне зробити людина за 300 років! П'ятдесят років бути дитиною і учнем. П'ятдесят років пізнавати світ і побачити все, що в ньому є. Сто років з користю працювати для загального добра. І ще сто років, пізнавши все, жити розумно, керувати, вчити, бути прикладом. Яким дорогоцінним стало б людське життя, коли б воно тривало триста років! Не було б війн. Не було б огидної боротьби за існування. Не було б страху й егоїзму. Кожна б людина стала благородною, незалежною, досконалою, дійсно дитиною божою, а не виродком. Подаруйте людям життя, справжнє людське життя!»[3]
Мрія Вітека у Чапека адекватна авторській мрії остільки, оскільки переконання Конрада Барнебаса відбивають авторські надії Шоу. Але якщо Шоу в третій, четвертій і п'ятій частинах п'єси обґрунтовує ідею Барнебаса, демонструючи її втілення в майбутньому житті, то Чапек одразу ж дає зрозуміти, що Вітек — утопіст, і демонструє всю ілюзорність його мрії.

Для чеського драматурга самі по собі слова «життя», «довголіття» нічого не

означають: головне — зміст життя, те, чим буде заповнене це довголіття, хто саме оволодіє секретом його. Який зміст життя Еліни Макропулос — людини, обдарованої природою? У довголітніх людей у четвертій частині пенталогії Шоу найстрашніше прокляття — це «розчарування». А в Чапека все трьохсотрічне життя Еліни — суцільне розчарування, животіння людини без близьких і друзів, навіть без дорогих серцю спогадів. Ось чим різко відрізняється довговічна Еліна від її недовговічних суддів.

У Шоу теж зустрічаємо аналогічний контраст у четвертій частині його п’єси, яка має підзаголовок «Трагедія літньої людини». Недовголітня людина потрапляє до країни довголітніх і почуває себе там іноземцем. Вона не розуміє нічого в їхніх промовах та діях, і для них вона також зовсім чужа.

Отже, ми бачимо принципову різницю між драматургічними манерами фантаста Шоу і фантаста Чапека. Але справа тут не в зовнішній протилежності: у Чапека — довговічна серед недовговічних, у Шоу — навпаки. В «Рецепті Макропулоса» Еліна своєю поведінкою, мовою, звичаями нічим не відрізняється від тих, хто її оточує; лише випадок допомагає нам дізнатись про її незвичайне становище. Фантастика в цій п’єсі Чапека винесена за межі сюжету: чудо, що відбулося, сталося колись, до початку дії. Під час дії все має цілком звичайний і натуральний вигляд. На сцені не відбувається нічого фантастичного — про фантастичне лише говориться. Таким чином, п’єсу побудовано в одному аспекті, в одному плані.

У Шоу фантастика характерна і для багатьох подій, що відбуваються на сцені (тут необхідно зауважити, що «Назад до Мафусаїла» — це не стільки п’єса для театру, скільки п’єса для читання). Якщо в дещо аналогічній за проблематикою його п’єсі «Людина і надлюдина» (1903 р.) широко відома «Сцена у пеклі» є лише сном реальних героїв, то тут уже в першій частині діють біблійні персонажі, а в третій, четвертій і п’ятій поруч із звичайними подіями

відбуваються й фантастичні; фантастичне поступово навіть витісняє звичайне. У п’єсі англійського драматурга два плани — фантастичне і реальне співіснують: у цьому своєрідно виявляється «подвійний аспект» драматургії Шоу, про який уже писалося в радянському літературознавстві. Цей «аспект» можна помітити й у діалогах-дискусіях. Досить згадати зіставлення в другій частині пенталогії реальної теорії раціонального харчування І. І. Мечникова і фантастичної ідеї «Євангелія братів Барнебас».

Мета п’єси Шоу (про це він відверто пише в передмові до неї) — художньо обґрунтувати справедливість і навіть життєвість ідеї довголіття. Перед Чапеком таке завдання не стояло. Він використовує ідею довголіття, щоб по-новому подивитись на деякі проблеми сучасності; фантастика заради фантастики, на думку Чапека, художньо безплідна. Життя не варто продовжувати для таких людей, як Грегор, Прус, Гаук; немає потреби в довгому животінні таких, як Еліна. Подібно до свого старшого сучасника Шоу, Чапек містифікує читача, говорячи про свій «оптимізм» у короткій передмові до п’єси. Життя людини в існуючому суспільстві досить-таки погане — це переконливо доведено у комедії чеського драматурга.

До речі, кілька зауважень про жанр чапеківської п’єси. За визначенням самого автора це комедія. Але це не «чиста», розважальна комедія; Чапек, як і Шоу, не визнавав такої драматургії. Прагнення якнайповніше відобразити життя приводить Чапека до стирання традиційної жанрової межі. І тут він наближається до великих драматургів різних часів, і в тому числі до Шоу, який вважав природним введення комічних елементів до трагедії і трагізму до комедії. У своїй статті «Хто ж такий Толстой — трагік чи комедіограф?» (1921 р.) великий англійський драматург протестував проти «популярного визначення трагедії як важкої драми, в якій усі гинуть в останньому акті, і комедії як легкої драми, в якій усі одружуються в останньому акті»[4]. Для Шоу «вища» комедія — це комедія з серйозною проблематикою і навіть з елементами трагізму.

За прикладом далеко ходити не треба, досить згадати пенталогію, про яку йдеться у нашій статті. Мабуть, найбільш ексцентричною, найбільш насиченою комічними ефектами є четверта частина «Трагедія літньої людини». Це справді трагедія, незважаючи на комізм багатьох ситуацій, і ця трагедія багато над чим змушує задуматись. І в комедії «Рецепт Макропулоса» Чапека теж немало трагічного в подіях, що відбуваються. Згадаймо хоча б смерть юного Янека і щире горе Кристинки. А фігура самої Еліни Макропулос хіба комічна? Отже, у ставленні до комедії, її жанрових ознак та суспільних завдань у чеського і англійського драматургів багато спільного.

В епілозі до «Рецепта Макропулоса» драматург загострює увагу на різному ставленні своїх персонажів як до самого рецепта, так і до можливості здобути довголіття. Цей сюжетний хід дає змогу Чапеку ще більше індивідуалізувати характери, повніше обґрунтувати своє рішення проблеми. Найбільш гуманістичні погляди Вітека, але Вітек — утопіст, він відривається від соціального ґрунту, і тільки адвокат Коленатий повертає його на цей ґрунт. Реакція Гаука — це реакція торгівця, ускладнена старечим маразмом. Грегор виявляє дворянську чванливість, пропонує вирішити справу з кастових позицій.

Ставлення Пруса до рецепта довголіття дещо складніше. Прус — ніцшеанець, але не в «чистому вигляді», він послідовник пізніших інтерпретаторів філософії Ніцше. Прус вимагає довголіття тільки для «сильних людей», доля інших його не цікавить. Розуміючи всю суб’єктивність концепції Пруса, автор не маскує свого негативного ставлення до неї. Саме тут (і в деяких інших творах) можна шукати початок шляху Чапека-антифашиста — автора п’єс «Біла хвороба» і «Мати», роману «Війна з саламандрами».

У Шоу герої теж не однаково ставляться до ідеї довголіття. Навіть брати Барнебас сприймають її не зовсім адекватно. Франклін підтримує ідею від

щирого серця, хоч для нього ще мають значення деякі умовності, на які не звертає уваги Конрад — автор теорії. Покоївка і куховарка ставляться до неї з щирим практицизмом простої людини. Севі, дочка Франкліна, підтримує «Євангеліє братів Барнебас» з юнацьким вогником, але глибоко не вникає в його суть. Молодий священник Хеслам так і лишається на невизначеній позиції щодо цієї теорії.

Дуже цікаво те, як реагують на ідею братів Барнебас політичні діячі Льюбен і Джойс Бердж. Старий Льюбен готовий одразу ж відмахнутись від неї, тоді як Бердж запалюється бажанням використати цю теорію в суто політичних інтересах. І, нарешті, обидва припускають можливість довголіття для політичних діячів, для тих, хто знаходиться на горі суспільної драбини, але аж ніяк не для всіх людей. У цій позиції представники «діаметрально протилежних» сторін цілком сходяться.

Хоч би як намагався Шоу відійти до фантастично-наукової аргументації, все ж він дуже часто говорить про проблеми сучасності. В другій частині його драми є навіть персонажі, які мали реальні історичні прототипи. Прототипами демагогів Льюбена і Джойса Берджа були англійські державні діячі Асквіт і Ллойд Джордж. Взагалі другий акт у Шоу найбільше публіцистично насичений; у Чапека таким є епілог до «Рецепта Макропулоса», до речі, дуже цікавий своїм рішенням. В цьому епілозі дійові особи влаштовують своєрідний суд над Еліною Макропулос. Цей суд — не що інше, як спектакль: Коленатий, Прус, Грегор та ін. по суті грають у суд. Так виникає «театр у театрі», «внутрішній театр». Це прийом, який так любив Шоу. Подібний «внутрішній театр» ми бачимо і в його п’єсах «Людина року», «Поживемо — побачимо», «Учень диявола» (правда, тут він дещо обумовлений традиціями мелодрами), і, нарешті, в чистому вигляді в «Першій п’єсі Фанні».

Ініціатором проведення цього суду, його інсценізатором у Чапека виступає

адвокат Коленатий — між іншим, персонаж, що немовби вийшов з п’єси Шоу. Це герой, який розмовляє, а не діє, і характер його виявляється не у вчинках, а в розмовах; він близький до героїв Шоу типу Джона Таннера не тільки тим, що він режисер цього «внутрішнього театру», а й своєю пристрастю до вербальних парадоксів, наприклад: «Я кишеньковий і міжнародний злодій. Власне кажучи, я… Арсен Люпен»[5]. Чапек навмисне робить фантастику «підґрунтям» публіцистики. Це характерно і для п’єси «R. U. R.» (та й для п’єс, що були написані після «Рецепта Макропулоса»), що вдало підмітив Шоу. Виступаючи на публічному диспуті після прем’єри «R. U. R.» у Лондоні, Шоу, захоплений п’єсою, назвав увесь зал «роботами» і дав своє, цілком сучасне і почасти філософське трактування поняття «робот».

У драмі Шоу «Назад до Мафусаїла» фантастика, здавалося б, служить іншій меті, але й тут у багатьох місцях ми бачимо введення фантастики в реальне життя, чим підсилюється ефективність критичної розмови про сучасність. Навіть у трьох останніх частинах пенталогії, дія яких відбувається у фантастичному майбутньому, Шоу знаходить можливість судити буржуазну дійсність, ніби оглядаючись назад. Такий же ретроспективний підхід до сучасності характерний і для п’єс Чапека: не тільки для пізнішої, двопланової «Матері», але й для однопланової драми «R. U. R.».

Чеський дослідник Йозеф Бранжовський — автор книги «Карел Чапек. Світогляд та майстерність» — вважає, що «Рецепт Макропулоса» це прояв глибокої, буржуазної за соціальною природою кризи в світогляді Чапека. З цією думкою важко повністю погодитись, як важко прийняти абсолютно серйозно власну заяву Чапека про його «оптимізм» (з передмови до комедії). Знаходити в «Рецепті Макропулоса» примирення Чапека з існуючими життєвими канонами — це значить приписувати соціальний характер тим заявам, які мають виключно біологічний зміст. Дуже вже добре видно критичне начало п’єси, щоб можна було приписати її авторові примиренську позицію. Більше того: в

підтексті епілога є, на наш погляд, думка про необхідність змінити таке життя, яке не має смислу продовжувати, і, оскільки рецепт Макропулоса поки що не допоможе, ці зміни повинні мати соціальний характер.

Але ця думка лише накреслена легкими штрихами і, на відміну від Шоу, Чапек не шукає ніяких конкретних шляхів виходу. Так, людство ще недостойне мати трьохсотрічне життя одного покоління, але рішення Кристинки спалити рецепт Макропулоса не ставить крапки саме на цій філософській думці. Відштовхуючись від авторської ідеї, інтелектуальний глядач або читач неодмінно замислиться над майбутнім, коли продовження віку людини з мрії перетвориться в реальну можливість, замислиться над структурою суспільства, члени якого будуть гідними довголіття. Власне, й Шоу, зберігаючи незламну віру в майбутнє, не ставить крапки на своєму утопічному варіанті, яким закінчується остання частина пенталогії. Люди 31920 року, яких ми бачимо в п'ятій частині, озаглавленій «Там, де зупиняється думка», ще далеко не ідеал автора. І в цьому відчутна одна з найхарактерніших рис «парадоксального белетриста Шоу», як влучно назвав його Ф. Енгельс. Дуже часто, намагаючись розшукати якийсь конкретний шлях, конкретні методи розв'язання всіляких протиріч і виявляючи в таких випадках максимум наївності, Шоу, разом з тим, лишається великим скептиком, борцем проти ілюзій. Навіть у дещо наївній (щодо основної філософської концепції) п'єсі «Назад до Мафусаїла» іноді можна впізнати автора «Майора Барбари» (1905 р.).

В останньому творі драматург блискуче зриває «всі і всілякі маски», демонструючи цілковиту безпорадність і безрезультатність діяльності Армії Спасіння, яка є мізерною перед силою «фабриканта смерті» мільйонера Андершафта. До речі, й у Чапека в «R.U.R.» є щось аналогічне: гігантський концерн по виробництву роботів Россума і численні філантропічні організації, подібні до Ліги Гуманності, від імені якої приїжджає Гелена. Нелюдський, жорстокий характер цього концерна майстерно прикривається зовнішньою

благопристойністю: чистотою міста, взаємною ввічливістю людей і роботів тощо. Як це нагадує гарні умови життя і праці на заводах Андершафта! А слова директора Фабббрі: «Прошу вас, міс, запишіть нас усіх до членів-кореспондентів, до дійсних членів, до членів-засновників цієї Вашої Ліги» 7 перегукуються з рішенням Андершафта фінансувати Армію Спасіння. Адже подібні Ліги Гуманності, Армії Спасіння зовсім не страшні вороги для промислових магнатів Домінів і Андершафтів.

Незважаючи на деяку наївність провідної ідеї твору, в полоні ілюзій не лишається і Шоу, автор п'єси «Назад до Мафусаїла». Варто порівняти четверту і п'яту частини твору, щоб переконатися в цьому. Довголітні люди, які діють у «Трагедії літньої людини», значно більше приваблюють читача, ніж люди 31 920 року, що їх зображено у п'ятій частині. Останні аж ніяк не відповідають авторському ідеалу. По суті, Шоу в п'ятій дії сам сміється над втіленням своєї творчої утопічної думки. Але й тут англійський сатирик лишається оптимістом: п'єса закінчується сповненими віри й надії словами Ліліт: «Попереду щось буде».

Саме цей оптимістичний лад п'єси, її антифілістерський, антибуржуазний і антивоєнний (згадаймо Каїна з першої частини) пафос є найсильнішим моментом пенталогії і визначає художні досягнення її автора. І мабуть, тим, що в «Рецепті Макропулоса» домінують ті ж самі настрої, можна пояснити близькість двох, здавалось би, дуже різних за арсеналом драматургічних прийомів художників.

Адже п'єси Чапека, як і твори Шоу, належать, безумовно, до явищ «нової драми». У Чапека і Шоу помітне місце в їхніх п'єсах посіла дискусія, яка часто переходить у філософську полеміку; в обох драматургів твір немислимий без серйозного глибокого конфлікту, який і визначає викривальну силу драми; нарешті, обидва письменники не хочуть у своїх п'єсах підказувати глядачеві

свої рішення, лишаючи йому можливість самостійно поміркувати над тими чи іншими проблемами. І те, що в обох драматургів основна проблема, концепція визначає, як правило, весь розвиток дії у п'єсі, не приводить до схематизму, обмеженості. Свобода від обмежень скрізь у виборі теми, героя, жанру, часу і місця дії тощо — ось принцип, властивий обом митцям. Це помітив у Шоу і Чапек, говорячи про свого англійського друга: «Його вважають циніком або філософом, глумильником або пуританином, але він занадто дух, щоб на його гранях не яскріла нестримна свобода...» 8

Теза про те, що критичний аналіз сучасності, публіцистичність — це спільна риса обох драматургів, може викликати заперечення критиків певної орієнтації. Мабуть, ніхто не наважиться заперечувати публіцистичний характер творів Шоу, який ще в 1898 р. писав у передмові до книги «Здорове мистецтво» («Sanity of Art»), що «вся велика література публіцистична» 9. Але щодо Чапека, то на Заході вже стали традиційними марні спроби показати його мирним філософом, далеким від життєвих боїв. Різку відсіч цим спробам дав свого часу Юліус Фучік, який писав, що Чапек «став бойовим символом для тих людей, на яких він не розраховував...» 10

Безумовно, чапеківські п'єси «R.U.R.», «Рецепт Макропулоса», «Біла хвороба» і «Мати» публіцистичні в найвищому розумінні цього слова, як публіцистичні «Свята Жанна» і «Візок з яблуками», «Гірко, але правда» і «Женева» Бернарда Шоу. І якими б не були своєрідними драматургічні манери Шоу і Чапека, їх місце — в одному великому таборі боротьби за прогрес, за творення, проти сил руйнування й занепаду.

Секція № 2

Дискурсивні практики мови: сучасні підходи

Бігунова Н. О.

Вербалізація імпліцитних смислів компліментів у процесі комунікації

Дж. Серль та Д. Вандервекен відносять комплімент до експресивних мовленнєвих актів, які виражають психологічний стан мовця та характеризують міру його щирості, а також до асертивів, оскільки висловлюючи позитивне ставлення до певного об’єкту (у випадку комплімента – до співрозмовника), мовець стверджує, що він це відчуває [7, с. 215]. Серед практиків Теорії мовленнєвих актів популярним є визначення компліменту як «мовленнєвого акту, який експліцитно чи імпліцитно стосується когось, хто не є мовцем, зазвичай особи, яка має щось «добре» (власність, риси характеру, вміння), і що позитивно оцінює як мовець, так і слухач» [6, с. 446].

На нашу думку, висловлюючи комплімент, мовець переслідує наступні іллокутивні цілі: 1) зробити приємність, люб'язність адресату або заохотити його, що зумовлено міркуваннями ввічливості або бажанням підтримати злагоду в стосунках із ним; 2) виявити свій емоційний стан за допомогою визнання характеристик об'єкта оцінки (співрозмовника або близьких йому людей) як позитивних; 3) висловити подяку співрозмовнику за певні дії з його боку; 4) заспокоїти і підбадьорити співрозмовника, зберегти його «обличчя» [1, с. 98].

Вербальна реалізація компліменту відбувається за допомогою типових лексичних, граматичних та стилістичних засобів (оцінні та афективні прикметники, іменники, дієслова; епітети, гіперболи, порівняння, експресивні синтаксичні конструкції).

Проте, часом у спілкуванні виникають висловлювання, які вербалізуються як компліменти, але демонструють асиметрію відношень між одиницями плану змісту та одиницями плану вираження, що є проявом прихованих, імпліцитних категорій мовлення. Імпліцитність, закладена в організації висловлення компліменту, часом не відповідає експліцитно вираженій інформації і формує істинний смисл висловлення.

Коли мовець висловлює компліменти типу "Your Instagram makes you seem so fun", “Your haircut really slims your face”, “You're so charming when you make an effort”, “You look so great in that photo, I can’t even see your acne”, "I love how you’ll just wear anything”, він не переслідує жодної з виокремлених нами іллокутивних цілей канонічних компліментів. Радше, його іллокутивним наміром є висловити критику адресата, позбавитися власної негативно-емоційної напруги, довести свою соціальну та статусну перевагу, зробити мовцю «боляче».

Подібні «сумнівні» компліменти мають в семантичній структурі додаткові конотації, інтерпретація яких передбачає звернення до спільних з адресатом фонових знань, імплікацій та пресупозицій. Як відомо, пресупозиція є частиною семантичної структури висловлювання на його глибинному рівні і разом з експліцитним, вербалізованим змістом, що втілений у поверхневій семантичній структурі, «працює» на вираження та сприйняття імпліцитної, призначеної для повідомлення інформації. Сприйняття та розуміння такої інформації відбувається внаслідок встановлення імплікативних відношень між експліцитним, вербалізованим змістом та актуальними в конкретному фрагменті тексту пресупозиціями [2, с. 44].

На слушну думку Г.І. Приходько, імплікація є прихованим, своєрідним смисловим тлом комунікації, яка репрезентує преферентно-оцінні стратегії дискурсу [4, с. 115]. Дослідниця виокремлює «фальшиву оцінку» – різновид лихослів'я, оманливе вираження фальшивих позитивних оцінок, що маскує істинну ціль: намір дошкулити, принизити [там само, 124].

Для виявлення імпліцитної оцінки використовується поняття «імпліцитного комунікативного смислу», під яким розуміється такий інформативний зміст, що його адресант вкладає в повідомлення й виражає опосередковано, шляхом експліцитного вираження іншого змісту, з якого за допомогою логіки розуміється імпліцитне значення [22, с. 38].

Загалом, як зазначали Дж. Серль та Д. Вандервекен, існують певні умови доречності, необхідні для виконання мовленнєвого акту. Вони стосуються доречної форми висловлювання, зовнішних обставин, учасників спілкування,

їхніх переконань та настанов. Якщо ці умови будуть виконані, такий мовленнєвий можна буде вважати успішно втіленим [7].

До умов реалізації компліментів відносять присутність щонайменше двох суб'єктів мовлення: адресанта (мовця), і адресата – суб'єкта, якому адресована іллокуція компліменту; усвідомлення адресатом контекстуальної та фонової інформації, необхідної для сприйняття компліменту; наявність комунікативної та перлокутивної мети; умову щирості; умову прагматичної коректності (учасники спілкування перебувають у ситуації, що сприяє висловленню компліменту (позитивний стан справ, який відповідає почуттям і мовця, і адресата) [5; 7; 3].

У ситуації вираження так званого «сумнівного» компліменту (*backhanded compliment*) порушуються щонайменше дві умови успішності: умова щирості та умова прагматичної коректності. Позитивний стан справ не відповідає почуттям мовця, позитивна оцінка уживається в контексті, який спричиняє смислову двозначність і, як результат, ефект «шпильки». Позитивно оцінювана ознака виявляється імпліцитно негативною з боку адресанта. Недотримання умови щирості призводить до формування іншого типу мовленнєвого акту, метою якого є глузування. Як результат, подібні «компліменти» сприймаються як образа.

Отже, не все, що за формою виглядає як комплімент, є компліментом. Імпліцитний характер висловлювання відображає асиметрію форми та змісту. Аналіз іллокуцій мовця, закладених імплікацій, пресупозицій, екстралінгвального контексту дозволяє виявити двозначні, «сумнівні» компліменти, які за своєю суттю є «шпильками», знущанням або глузуванням з адресата. У ситуації вираження «сумнівного» компліменту порушуються щонайменше дві умови успішності: умова щирості та умова прагматичної коректності. Іллокутивним наміром адресанта такого компліменту є висловлення критики адресата, «викид» негативно-емоційної напруги, встановлення соціальної та статусної переваги, спричинення «болі» мовцю.

Список літератури

1. Бігунова Н. О. Позитивна оцінка: від когнітивного судження до комунікативного висловлювання: монографія. Одеса: КП ОМД, 2017. 580 с.

2. Добровольська М. Б. Засоби вираження імпліцитної оцінки в англійськомовному художньому дискурсі: лінгвокогнітивний та прагматичний аспекти: дис. ... д. філософії. Запоріжжя: ЗНУ, 2023. 194 с.

3. Микитюк Ю. В. Комплімент як мовленнєвий акт (на матеріалі німецькомовних драматичних творів XVIII–XX ст.): дис. ... канд. філологічних наук. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. 231 с.

4. Приходько Г. І. Трансформація категорії оцінки в сучасних лінгвістичних парадигмах: видання друге: доповнене та перероблене. Запоріжжя: ЗНУ, 2026. 182 с.

5. Bach K., Harnish R. M. Linguistic Communication and Speech Acts. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1979. 327 p.

6. Holmes J. Paying Compliments: A sex-preferential Politeness Strategy. Journal of Pragmatics. № 12. North-Holland: Elsevier Science Publishers, 1988. P. 445–465.

7. Searle J. R., Vanderveken D. Foundations of illocutionary logic. Cambridge University Press, 1985. 227 p.

Sergii Boguslavskyi

Die deutschsprachige lutherische Predigt als selbstorganisierendes System: Poetisierung des Sakralen

The German-language Lutheran sermon as a self-organizing system: The poeticization of the sacred

Wird eine Predigt als selbstorganisierendes System bezeichnet, so bedarf der Begriff einer Präzisierung. Eine Predigt wird von einer Person verfasst und vorgetragen, ihre Ordnung ist also immer auch das Ergebnis bewusster Planung. Unter Selbstorganisation verstehe ich im Folgenden eine textanalytisch beobachtbare Rückwirkung: Ein einmal eingeführtes semantisches Verhältnis steuert die Auswahl und Verknüpfung späterer Formulierungen, und diese verändern ihrerseits das Ausgangsverhältnis. Ob eine solche Beschreibung mehr leistet als die Feststellung, ein Text sei kunstvoll komponiert, lässt sich nur an konkreten sprachlichen Übergängen entscheiden. Ziel des Beitrags ist es, die Tragfähigkeit des Begriffs an einer historischen deutschsprachigen lutherischen Predigt zu prüfen und die Poetisierung des Sakralen als Wechselwirkung von Anrede, Bild und Argumentation zu beschreiben.

In der sprachwissenschaftlichen Forschung gilt die Predigt als komplexes Kommunikationsgeschehen [4]. M. Gräßlin beschreibt das Verhältnis von Bibeltext und Predigtrede als homiletische Transkreation [1], V. Krech führt die Entstehung religiöser Bedeutung auf das Zusammenspiel von Metapher und Kontext zurück [3]. Weniger untersucht ist, wie sprachliche Mittel und theologisches Argument innerhalb einer einzelnen Predigt aufeinander zurückwirken. Für diese Frage ziehe ich H. Hakens Konzept der Selbstorganisation [2] als methodische Analogie heran; physikalische Gesetzmäßigkeiten werden damit für den Text nicht behauptet. Als Ordnungsparameter gilt ein wiederkehrendes semantisches Verhältnis, das mehrere Textstellen miteinander verbindet. Die qualitative sequenzielle Analyse erfasst Pronomen, Anredeformen, Bildrelationen und argumentative Übergänge in ihrer pragmatischen Funktion. Material ist die erste Invokavitpredigt M. Luthers vom 9.

März 1522, mit der er nach seiner Rückkehr von der Wartburg auf die Wittenberger Unruhen reagierte (Edition: [5]); zitiert wird nach einer modernisierten Fassung [6]. Da nur die schriftliche Überlieferung vorliegt, bleiben Intonation und Reaktionen der Hörer unberücksichtigt.

Schon der Predigtanfang baut eine Spannung zwischen Gemeinschaft und persönlicher Verantwortung auf: „Wir sind allesamt zu dem Tod gefordert, und keiner wird für den andern sterben, sondern jeder in eigener Person für sich mit dem Tod kämpfen“ [6]. Die Reihe „allesamt“ – „keiner“ – „jeder“ verengt die Perspektive schrittweise von der gemeinsamen Lage auf die Entscheidung des Einzelnen. Das negierte Mittelglied schließt aus, dass die Gemeinschaft den Einzelnen vertreten könnte. Der theologische Gedanke wird hier durch die Satzbewegung selbst poetisiert, die den Weg vom Allgemeinen zum Einzelnen hörbar macht; zusätzlichen Redeschmuck braucht es dafür nicht.

Bei dieser Individualisierung des Glaubens bleibt die Predigt jedoch nicht stehen. Auf die Abschnitte über Sünde und Glauben folgt die Forderung nach Liebe, die sich im Umgang mit anderen bewähren soll. Luther stellt dem Reden über die Lehre das Handeln gegenüber: Das Reich Gottes bestehe „nicht in der Rede oder in Worten, sondern in der Tätigkeit“ [6]. Mit diesem Übergang erhält die anfängliche Opposition von „alle“ und „jeder“ eine ethische Richtung. Persönliche Verantwortung zeigt sich nun im Verhältnis zu den schwächeren Gliedern der Gemeinde. Als leitendes Verhältnis des Textes lässt sich deshalb die Spannung zwischen persönlichem Glauben und gemeinschaftlicher Rücksicht bestimmen. Diese Bestimmung stützt sich auf mehrere aufeinander bezogene Passagen und ist damit enger gefasst als eine allgemeine Kennzeichnung der Predigt als Evangeliumsverkündigung.

Wie die Predigt dieses Verhältnis ausarbeitet, zeigt zunächst das Bild der Mutter, die ihrem Kind „zuerst […] Milch, danach einen Brei, danach Eier und weiche Speise“ gibt [6]. Luther überträgt diese Abfolge auf den Umgang mit einem im Glauben schwächeren Bruder und greift dabei ein paulinisches Motiv auf (vgl. 1 Kor 3,2). Das Bild verbindet eine körperlich vertraute Erfahrung mit einer abstrakten Norm des Gemeindelebens, sodass aus dem Gebot der Rücksicht eine zeitlich gestufte

Handlungsfolge wird. Zugleich korrigiert der Vergleich eine mögliche Folgerung aus dem Predigtanfang: Wenn auch niemand an Stelle eines anderen glauben oder sterben kann, so kann der Stärkere doch den Weg des Schwächeren begleiten. Die sakrale Dimension des Bildes ergibt sich aus der Übertragung biblisch begründeter Fürsorge auf eine konkrete soziale Beziehung.

Eine zweite Bildfolge führt diesen Gedanken weiter. Die Sonne hat „zwei Dinge, den Glanz und die Hitze“: Den Lichtglanz vermag kein König zu biegen, „aber die Hitze läßt sich lenken und biegen“ [6]. Luther ordnet den Glanz dem Glauben und die Hitze der Liebe zu, die sich dem Nächsten zuwenden soll. Anschaulich wird so ein Unterschied, auf den die Argumentation angewiesen ist: Die Bindung an den Glauben bleibt unverrückbar, während sich das praktische Verhalten nach dem anderen richtet. Da beide Eigenschaften demselben Gegenstand angehören, bleibt die Zusammengehörigkeit von Glauben und Liebe gewahrt, obwohl ihre Funktionen unterschieden werden. Die Bildstruktur vermittelt somit zwischen Beständigkeit und situativer Flexibilität.

An dieser Vermittlung ist auch die Anrede beteiligt. Luther spricht seine Zuhörer wiederholt als „liebe Freunde“ und als „Brüder“ an und kritisiert zugleich ihr Verhalten. Die vertrauliche Anrede schwächt die Kritik kaum ab; sie stellt den Vorwurf in den Rahmen einer Gemeinschaft, in der er als gegenseitige Verpflichtung verstanden werden kann. Gegen Ende mündet die Erörterung in die Aufforderung: „laßt uns […] einander die Hände reichen, einer dem andern helfen“ [6]. An dieser Stelle geht der Text von der Erklärung eines ethischen Verhältnisses zu dessen sprachlicher Einübung über. Das inklusive „uns“, die Anrede und der Adhortativ verknüpfen die Rolle des einzelnen Hörers mit einer gemeinsamen Praxis. In diesem überprüfbaren Sinn lässt sich von einer emergenten Qualität sprechen: Die Schlussaufforderung gewinnt ihre Bedeutung erst aus dem zuvor aufgebauten Wechselspiel von Selbstverantwortung und Rücksichtnahme, isoliert gelesen bliebe sie eine allgemeine moralische Formel.

Die Analyse erlaubt somit eine eingeschränkte, aber überprüfbare synergetische Deutung. Das Verhältnis von persönlicher Verantwortung und gemeinschaftlicher Liebe bestimmt in der untersuchten Predigt sowohl die Abfolge der Argumente als

auch die Auswahl der Bilder. Mutter und Kind veranschaulichen eine zeitlich gestufte Rücksichtnahme, Glanz und Hitze trennen Beständigkeit von Anpassung, und die Anreden überführen beides in eine Aufforderung an die Gemeinde. Unter Poetisierung des Sakralen verstehe ich daher jene sprachliche Gestaltung, durch die ein theologischer Zusammenhang in sinnlich vorstellbarer und praktisch anschlussfähiger Form erschlossen wird; der bloße Gebrauch rhetorischer Figuren in einem religiösen Text fällt nicht darunter. Analytischen Wert hat der Begriff der Selbstorganisation, soweit sich Rückbezüge zwischen Textstellen nachweisen lassen, wobei die bewusste homiletische Komposition als konkurrierende Erklärung mitzudenken ist.

Der Befund bezieht sich auf einen historischen Einzelfall und erlaubt keine Aussagen über die Verbreitung des Musters in gegenwärtigen deutschsprachigen Predigten oder über seine Wirkung auf die Hörerschaft. Weiterführend wäre ein datiertes, nach Medium und Anlass beschriebenes Predigtkorpus zu untersuchen, bei Audio- und Videoaufnahmen unter Einbeziehung von Prosodie, Gestik und Rezeptionsbedingungen. Auf dieser Grundlage ließe sich klären, ob vergleichbare Wechselwirkungen in heutigen Predigten wiederkehren oder an den besonderen Konflikt der Wittenberger Situation von 1522 gebunden sind.

Список літератури

1. Gräßlin M. Homiletische Transkreation: Wechselwirkungen zwischen Bibeltext- und Predigtgattungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2024. 403 S. (Evangelisch-Katholische Studien zu Gottesdienst und Predigt; Bd. 7).

2. Haken H. Synergetics: An Introduction. Nonequilibrium Phase Transitions and Self-Organization in Physics, Chemistry and Biology. 2nd ed. Berlin; Heidelberg: Springer, 1978. (Springer Series in Synergetics; Vol. 1). DOI: 10.1007/978-3-642-96469-5.

3. Krech V. How transcendence is signified through metaphors: a contribution to the understanding of the emergence of religious meaning. Semiotica. 2025. № 264. P. 1–44. DOI: 10.1515/sem-2023-0022.

4. Kucharska-Dreiß E. Predigt als Kommunikationsgeschehen. Handbuch Sprache und Religion / hrsg. von A. Lasch, W.-A. Liebert. Berlin; Boston: De Gruyter,

2017. S. 385–416. (Handbücher Sprachwissen; Bd. 18). DOI: 10.1515/9783110296297-017.

5. Luther M. Acht Sermone D. M. Luthers von ihm gepredigt zu Wittenberg in der Fasten. D. Martin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe. Bd. 10, Abt. 3. Weimar: H. Böhlau, 1905. S. 1–64.

6. Luther M. Erste Invokavitpredigt am Sonntag Invokavit, 9. März 1522: modernisierte Fassung / veröff. von J. Teuffel. 2022. URL: https://jochenteuffel.com/2022/03/06/martin-luthers-erste-invokavitpredigt-am-sonntag-invokavit-9-marz-1522-wir-sind-allesamt-zu-dem-tod-gefordert-und-keiner-wird-fur-den-andern-sterben-sondern-jeder-in-eigener-person-fur-sich-mit-dem-to/ (Zugriff: 25.07.2026).

Naboka Olena Mykolaivna
Chepeliev Serhii Valeriiovych

Literature as a resource for professional and intercultural competence: A case study of an English literature course for international relations students

Ukraine's future international relations specialists will spend a good part of their careers working in English rather than about English: reading dispatches, sitting across the table from partners whose assumptions they don't share, drafting a position paper that has to sound confident without sounding careless. Vocabulary and grammar get them into the room. What keeps them there is something closer to literary competence: catching what a sentence avoids saying, recognising a narrator (or a negotiating partner) who isn't being entirely straightforward, tolerating an argument that doesn't resolve neatly. This paper tests that claim against a real case: the elective course "English Literature" (3 ECTS credits, 90 hours, two content modules) taught to second-year students of "International Relations, Public Communications and Regional Studies" at Odesa I. I. Mechnikov National University. Its declared purpose is to have students read English-language literary texts as evidence of social, cultural and political processes, building the kind of language and intercultural competence their profession will later demand of them. The syllabus, in other words, already reflects these assumptions; what follows is an attempt to explain the pedagogical rationale for them, drawing on the cited literature and the design of the course.

The two content modules are not interchangeable. Module 1, "English Literature of the 20th-21st Centuries: Society, Ethics, Identity," stays with short prose: Katherine Mansfield's The Garden Party, Somerset Maugham's The Ant and the Grasshopper and Mr. Know-All, Saki's The Open Window, Dahl's Lamb to the Slaughter and The Landlady. Module 2, "American and Transnational Literature of the 20th-21st Centuries: Power, Identity, War and Displacement," moves to longer, historically anchored narrative: Adichie's Half of a Yellow Sun, O'Brien's The Things They Carried, Hosseini's The Kite Runner. The order matters. Short, formally tricky texts

train students to read for irony and unreliable narration while the stakes are still low. Only then does the course ask them to apply the same habits of suspicion to material where the stakes (war, genocide, displacement) are the actual subject matter of the profession they are training for.

What ties the Module 1 texts together is withheld or ironised meaning. Saki's narrator is a child who manipulates an unsuspecting visitor inside a perfectly realistic setting. Dahl's *Lamb to the Slaughter* and *The Landlady* hide violence behind a calm, even hospitable surface. Maugham's *Mr. Know-All* builds an entire story around the reader's judgement of a character turning out to be wrong. Lazar [7] calls this kind of work a form of "meaning negotiation": students argue for a reading rather than simply summarise a plot, which trains linguistic and critical faculties together instead of separately. That skill doesn't stay in the literature classroom. Diplomatic language is rarely direct: a communique's silences, a treaty's carefully placed reservation, a statement calibrated to offend no one in particular all ask exactly the kind of reading Module 1 trains, which is probably why the course keeps returning to it. Students are asked, for instance, to explain why *Lamb to the Slaughter* makes readers sympathise with a killer rather than a victim, or to rewrite *The Landlady*'s ending from a different character's point of view. Both tasks come down to the same thing: holding two readings of an event in mind before deciding which one to trust.

Module 2 raises the stakes considerably. Adichie's *Half of a Yellow Sun* turns the Biafran war into something closer to a case study than a period romance: genocide, self-determination, and the limits of an international response to both. O'Brien's *The Things They Carried* works from a distinction the author makes explicit in the text itself, between what he calls "story-truth" and "happening-truth": the idea that emotional accuracy about an experience of war can matter as much as, or more than, literal fact [9]. That distinction hands students a vocabulary for a problem they will meet again outside the seminar room: how testimony and memory shape the historical record of a conflict, and why an eyewitness account can be indispensable and unreliable in the same breath. Hosseini's *The Kite Runner*, set against the Taliban's rise, brings the

module's questions directly onto IR ground: political violence, personal complicity, displacement, the right to asylum.

Nye [8] concept of soft power explains why this matters professionally and not only morally: culture, and literature in particular, is one of the main channels through which a state's narrative reaches, or fails to reach, an outside audience. Knowing the literary canon of English-speaking countries lets a future Ukrainian diplomat recognise the references embedded in someone else's political speech. Reading a novel as testimony is, in a fairly direct sense, practice for reading a witness statement or a human-rights report later on.

Understanding the position of "the other" (another state, another negotiating party, another culture entirely) is close to the whole job description of an international relations specialist. Byram [2] conceptualises intercultural communicative competence through five “savoirs,” including knowledge of social groups and cultural practices, skills of interpreting and relating, skills of discovery and interaction, attitudes of openness and curiosity, and critical cultural awareness. The psychological evidence backs this up more directly than one might expect: Kidd and Castano [5], in five controlled experiments, found that reading literary fiction produced temporary gains in Theory of Mind, the ability to infer what someone else believes, wants or feels, compared with nonfiction, popular fiction, or no reading. That is more or less what the "English Literature" syllabus lists as an outcome in its own words: intercultural sensitivity, tolerance, an understanding of cultural diversity. It shows up in concrete tasks too, such as comparing how Half of a Yellow Sun and Purple Hibiscus handle their endings, or retelling a story once from a child's perspective, once from a parent's, once from the reader's own.

None of this should overshadow the more basic point: literature also provides substantial opportunities for language development through sustained engagement with authentic texts. Extensive, self-chosen reading of authentic texts predicts vocabulary growth, syntactic range and reading fluency better than most classroom exercises [3; 6]. Pigada and Schmitt [10], tracking a single learner through a period of extensive reading, found gains not just in what words meant to her but in how she

spelled and inflected them, evidence that literary input builds a kind of depth a vocabulary list cannot. The course's own independent-study design reflects this: every topic requires students to read a full authentic B1-B2 text before the seminar, compile a glossary, and write a short response, so the analytical discussion in class rests on language work that has already happened. For students whose future includes diplomatic correspondence and analytical reporting, that depth of register is not decorative.

A few things follow from this for how ESP courses in IR-oriented programmes might be built. Sequencing matters: short, formally demanding texts before long, historically weighted ones, roughly as this course does it. Assessment probably shouldn't rely only on written summaries: debates, role-based retellings and argued positions test literary competence as something closer to a professional communicative skill than to literary-historical trivia. And non-formal learning is worth taking seriously rather than treating as an afterthought: the syllabus already points students toward the Open University's Approaching Literature: Reading, Thinking and Writing as a companion to the set texts, which is consistent with how the university's own regulations on recognising non-formal education are written.

None of this makes the case for literature as decoration on an ESP syllabus. The Odesa course suggests a workable alternative: start with short fiction that trains suspicion of the calm surface, then move to novels that ask students to treat a text as testimony to war, genocide or displacement, subjects' future international relations professionals will meet again, not as literature, but as their actual job.

Keywords: literature, English for Specific Purposes, international relations, intercultural competence, testimony, soft power, extensive reading.

Список літератури

1. Adichie C. N. Half of a Yellow Sun. New York: Alfred A. Knopf, 2006. 433 p.

2. Byram M. Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence. Clevedon: Multilingual Matters, 1997. 121 p.

3. Day R. R., Bamford J. Extensive Reading in the Second Language Classroom. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 238 p.

4. Hosseini K. The Kite Runner. New York: Riverhead Books, 2003. 324 p.

5. Kidd D. C., Castano E. Reading literary fiction improves theory of mind. *Science*. 2013. Vol. 342, No. 6156. P. 377–380. https://doi.org/10.1126/science.1239918

6. Krashen S. D. The Power of Reading: Insights from the Research. 2nd ed. Westport : Libraries Unlimited, 2004. 199 p.

7. Lazar G. Literature and Language Teaching: A Guide for Teachers and Trainers. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 267 p.

8. Nye J. S. Soft Power: The Means to Success in World Politics. New York: PublicAffairs, 2004. 191 p.

9. O'Brien T. The Things They Carried. Boston: Houghton Mifflin, 1990. 246 p.

10. Pigada M., Schmitt N. Vocabulary acquisition from extensive reading: A case study. *Reading in a Foreign Language*. 2006. Vol. 18, No. 1. P. 1–28. https://doi.org/10.64152/10125/66611

Галина Петкова

Проф. Сергий Вилински в България: биографични бележки

Опазването на паметта за учителите: преподаватели и учени, е особена грижа на техните възпитаници и ученици. Така гилдията запазва във времето своето духовно наследство и притежание, без което е невъзможно да съществува общността, наречена „университет“. В този аспект разбирам смисъла на настоящия форум, посветен на паметта на проф. Марк Соколянски.

С подобно опазване на културната памет за учените, свързали назад във времето съдбите си със Софийския университет, е ангажирана и филологическата колегия на факултета ни. Особено място сред нашите предшественици заемат учените хуманитаристи от Одеския университет, които в началото на 20-те години на XX век се оказват в столицата на България и търсят възможност да продължат академичната си кариера, като се институционализират в единствения тогава държавен университет – Софийския. Към днешна дата са публикувани и проучени трудовете на проф. Михаил Попруженко и на проф. Пьотр Бицили. От филолозите обаче все още е слабо представено името на проф. Сергий Вилински. Ако за живота, научната и преподавателската му дейност в Одеса преди емиграцията през 1920 г. и после в Бърно – от 1923 г. има редица изследвания, то пребиваването му в България между 1920 и 1923 г. остава непроучено. Личният биографичен наратив на професора не може да се разглежда извън действащите тогава в българското научно поле административни закони, съществуващите възможности за институционализация и междуличностните, понякога достатъчно ирационални, отношения. В този смисъл българският период на проф. Вилински съдържа в себе си редица бели петна, които е необходимо да бъдат запълвани.

Една от тези лакуни е свързана с осуетеното назначение на проф. Вилински в Софийския университет. Тук ще се опитам да изложа фактология, очертаваща контекста, в който С. Вилински предприема своите опити за

институционализиране в българското академично пространство в началото на 20-те години на XX век.

Проф. Вилински и съпругата му се евакуират от Одеса на 6 февруари 1920 г. с парахода „Св. Владимир“ и пристигат във Варна на 29 февруари 1920 г. Групата бежанци, от която те са част, е пренасочена към град Плевен. Там тя е поставена под карантина за 21 дни, едва след което бежанците получават възможност свободно да се придвижват в България.

Проф. Вилински остава в Плевен, където започва да преподава в девическата гимназия в града. От Плевен той се обръща към министъра на народното просвещение с молба да му бъде оказано съдействие да получи работа по специалността си в Софийския университет или да упражнява друг педагогически труд. Отговор на тези прошения той не получава. Така, за разлика от останалите професори от Одеса, които попадат в столицата, Вилински се озовава в провинцията, откъдето е много по-сложно да получава информация и да си взаимодейства с администрацията, за да продължи и намери решение за академическата си кариера. Освен провинцията като своеобразно препятствие, Вилински, както впрочем и всички учени емигранти, се сблъсква със законите на приемащата страна, засягащи чужденците.

Законът за народното просвещение тогава разрешава на Софийския университет по предмети, за които няма специалисти български поданици, да се канят по предложение на Академичния съвет и чужденци. Университетът обаче не може самостоятелно да вземе решение за назначаване, а се изисква одобрението на Министерството на просвещението, а след това – и на Министерския съвет. Именно с Министерството на просвещението лицата чужди поданици сключват контракт за определено време и при специални условия относно заплатата им.

Това е законодателната рамка, в която университетът е вписан. Към началото на 20-те години на XX век редица емигранти кандидатстват за преподавателско място в Софийския университет. Техните интереси съвпадат с тези на университета, който се нуждае от „комплектиране и попълване“, по

думите на ректора за учебната 1919–1920 година проф. Александър Цанков, на своя „персонал“: университетът има свободни щатни места и се опитва да ги запълни с авторитетни за науката и с преподавателска опитност лица. Така университетът задвижва процедури по назначаване, като се обръща за санкция към Министерството на народното просвещение, а то към – Министерския съвет. Трябва да се отбележи, че Министерството на народното просвещение изрично инструктира „назначението на чуждите професори да става само по липса на местни сили“.

Първите назначения на емигранти за „редовни преподаватели с контракт“ в Историко-филологическия факултет на Софийския университет са потвърдени на заседание на Академичния съвет от 27 март 1920 г. Назначените са по силата на различни обстоятелства познати и признати имена в университетските среди на България. Това са византинистът академик Никодим Кондаков (в катедрата по археология и история на изкуството), славистът и заслужил професор на Новорусийския университет Михаил Попруженко (за лектор по история на българската и славянската литература), романистът доцент Константин Мочулски (в катедрата по романска филология), и тримата свързани с Новорусийския императорски университет.

Проф. Вилински остава извън тази първа вълна назначения. Вижда се, че преди него е назначен проф. Попруженко, с когото се познават и са в добри отношения, на това не променя фактът, че проф. Попруженко вече е заел щатно място във факултета. Третият важен фактор, който трябва да се отбележи, това е „видимостта“ на кандидатите за българските академични среди, т. е. доколко кандидадите са познати и известни на научните кръгове в София. Там, където тази видимост е недостатъчна, назначението се осуетява, какъвто е случаят с първия опит на П. Бицили да се институционализира в Софийския университет през същата 1920 г.

Последният, по ред, но не по значение, фактор е финансовото осигуряване на съответния щат, което зависи от Министерство на просвещението. Въпреки, че министерството се съобразява с мнението на академичната общност и се

отнася благосклонно към нейните избори, някои от назначенията се осуетяват или забавят от страна на министерството с мотива, че в бюджета не е предвидено финансиране за нови професури или доцентури. Именно тази последна преграда се оказва решаваща за Вилински, успял в една или друга степен да преодолее предходните.

От кореспонденцията на Софийския университет с Министерството на просвещението става ясно, че на 15 април 1920 г. бившият редовен професор на Новоросийския университет Сергий Вилински със заявление от 15 април с. г. „е искал да бъде назначен за професор“ в Софийския университет. През май 1920 г. Историко-филологическия факултет възлага на „редовния професор“ М. Попруженко да представи на Факултетния съвет доклад за научната дейност на кандидата. На 12 октомври докладът е разгледан и проф. Вилински е избран от Съвета на Историко-филологическия факултет за „хоноруван доцент“. Междувременно Министерството на просвещението в писмо от 29.X.1920 г. налага ограничение за приемане на професори чужденци. Академическият съвет на свое заседание от 16 ноември, като взема предвид писмото на министерството и, от друга страна, искането на Факултетния съвет, намира, че изборът на проф. Вилински предхожда ограничението за приемането на професори чужденци и утвърждава решението на Факултетния съвет. След този избор ректорът на университета се обръща към министерството с молба за назначение на проф. Вилински за хоноруван доцент при Историко-филологическия факултет. Въпреки този избор и одобрението на Академичния съвет на Софийския университет, Министерството на просвещението отказва финансиране на щатното място, защото „в бюджета не е предвиден кредит за нови професори“, и назначението не се осъществява.

В България проф. Вилински така и не застава зад университетската катедра – през 1920 г. работи като учител по руски език в девическата гимназията в Плевен, през 1921 г. – като учител по латински език в Първа женска гимназия в София. През 1922 г. получава назначение в гимназията в Пловдив, което отказва и така остава без доходи. Освен в България, Вилински търси и други маршрути,

за да съхрани попрището, което смята за свое. През 1921 г. той получава покана да чете лекции в новооснования Масариков университет в Бърно и същата година е избран за „професор по договор“ в неговия Философски факултет.

Осуетеното назначение в Софийския университет и невъзможността да продължи академическата си кариера у нас носят на С. Вилински голямо разочарование. Въпреки горчивината си Вилински запазва добро отношение към България и интерес към нейната литература, с която започва да се занимава в Брно.

През 30-те години на XX век той пътува няколко пъти до България по академични поводи и със съдействието на Министерството на образованието и Славянския институт в Прага – проблем, проучен подробно от проф. И Поспишил. В резултат от тези пътувания през 1933 г. проф. Вилински издава на чешки език книгата си за живота и творчеството на българския писател и драматург Петко Тодоров, познавал лично бъдещия президент на Чехословакия професор Масарик.

Тези отделни факти и обстоятелства вероятно внасят повече яснота по случая с институционализирането на проф. С. Вилински в София и допринасят за по-детайлното описание на българската страница от неговото емигрантско битие.

Руснак Н. О., Руснак Ю. М.

Наївна картина світу українців крізь призму паремій

Паремії – мовні одиниці, що потребують багатоаспектного дослідження. Одна з сутностей паремій у тому, що вони відтворюють наївну картину світу носіїв мови – уявлення про світ пересічних мовців, що ґрунтуються на донаукових знаннях, загальних поняттях, представлених у мові. Наївна картина світу протиставлена науковій картині – системі знань, що синтезує результати дослідження певних наук із знаннями світоглядного характеру, що є цілісним узагальненням пізнавального досвіду людства.

Наївна картина світу частково опирається на міфологічне мислення (звідси зацікавленість обрядами, ритуалами – духовною культурою). Обережно ставимось до думки, що наївна картина світу представляє «спрощене бачення реальності, схематично-каузальне тлумачення подій, скасовує всіляку діалектику» [3, с. 404–405].

Наївну картину світу відтворюють паремії; прислів’я передовсім характеризує узагальнення змісту, що виникає на основі абстрагування від конкретних значень слів. Для прислів’їв властиве паралельне сприйняття дійсності, проявляється його наївне розуміння, яке полягає в тому, що носії мови намагаються бачити в різних процесах тотожні закономірності, властивості. Наївне мислення відтворює інтуїтивно наявний зв’язок між явищами природи, у його основі «лежить тверда віра у порядок і однотипність природних явищ… послідовність подій цілком визначена, повторюється і піддається дії незмінних законів, прояви яких можна врахувати і передбачити» [5, с. 53], цей принцип у філософії має назву *ізоморфізм* – властивість, що виражає однаковість будови якихось сукупностей елементів, незалежно від природи цих елементів.

Побутова ситуація в народному осмисленні набуває узагальнення, напр.: *Хто хоче пса ударити, бука знайде* – про можливість виконання справи; *Коби лиш тої біди, що нема кому носити води* – про зайві клопоти.

Паремії характеризують широкий семантичний спектр, як-от: причинно-наслідкові відношення, риси людського характеру, норми поведінки (недоведення справи до кінця, характер мовлення, поведінки), залежність явищ об'єктивного світу, невідповідність очікуваним результатам, партитативні відношення об'єктивного світу, застереження, погрози тощо.

Так, паремії, відтворюючи різноманітні сторони позамовної дійсності, реалізують найпоширеніші відношення об'єктивного світу – причино-наслідкові – у різних за будовою синтаксичних конструкціях: *Де вода, там верба. Яка грушка, така юшка* [4, с. 152] *Зо злої трави не буде доброго сіна* [4 , с. 152] *Не їв редьки, не буде ригати* [4, с. 145]; *Прибири пень, і буде подобень. Рада душа в рай, та гріхи ни пускают. Робота ни вовк, в ліс ни втьичя. Рубай ланц, коза си душит. Свиня захоче – болото знайде. Своє, як ни заплаче, то си скривит. Сигодни святої Домки, аби гнути бомки. Скільки вовка ни гудуй, а він у ліс дивицци. С кого сміх, с того й люди. Слова масні, діла пісні. Як робили – позамерзали, як їли, то впріли. Від орла – орлята, від свині – поросята. Які клумби, такі квіти, яка мама, такі діти. Яка гребля, такий млин, який батько, такий син. Нічо шо пізно, коби щасливо.* (з народного буковинського мовлення).

Одне ключове слово побутує у пареміях, які реалізують різну семантику. Наприклад, слово *просо* трапляється в пареміях із узагальненим змістом: про негативну рису людського характеру – упертість, про сталість негативних звичок йдеться в паремії *Кому що, а курці* ***просо***; про несподівану радість – *Трахвиця, як сліпій курці* ***просо*** [4, с. 112]; про негативну рису – надмірну зацікавленість чужими справами (побутує у варіативних формах) – *Не мішайся в чужеє* ***просо***; *Не сунь носа до чужого* ***проса***; *В чуже просо не тич* ***носа***; *Не сіяв* ***проса****, не тикай носа* [4, с. 200].

Поширеність паремій-прислів'їв з опорним словом *дерево* зумовлено тим, що ця лексема є родовою назвою для цілого класу рослин. Пор.: слово *дерево* «багаторічна рослина з твердим стовбуром і гіллям, що утворює крону» [2, т. І, с. 528] належить до праслов'янського лексичного фонду, можливо, походить з ієє.

der «дерти» (як «обдерте від кореня»), етимологічно споріднені слова *дрова, здоровий* [1, т. І, с. 36].

Паремії зі словом *дерево* фіксують різноманітні відношення об'єктивного світу: про тривалість зусиль у справах – *Велике* ***дерево*** *поволі росте* [4, с. 40]; *На один раз не зітнеш* ***дерева***; *За єдиним разом* ***дерево*** *не звалиця* [4, с. 124]; про негативні риси людського характеру – *Поверх* ***дерева*** *ходить* [4, с. 80]; *Як* ***дерево*** *зітнуть, кожний тріски збірає* [4, с. 46]; про відповідність явищ – *Веселе* ***дерево****, весело й співає* [4, с. 49]; *На крутеє* ***дерево*** *треба крутого клина* [4, с. 93]; *На сухеє* ***дерево*** *і огонь пада* [4, с. 96]; *На похиле* ***дерево*** *й кози скачуть* [4, с. 97]; *Коло сухого* ***дерева*** *і сире горить* [4, с. 134]; про кількісний вияв явищ – *Одне* ***дерево*** *ще не ліс* [4, с. 96]; про причинно-наслідковий характер явищ – *Сади* ***дерево*** *замолоду – на старість як знахідка*; про різні результати однієї ситуації – *З одного* ***дерева*** *хрест і лопата*; про спадковість характеру людей – *Яке* ***дерево****, такий клин, який батько, такий син*; ***Дерево*** *криве, а плоди солодкі*; *Пізнати* ***дерево*** *по овочу його* [4, с. 134].

Слово *дуб* «багаторічне листяне дерево з міцною деревиною та плодами – жолудями» [2, т. І, с. 619] належить до архаїчного шару слов'янської лексики, виводиться з псл. **dumbas* «дупло, дуплище; дерево», зводиться до ієв. «глибокий, низько розташований»; розвиток нової семантики пояснюється ототожненням понять «дупло» і «дуплисте дерево» та перенесенням цієї назви на дуб за характерною насамперед для нього ознакою дуплистості; за іншою гіпотезою, слово *дуб* зазнало такого розвитку значень: «низько розташована місцевість» – «долина» – «волога долина, поросла лісом» – «ліс» – «дерево» – «найбільш звичайне дерево; дуб»; зіставлялося ще з гр. «сліпий, темний, дурний» [1, т. І, с. 138]. Можливо, тому слово *дуб* часто функціонує в пареміях зі значенням «дурний», а слово *дуб* внаслідок вторинної мотивації стало метафорою, яка позначає нерозумну людину: *Сказав як дурний* ***з дуба*** *вірвався* – дурний [6, с. 50]; *Сказав як* ***з дуба*** *зірвався* – сказав дурницю [6, с. 50]; *Як* ***з дуба*** *впав*. Про дурнувату людину [6, с. 50]; *З дуру, як* ***з дубу***; *Сказав, так як дурний* ***з дубу*** *вірвався* [4, с. 138].

Зовнішня ознака дуба – міцність, кремезність зумовлює сталі порівняння: *Великий як* ***дуб***; *Високий як* ***дуб***; *Здоров як* ***дуб***; *Міцний як* ***дуб*** [6, с. 50].

У прислів'ях зі словом *дуб* йдеться про невідповідність можливостей (сподівань) та результатів – *Зробив з* ***дуба*** *спичку*; *Зробив з* ***дуба*** *сірничок*; про відсутність ознак у непричетності до чого-небудь – *Смола к* ***дубу*** *не пристане* [4, с. 145]; стосунки людей реалізують паремії *Як* ***дуба*** *не нахилиш, так великого сина на добре не навчиш* (про виховання дітей); *Який* ***дуб****, така бочка, яка мати, така й дочка* [4, с. 145].

Народна прикмета відтворена в паремії *Тоді просо засівається, як глухий* ***дуб*** *розвивається* [4, с. 145].

Як і в багатьох інших фольклорних жанрах, у пареміях основну роль відіграє асоціативність та художня образність. Узагальнений характер прислів'їв дозволяє застосовувати їх як висновкові положення до різних за характером ситуацій. Отже, наївна картина світу ґрунтується на здоровому глузді, наївному розумінні світобудови, умінні абстрактно мислити та реалізувати думку в досконалих мовних проявах.

Список літератури

1. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / за ред. О. Мельничука. Київ: Наук. думка, 1982–2013.

2. Новий тлумачний словник української мови. У 3 т. / уклад.: В. Яременко, О. Сліпушко. Київ: Аконіт, 2001.

3. Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.

4. Українські приказки, прислів'я і таке інше / уклад.: М. Номис; упорядкув., прим. та вступ. ст. М. М. Пазяка. Київ: Либідь, 2004. 352 с.

5. Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / пер. с англ. М. К. Рыклина; ред., послесл. и коммент. С. А. Токарева. Москва: Политиздат, 1983. 703 с.

6. Юрченко О. С., Івченко А. О. Словник стійких народних порівнянь. Харків: Основа, 1993. 176 с.

Тхор Н. М.

Особливості адаптації художніх образів у навчальному англомовному дискурсі (на матеріалі Romeo and Juliet British Council LearnEnglish Kids)

Adaptation of Literary Images in English Educational Discourse (Based on Romeo and Juliet by British Council LearnEnglish Kids)

Художній образ є однією з центральних категорій літературознавства та лінгвістики, оскільки забезпечує цілісне відображення персонажа, його психологічних характеристик, світоглядних орієнтирів і системи взаємин з іншими героями. У процесі адаптації класичних літературних творів для навчального дискурсу художній образ зазнає певних трансформацій, спрямованих на збереження його основних змістових характеристик за одночасного спрощення мовної та композиційної організації тексту. Художній образ розглядається як багаторівнева структура, що поєднує змістовий, емоційний, символічний та естетичний компоненти, які можуть змінюватися залежно від комунікативної мети тексту [1].

Навчальний англомовний дискурс характеризується прагненням поєднати освітню функцію із збереженням художньої цінності літературного твору. Саме тому адаптація образів класичних персонажів передбачає не лише скорочення сюжетної лінії, а й модифікацію способів їх мовної репрезентації. У навчальній версії Romeo and Juliet, розміщеній на платформі British Council LearnEnglish Kids, образи головних героїв подаються через зрозумілі мовні конструкції, короткі діалоги та лексичні одиниці, доступні молодшим користувачам англійської мови [3].

Однією з провідних особливостей адаптації є редукція психологічної складності персонажів. Якщо у драмі Вільяма Шекспіра Ромео та Джульєтта постають як багатовимірні характери із внутрішніми конфліктами та суперечностями, то в навчальній версії їхні образи концентруються навколо універсальних понять love, friendship, family та peace. Завдяки цьому учні легко

ідентифікують моральний зміст твору без потреби в інтерпретації складних художніх деталей.

Іншою характерною рисою є лексична адаптація мовлення персонажів. Архаїчна лексика, складні метафори, перифрази, історично марковані мовні форми та синтаксичні конструкції, притаманні оригінальному тексту Вільяма Шекспіра, замінюються сучасними загальновживаними словами й простими граматичними моделями. Така трансформація спрямована не лише на полегшення розуміння тексту, а й на забезпечення відповідності мовного матеріалу рівню володіння англійською мовою цільової аудиторії – дітей молодшого та середнього шкільного віку.

В оригінальному тексті персонажі використовують архаїчні займенникові форми (*thou, thee, thy, thine*), дієслівні закінчення (*dost, hath, art*), інверсії та численні поетичні конструкції. Наприклад, знаменита репліка Джульєтти: *"O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?"* містить архаїчне дієслово *art* та прислівник *wherefore*, який означає не *де*, а *чому*. У навчальній адаптації ця думка передається значно простіше, наприклад: *"Romeo, why are you Romeo?"* або пояснюється через контекст конфлікту між двома родинами. Завдяки цьому учні не витрачають зусиль на декодування історичних мовних форм, а концентруються на змісті висловлювання.

Подібна адаптація простежується і в репліках Ромео. Поетичний вислів *"With love's light wings did I o'erperch these walls"* у навчальній версії може бути переданий як *"Love helped me climb the wall"* або *"I climbed the wall because I wanted to see you."* Складна метафора, побудована на образі крил кохання, трансформується у буквальний опис дії, який є зрозумілим дітям і не потребує додаткового культурного чи літературного коментаря.

Особливих змін зазнають художні тропи. Якщо у трагедії Шекспіра Ромео говорить: *"Juliet is the sun"*, створюючи розгорнуту концептуальну метафору, то в адаптованому навчальному тексті вона, як правило, не розгортається або передається простішими оцінними характеристиками на кшталт *"Juliet is beautiful"* чи *"Romeo loves Juliet very much."* Таким чином, символічний зміст

образу частково редукується, натомість зберігається його основна комунікативна функція – демонстрація почуттів героя.

Зазнає спрощення й синтаксис. Довгі багатокомпонентні речення, характерні для драматичного стилю XVI століття, замінюються короткими простими або складносурядними конструкціями. Наприклад, у матеріалі British Council переважають речення типу: *"Romeo loved Juliet."*, *"Their families were enemies."*, *"They wanted to be together."*, *"The families were sad after Romeo and Juliet died."* Такі синтаксичні моделі відповідають рівню A1–A2 та легко сприймаються під час читання або аудіювання.

Лексична адаптація також передбачає заміну маловживаної художньої лексики словами високої частотності. Замість книжних чи історичних номінацій використовуються найбільш уживані одиниці базового словника (*love, family, friend, fight, happy, sad, marry, die, peace*), які входять до програмного лексичного мінімуму учнів. Завдяки цьому художні образи Ромео, Джульєтти, Монтеккі та Капулетті залишаються впізнаваними, однак їхня мовна репрезентація стає максимально прозорою та доступною для іншомовного навчання.

Важливою особливістю навчального дискурсу є також мультимодальність репрезентації персонажів. На платформі British Council художні образи формуються не лише за допомогою вербального тексту, а й через кольорові ілюстрації, анімацію, інтонацію дикторського мовлення, музичний супровід та візуальні характеристики героїв. Такі невербальні компоненти компенсують скорочення художнього опису, допомагаючи учням швидше зрозуміти емоційний стан персонажів і логіку розвитку сюжету.

Суттєвою рисою адаптації виступає збереження ключових сюжетних функцій художніх образів. Незважаючи на значне скорочення тексту, Ромео залишається образом відданого закоханого, Джульєтта – символом щирості та самопожертви, а конфлікт між родинами Монтеккі й Капулетті продовжує виконувати роль композиційного ядра твору. Таким чином, навчальна адаптація не руйнує концептуальної основи художніх образів, а лише трансформує способи їх мовної реалізації.

Особливу роль відіграє прагматична спрямованість адаптованого тексту. Якщо художній твір орієнтований передусім на естетичне сприйняття, то навчальна версія одночасно виконує дидактичну функцію: сприяє розвитку навичок читання й аудіювання, формуванню словникового запасу та засвоєнню морально-етичних цінностей. У результаті художні образи набувають додаткової освітньої функції, стаючи засобом формування мовної, соціокультурної та комунікативної компетентності учнів.

Отже, адаптація художніх образів у навчальному англомовному дискурсі характеризується комплексом взаємопов'язаних трансформацій: лексичним і синтаксичним спрощенням, редукцією психологічної деталізації персонажів, активним використанням мультимодальних засобів та збереженням основних концептуальних характеристик героїв. На матеріалі Romeo and Juliet платформи British Council LearnEnglish Kids простежується прагнення поєднати художню автентичність із дидактичною доступністю, що забезпечує ефективне використання класичної літератури у процесі навчання англійської мови.

Список літератури

1. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. Дрогобич: Коло, 2004. 236 с.

2. Соколянський М. Г. Навколо образу Шекспіра (про одну творчу полеміку). Збірник робіт аспірантів ОДУ. Одеса: Одеський державний університет, 1964. С. 280–286.

3. Romeo and Juliet. LearnEnglish Kids. British Council. URL: https://learnenglishkids.britishcouncil.org/listen-watch/short-stories/romeo-juliet (дата звернення: 24.07.2026).

Iryna Morozova

Argumentation in English-language dialogue as an effective means of realising the speaker's communicative intention

People rarely speak without a purpose. Even talk about the weather serves a goal: we maintain relationships, relieve tension or gauge the interlocutor's mood. When opposing views collide, chance disappears and every utterance aims at a definite result. F. S. Batsevych treats all communicative acts as strategic as there is no communication without a certain goal [1, p. 118]. J. Culpeper and M. Haugh likewise describe linguistic interaction as a continuous selection of means according to specific communicative goals [7, p. 12].

In recent days, linguistic research has moved from describing language units to examining how they operate in communication. Dialogue is both a form of social interaction and a powerful instrument of influence on consciousness and behaviour. The practical need to optimise dialogic communication adds urgency to the theoretical interest. The objective of this paper is to identify the strategies of speech influence that most effectively realise the speaker's communicative intention in English-language dialogue: to clarify the notions of speech influence and communicative intention, to systematise the general strategies of speech behaviour, and to determine the share of successful dialogues according to the strategy employed.

The material consists of 1,000 characters' dialogues selected by consecutive selection from English-language novels, film and TV scripts of the recent decade. Fictional dialogue was preferred since the author's paratext lays bare intentions that remain hidden in real talk, and the outcome of clashing intentions is always visible in the text or movie. M. Locher and A. Jucker note that fictional (including screen) dialogue is a condensed model in which pragmatic mechanisms stand out more clearly than in spontaneous conversation [12, pp. 5-7].

It is noteworthy that effectiveness is not equated with formal agreement. Participants often agree outwardly while preserving their position inwardly. Success

must therefore be judged by verbal and non-verbal signals taken together. In this paper, we understand effectiveness as the realisation of communicative intention within a concrete «thematic node» – a completed sequence of dialogic unities [2, p. 125; 4].

Communicative intention drives communication. F. Batsevych defines it as the addresser's conscious or intuitive intention that shapes the internal programme of speech and the manner of its realisation [1, p. 121]. That programme is known as the communicative strategy. V. A. Ushchyna links strategy with the subject's positioning in discourse – the choice of direction that takes into account the speaker's interlocutor, situation and own goals [5, p. 84]. T. A. van Dijk, in his turn, stresses flexibility: strategy is not a rigid algorithm but a plan, adjusted in the course of communication [13]. Thus, strategy is the general plan while tactics are the concrete devices that follow from it.

From a cognitive standpoint, speech influence is an attempt to alter the interlocutor's internal world. We follow F. H. van Eemeren [14] and van Dijk [13] in stating that verbal means of persuasion are operations upon participants' models of the world [9]. The ideal strategy requires that the «defeated» side acknowledge the other party's position and become its ally.

Basing on P. Grice's Cooperative Principle and the degree of adherence to its maxims [10], we distinguish two general strategies: conformism and argumentation (with two subtypes - hard and soft argumentation). While conformism expresses solidarity and the interlocutor relies on communicative agreement and observes the Cooperative Principle without deviation, argumentation presupposes a clash of opinions. Its basic tactics include disagreement, counter-questions and evasion.

Hard argumentation here rests on personal pressure, threats and tactics that ignore the maxim of politeness, like intentional impoliteness in Culpeper's terms [6, p. 23]. Such speech interaction often results in communicative conflicts. Hard argumentation can impose an intention by suppressing the other participant. However, the cost is high, since the communication gets blocked, with a high chance of interruption ruling out genuine cooperation. Concession under pressure remains external.

Soft argumentation employs the same tactics of disagreement, evasion and refutation, yet the speaker observes Grice's maxims and Leech's politeness principle [11, pp. 90-92]. Communication Accommodation Theory accounts for the difference: partners adjust their manner of speaking to each other, so pressure invites reciprocal pressure [8, pp. 36-38]. Thus, soft argumentation produces a third tonality – calm yet not submissive.

As the results of our analysis show, soft argumentation takes place in 54.3% of the 1,000 dialogues and proved the most successful. Conformism and hard argumentation accounted for 23.6% and 22.1%, respectively. It does not come as news that in the latter two types, a genuine change of position is quite rare and outward compliance coexists with an unaltered cognitive stance. Persuasion reduces to formal behaviour and its apparent effectiveness is communicative failure.

So, why does soft argumentation succeed where the others fail? By allowing free expression, the speaker disarms internal resistance and signals respect for the other's viewpoint, thereby opening a channel for influence [3]. Common and divergent elements of the two positions are brought into the open. Disagreement is combined with agreement in the manner required by critical discussion in pragma-dialectics [14, pp. 38-40]. The interlocutor, often without noticing, verbalises cognitive representations of the inner world, and thus, once these meanings enter open dialogue they become available for discussion and revision.

To sum up, our research has shown that soft argumentation is the most effective strategy of speech influence in English-language dialogue, particularly when the speaker aims to change their interlocutor's speech behaviour and cognitive world picture. It produces a cognitive shift towards the speaker's goals while preserving general communicative harmony. As the perspectives of our analysis, we see a comparative study of different types of argumentation in diachrony.

Список літератури

1. Бацевич Ф. С. Вступ до лінгвістичної прагматики. Київ: ВЦ «Академія», 2011.

2. Морозова І. Б. Парадигматичний аналіз структури і семантики елементарних комунікативних одиниць у світлі гештальт-теорії в сучасній англійській мові. Одеса: Друкарський дім, 2009.

3. Морозова І. Б. Протилежності сходяться: психолінгвістичні можливості вербального впливу на мовців-інтровертів та екстравертів. Нова філологія. 2025. № 99. С. 118–125. DOI: 10.26661/2414-1135-2025-99-14.

4. Морозова І. Б., Стращенко Д. Лінгвальні шляхи забезпечення ефективності тематичних вузлів у віртуальному діалозі (на матеріалі кінострічки «Щоденники принцеси 2: Як стати королевою» (2004)). Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 60, т. 3. С. 136–141. DOI: 10.24919/2308-4863/60-3-20.

5. Ущина В. А. Позиціонування суб'єкта в англомовному дискурсі ризику: соціокогнітивний аспект: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 380 с.

6. Culpeper J. Impoliteness: Using Language to Cause Offence. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

7. Culpeper J., Haugh M. Pragmatics and the English Language. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

8. Dragojevic M., Gasiorek J., Giles H. Accommodative Strategies as Core of the Theory. Communication Accommodation Theory: Negotiating Personal Relationships and Social Identities across Contexts / ed. by H. Giles. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 36–59.

9. Exploring the Cognitive and Semiotic Structuring of English Political Discourse: Implications for EFL Teaching / I. Morozova, I. Bakhov, O. Stepanenko et al. Revista Românească pentru Educaţie Multidimensională. 2023. Vol. 15, № 4. P. 440–457. DOI: 10.18662/rrem/15.4/803.

10. Grice H. P. Logic and Conversation. Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts / ed. by P. Cole, J. L. Morgan. New York: Academic Press, 1975. P. 41–58.

11. Leech G. The Pragmatics of Politeness. Oxford: Oxford University Press, 2014.

12. Locher M. A., Jucker A. H. The Pragmatics of Fiction: Literature, Stage and Screen Discourse. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

13. van Dijk T. A. Discourse and Context: A Sociocognitive Approach. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

14. van Eemeren F. H. Argumentation Theory: A Pragma-Dialectical Perspective. Cham: Springer, 2018.

Григорян Н. Р., Дьоміна Н. Ю.

Інтонаційні засоби реалізації аргументації в англомовному пісенному дискурсі

Вплив інтонації на англомовний пісєнний дискурс становить вагомий об'єкт дослідження в сучасній лінгвістиці та теорії комунікації. Як один із визначальних компонентів вербальної комунікації, інтонація відіграє важливу роль у формуванні сприйняття мовленнєвого повідомлення, визначаючи його емоційно-експресивне забарвлення, смислові акценти та загальну модальність. Попри те, що інтонація традиційно розглядається передусім у контексті усного мовлення, її функціональний потенціал є значущим і в музичній комунікації. У пісенному дискурсі інтонаційні характеристики взаємодіють із вербальним і музичним компонентами, сприяючи організації ритмічної структури, увиразненню емоційного змісту та реалізації різноманітних інтонаційно-експресивних відтінків тексту.

Аргументація, що є невід'ємним компонентом концепту переконування та комунікативного впливу**,** посідає важливе місце в процесі міжособистісної та масової комунікації. Вона передбачає не лише здатність формулювати й висловлювати власні погляди, а й уміння логічно та послідовно їх обґрунтовувати, забезпечуючи переконливість сформульованої позиції. Володіння засобами аргументації та їх ефективне застосування створюють передумови для реалізації широкого спектра комунікативних цілей, зокрема формування або зміни переконань адресата, обстоювання певної точки зору та трансляції власних ідей [1, с. 46].

Переконувальний потенціал музики реалізується через комплекс емоційних і когнітивних реакцій, які вона здатна викликати у слухача, а також через змістову насиченість тексту та особливості його вокальної інтерпретації. У пісенному дискурсі аргументація не обмежується вербальним компонентом, а формується внаслідок взаємодії тексту з мелодією, ритмічною організацією,

темпом, динамікою та іншими музично-перформативними засобами. Завдяки такій комплексній взаємодії пісня набуває значного сугестивного та переконувального потенціалу, здатного впливати на систему поглядів і ціннісні орієнтації реципієнта, спонукати його до певних дій та актуалізувати широкий спектр емоційних станів. Розгляд аргументації як одного з механізмів реалізації переконування в англомовному пісенному дискурсі дає змогу глибше осмислити специфіку музично-мовленнєвої виразності та визначити чинники, що забезпечують її впливовість на слухача [5, с. 37].

Аргументація в пісенному дискурсі характеризується специфічною організацією, зумовленою синтезом вербального та музичного компонентів, за допомогою яких репрезентуються певні погляди, переконання, оцінки та ідеї. На відміну від аргументації в суто вербальних типах дискурсу, у пісенному дискурсі переконувальний вплив формується не лише на основі змісту тексту, а й завдяки його музичному оформленню, емоційно-експресивній виразності та особливостям вокального виконання. До основних характеристик аргументації як складової концепту переконування та впливу в пісенному дискурсі доцільно віднести такі:

1. Лірична спрямованість. Значна частина пісенних текстів характеризується ліричною організацією, що створює сприятливі умови для суб’єктивного вираження виконавцем власних почуттів, переживань, поглядів та переконань. За таких умов аргументація набуває персоніфікованого характеру, вирізняється підвищеною емоційністю та ґрунтується на репрезентації особистого досвіду й авторської оцінки певних явищ дійсності. Така форма аргументування сприяє встановленню емоційного контакту з адресатом і посиленню його залученості до змісту пісенного повідомлення.

2. Метафоричність та образність**.** Важливим засобом реалізації аргументаційного потенціалу пісенного дискурсу є використання метафор, символів, художніх образів та інших засобів образної репрезентації. Вони забезпечують непряме вираження складних концептів, ідей та емоційних станів, сприяючи їхній доступній та водночас багатозначній інтерпретації. Образність

пісенного тексту не лише підвищує його естетичну виразність, а й виконує прагматичну функцію, актуалізуючи в свідомості слухача певні асоціації та оцінні смисли.

3. Ритмічна організація та римування. Ритм і рима є важливими структурно-композиційними засобами пісенного дискурсу, які забезпечують його цілісність, мелодійність і легкість сприйняття та запам'ятовування. Їх систематичне використання сприяє акцентуванню семантично значущих компонентів тексту та підвищує його сугестивний і переконувальний потенціал. Завдяки ритмічній упорядкованості аргументативні положення можуть легше фіксуватися в пам'яті реципієнта, що сприяє посиленню їхнього комунікативного впливу.

4. Емоційно-експресивний потенціал**.** Однією з визначальних характеристик пісенного дискурсу є його здатність актуалізувати широкий спектр емоційних реакцій у слухача. Аргументація, інтегрована в емоційно насичений музичний контекст, може впливати не лише на раціональне осмислення певної позиції, а й на емоційно-ціннісну сферу реципієнта. Поєднання вербального змісту з мелодією, темпом, ритмом, динамікою та вокальною експресією посилює впливовість повідомлення й створює передумови для формування, актуалізації або трансформації певних поглядів та переконань слухача.

Зазначені характеристики забезпечують реалізацію переконувальної та впливової функцій музичних творів, сприяючи їхньому функціонуванню як ефективних засобів комунікації, трансляції ідей та формування певних смислів у свідомості реципієнтів [6, с. 75].

В умовах сучасного інформаційного суспільства, що характеризується інтенсивними темпами продукування, поширення та споживання інформації, здатність логічно обґрунтовувати власну позицію й здійснювати ефективний вплив на реципієнта набуває особливої значущості. Аргументація виступає одним із ключових механізмів реалізації переконування та комунікативного впливу**,** оскільки передбачає комплексне використання логічних міркувань,

доказів, фактів і риторичних засобів для формування певного ставлення адресата до предмета комунікації та досягнення визначених комунікативних цілей.

У межах цього дослідження, а також відповідно до підходів, представлених в українських працях з експериментальної фонетики, аналіз інтонаційних характеристик, релевантних для реалізації переконувальної функції**,** ґрунтується на комплексному підході до експериментально-фонетичного дослідження інтонації, розробленому Н. О. Кравченко [3, с. 227]та Н. О. Бігуновою [2, с. 230]. Застосування комплексної методики уможливлює системне вивчення просодичних параметрів та встановлення їхньої ролі у формуванні комунікативного й прагматичного потенціалу англомовного пісенного дискурсу.

Метою дослідження є встановлення інтонаційних характеристик англомовних пісенних творів у виконанні співаків і співачок, а також визначення потенціалу просодичних засобів у реалізації впливу на реципієнта.

Матеріалом дослідження слугували **10 англомовних музичних композицій**, виконаних британськими та американськими співаками й співачками: «Imagine» Джона Леннона, «Lose Yourself» Емінема, «It's My Life» Бон Джові, «Waka Waka» Шакіри, «What a Wonderful World» Луї Армстронга, «Dreamer» Оззі Осборна, «Unstoppable» Сії, «You Got The Love» Кенді Стейтон, «Shake It Off» Тейлор Свіфт, «Watch Me Work» гурту Trolls Band. Загальна тривалість звучання склала 30 хвилин.

Проведений аудиторський аналіз дав змогу встановити низку закономірностей щодо реалізації впливового потенціалу інтонації в англомовному пісенному дискурсі. Результати експериментально-фонетичного дослідження засвідчили переважання високого висотного рівня, швидкого темпу, підвищеної гучності та короткої паузації як у чоловічому, так і в жіночому вокальному виконанні. Виявлена сукупність просодичних характеристик формує своєрідний інтонаційний профіль досліджуваного матеріалу, що корелює із загальною комунікативно-прагматичною спрямованістю на передачу енергійності, експресивності та емоційної піднесеності. Такий комплекс просодичних засобів є характерним для значної частини англомовних поп-

композицій і може розглядатися як один із чинників посилення їхнього емоційного та переконувального впливу на слухача.

Результати дослідження інтонаційної організації пісенного дискурсу засвідчили наявність гендерно зумовлених відмінностей у просодичному оформленні вокального мовлення. Чоловічі вокальні партії характеризувалися переважно нижчим тональним рівнем, тенденцією до реалізації уповільненого темпу та більшої тривалості пауз порівняно з жіночим виконанням. Виявлені відмінності можуть бути зумовлені як фізіологічними особливостями голосового апарату та акустичними характеристиками чоловічого й жіночого голосу, так і соціокультурними чинниками, зокрема усталеними моделями гендерно маркованої комунікативної поведінки.

Важливого значення у формуванні експресивності пісенного дискурсу набуває контрастивне використання інтонаційних засобів, спрямоване на увиразнення композиційно та семантично значущих, зокрема кульмінаційних, фрагментів твору. Варіювання висотного рівня, чергування швидкого й уповільненого темпу, а також динамічне протиставлення гучного та тихого звучання забезпечують виразну просодичну організацію пісенного твору та створюють ефект поступового, динамічного розгортання музично-мовленнєвої думки в часі. Паузація, своєю чергою, виконує структурно-смислову та прагматичну функції: вона забезпечує членування пісенного тексту на відносно завершені змістові блоки, регулює процес його сприйняття та сприяє емфатичному виділенню семантично й комунікативно значущих слів і висловлень**.**

Проведений аналіз підтвердив визначальну роль інтонації у формуванні емоційно-експресивної організації пісенного тексту. Просодичні засоби не лише забезпечують структурну цілісність і зв’язність вокального твору, а й перебувають у тісній взаємодії з його вербальними та музичними компонентами. Така взаємодія зумовлює виникнення додаткових смислових, емоційних та експресивних відтінків, посилюючи прагматичний потенціал пісенного повідомлення та його здатність впливати на реципієнта.

Інтонація являє собою складний просодичний феномен, у якому поєднуються універсальні закономірності організації мовлення та національно-культурна специфіка їх реалізації. Дослідження її функціонування в англомовному пісенному дискурсі дає змогу поглибити розуміння механізмів комунікативного впливу, а також розкрити особливості породження й сприйняття вокального повідомлення як результату взаємодії вербальних, просодичних, музичних та емоційно-експресивних компонентів. У цьому аспекті інтонація постає не лише як засіб звукової організації пісенного тексту, а і як важливий інструмент його смислової актуалізації, емоційної виразності та переконувального впливу на слухача**.**

Список літератури

1. Бєлова А. Д. Лінгвістичні аспекти аргументації (на матеріалі сучасної англійської мови): автореф. дис. доктора філол. наук: 10.02.04 / Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 1998. 30 с.

2. Бігунова Н. А. Позитивна оцінка: від когнітивного судження до комунікативного висловлювання. Одеса: КМ ОМД, 2017. 600 с.

3. Кравченко Н. О. Синергічність англомовного релігійного дискурсу (теолінгвістичний підхід). Одеса, 2017. 408 с.

4. Хорошун О. О. Дискурс засобів масової інформації: характерні особливості. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки». 2014. Вип. 6. С. 65–71.

5. Чорнобай О. Л. Теорія аргументації: основні філософсько-правові аспекти. Навчально-науковий інститут права та психології Національного університету «Львівська політехніка». 2016.

6. Blair J. A. Argumentation as rational persuasion. Argumentation. 2012. Vol. 26. № 1. 2016. P. 71–81.

Караваєва Т. Л.

Психолінгвістичні засади засвоєння іноземної мови у закладах вищої освіти крізь призму сучасних методичних прийомів

Сучасне суспільство характеризується швидкими змінами, які зумовлюють нові вимоги до навчання та професійної підготовки фахівців. Інтеграція України до європейського освітнього простору передбачає володіння громадянами хоча б однією іноземною мовою. У зв'язку з цим актуальною залишається проблема ефективного вивчення іноземної мови у закладах вищої освіти.

Для сучасного студента іноземна мова потрібна не лише для складання іспиту чи виконання навчального завдання. Тому під час навчання іноземної мови важливим є не тільки добір навчального матеріалу, а й розуміння того, як він сприймається, запам'ятовується та відтворюється студентом.

У процесі навчання іноземної мови важливим є врахування психофізіологічних та індивідуально-психологічних факторів, оскільки суб'єктом навчального процесу є студент. Неможливо організувати навчання іноземної мови, не беручи до уваги індивідуально-психологічні характеристики студентів, природу навичок і вмінь іншомовного спілкування, а також досвід, набутий ними під час вивчення рідної та іноземної мов. Психолінгвістичний аспект формування комунікативної компетентності передбачає врахування процесів породження і сприйняття мовлення як складників мовленнєвої діяльності [3].

Процес вивчення іноземної мови покликаний не лише забезпечити оволодіння навчальним матеріалом, але й стимулювати інтелектуальний розвиток студентів, розвивати навички говоріння, читання, письма та аудіювання. Для студентів непрофільних спеціальностей важливим є також уміння використовувати іншомовний матеріал відповідно до професійної ситуації. У такому разі нова лексика, граматичні структури та мовленнєві моделі мають бути пов'язані з майбутньою професійною діяльністю. Формування

іншомовної комунікативної компетентності студентів непрофільних спеціальностей залишається актуальним напрямом сучасної методики навчання іноземних мов [5].

Студенти здатні запам'ятовувати досить значний обсяг мовного матеріалу. Проте запам'ятати слово і вміти використовувати його в мовленні не одне й те саме. Одним із таких шляхів може бути використання методу асоціативних символів у процесі вивчення лексичного матеріалу. Цей метод базується на принципі асоціативного зв'язку, що встановлюється між психічними утвореннями у свідомості людини, якщо вони виникають одночасно або одне за одним.

Розробці цієї проблеми присвячено низку наукових праць Л. Гусак, яка пропонує засвоювати форму і значення слів завдяки ситуативній віднесеності, необхідності висловлення думок і почуттів. Для оптимізації навчання лексики вона пропонує використовувати символічне зображення слів і навіть словосполучень, що сприяє швидкому і міцному запам'ятовуванню матеріалу. Автор наголошує на використанні різних прийомів запам'ятовування: довільних і мимовільних, механічних і логічних, безпосередніх і опосередкованих (символи, знаки, жести, опорні сигнали). Це, на її думку, сприяє розвитку інтелектуальних функцій аналізу і синтезу, формуванню здатності до узагальнення. [1, с. 16].

Для студентської аудиторії цей прийом можна використовувати під час роботи з новою лексикою. Незнайоме слово можна пов'язати з певним знаком, образом, ситуацією або вже відомим поняттям. Особливо доречним це може бути під час опрацювання професійної термінології, коли кількість нових слів за одне заняття буває досить значною.

Асоціативні зв'язки можна використовувати і під час роботи з лексико-семантичним матеріалом. Нове слово легше включити в активний словниковий запас, якщо студент бачить його зв'язок з іншими словами та поняттями. Можна запропонувати дібрати до нового слова синоніми або антоніми, визначити слова, які найчастіше вживаються разом із ним, об'єднати лексику за темою або

встановити зв’язок між терміном і його визначенням. Когнітивний підхід до навчання іноземної мови студентів ЗВО також передбачає роботу з лексико-семантичними полями та відношеннями між лексичними одиницями [2].

Важливо добирати завдання, які дають змогу задіяти різні види пам’яті та спираються на індивідуальні психічні особливості студентів. Це можуть бути завдання на слухове та зорове сприйняття, повторення, співвіднесення, класифікацію, роботу зі схемами і таблицями. Проте після такого завдання бажано дати студентові можливість використати новий матеріал самостійно: скласти речення, поставити запитання, коротко пояснити поняття або використати слово в діалозі.

При цьому не варто жорстко поділяти студентів на окремі типи сприйняття. Один і той самий студент може по-різному працювати з інформацією залежно від завдання. Тому більш продуктивним видається поєднання різних способів роботи з мовним матеріалом. З психолінгвістичного погляду таке поєднання різних способів роботи сприяє не лише сприйняттю та запам’ятовуванню мовного матеріалу, а й його подальшому відтворенню в мовленні. Важливо, щоб студент не обмежувався розпізнаванням нової мовної одиниці, а поступово переходив до її самостійного використання в різних комунікативних ситуаціях.

Аби вибудувати ефективний процес сприйняття та запам’ятовування нового матеріалу, викладачеві необхідно враховувати особливості студентської аудиторії та варіювати методичні прийоми. Одним із таких прийомів може бути гра. Специфічними ознаками гри є почуття рівності учасників, атмосфера захопленості й радості, відчуття посильності завдань [1].

У студентській аудиторії гра може бути пов’язана з навчальним матеріалом безпосередньо. Це може бути рольова гра, мовне змагання, обговорення певної проблеми або моделювання професійної ситуації. У такій ситуації запам’ятовування відбувається разом із використанням слова в мовленні. З метою подолання труднощів у вивченні іноземної мови доречно впроваджувати в навчальний процес елементи інтерактивного навчання, яке передбачає

діалогічну взаємодію між викладачем та студентами, а також між самими студентами [4].

Одним із таких прийомів є метод побудови «асоціативного куща». Він передбачає пошук студентами слів, словосполучень і понять, пов'язаних із визначеною темою. Результатом виконання вправи є своєрідний «кущ», який поступово збільшується.

Метод «Мікрофон» передбачає почергове висловлення студентами власної думки чи позиції з використанням «символічного мікрофона». Важливим є те, що кожен учасник має можливість висловитися, а відповіді не перебиваються іншими студентами. Такі завдання створюють умови для переходу від сприйняття і осмислення мовного матеріалу до самостійного породження висловлювання, що є важливим етапом формування іншомовної комунікативної компетентності.

Отже, психолінгвістичні особливості засвоєння іноземної мови мають значення і в навчанні студентів ЗВО. Сприйняття, пам'ять, асоціативні зв'язки, осмислення та відтворення мовного матеріалу пов'язані з тим, наскільки успішно студент запам'ятовує нову лексику та використовує її під час спілкування. Використання асоціативних символів, «асоціативного куща», ігрових та інтерактивних завдань може зробити процес засвоєння іншомовного матеріалу більш осмисленим і наближеним до реального мовлення.

Список літератури

1. Гусак Л. Є. Застосування методу асоціативних символів у процесі вивчення англійського лексичного матеріалу. Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. 2011. № 17. С. 15–19.

2. Корнєва З., Кириленко Т. Визначення лексико-семантичного поля та типів відношень лексичних одиниць з позицій когнітивного підходу у процесі навчання іноземної мови студентів філологічного напрямку. ARS LINGUODIDACTICAE. 2021. № 7. С. 24–34. DOI: 10.17721/2663-0303.2021.7.03.

3. Кучеренко І. А., Мамчур Л. І. Формування комунікативної компетентності учнів: психолінгводидактичний аспект. Освітня аналітика України. 2023. № 1 (22). С. 108–122. DOI: 10.32987/2617-8532-2023-1-108-122.

4. Онучак Л. В. Інтерактивні методи навчання іноземних мов студентів немовних спеціальностей. Збірник наукових праць «Педагогічні науки». 2023. № 102. С. 68–75. DOI: 10.32999/ksu2413-1865/2023-102-10.

5. Zadorozhna O., Bodnar O., Benkovska N., Korshevniuk T., Biliavska T. Peculiarities of Forming Communicative Competence in Students of Non-Philological Specialties. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. 2023. Vol. 13, № 2, Special № I (13/02-XXXVI.). P. 27–33.

Kuznetsova Galyna

Teaching a foreign language for professional purposes as an intersection of the humanities and technical sciences (based on the training of IT specialists)

Teaching English for Specific Purposes (ESP) to IT students is a good example of what this conference is about, the eternal meeting the changeable. This subject brings together two fields that might seem far apart − the humanities, which care about words, meaning, and how people communicate, and the technical sciences, which supply the constantly shifting content that fills that language. ESP brings together language learning and the specific purposes for which learners need the language. [4, p. 5–8] This is exactly where the productive dialogue between disciplines and cultures actually happens.

The topic is of great importance because technology changes fast. Every year brings new terms, new tools, and new kinds of professional writing − technical documentation, project-management notes, communication in international remote teams, code comments, prompts for AI models. All of this sets new challenges in language training. [2, p.87-94; 114-120] At the same time, the way we teach language still relies on principles that have not changed much in centuries, going back to classical rhetorical tradition. [3, p.297-308] An ESP teacher lives with this tension every day, teaching content that keeps changing, using methods that stay largely the same.

The stable core of the course is built on classical qualities of good communication i.e. clarity, precision, logical structure, and the ability to argue a point.[1, p.108-109] These matter just as much when writing a piece of technical documentation or presenting a project as they do in any other kind of academic or professional writing. Basic communication skills also stay constant − structuring a message, expressing a communicative intention, making a request, and participating in professional communication.[5, p.25-26]These are the skills a student can carry from one technology to the next, even after the specific tools become outdated. In this sense,

the humanities part of an ESP course is what keeps professional communication stable while the technical content around it keeps shifting.

The vocabulary and the genres of the course, on the other hand, never stop moving. [2, p.80-94] New fields −cloud computing, machine learning, cybersecurity, development with generative AI−keep expanding the terminology students need to know. The formats of professional writing are changing too. Not long ago, the standard genre was a technical report; today, students also need to handle short commit messages, code review comments, prompts for language models, and quick messages in team chat apps. Teachers have to keep updating their material constantly, or the language course risks falling behind the actual profession.

A good way to teach ESP to IT students is to combine these two sides on purpose. First, it helps to build vocabulary from real, current texts - open-source documentation, tech blogs, conference materials - so the course stays up to date, while also teaching students how to keep learning new terms on their own after the course ends. Second, project-based tasks work well because students work through real technical cases in English, using both lasting rhetorical skills and current terminology at the same time. Third, AI tools are worth using deliberately − not as a replacement for the teacher, but as practice for language accuracy and for adapting quickly to new vocabulary. Using AI this way also teaches students to check and question generated text, which is itself one of those lasting values of scientific thinking − verification, doubt, and reasoned judgment.[3, p.297-308]

In short, a foreign-language course for future IT specialists is a small working model of the conference's main idea. The humanities give it a lasting framework − a culture of thinking, speaking, and arguing − while the technical sciences keep filling that framework with new content. The dialogue between linguistics, pedagogy, and engineering within this one course is not an isolated case; it is exactly the kind of dialogue between sciences and cultures.

Список літератури

1. Тарнопольський О. Б., Кабанова М. Р. Методика викладання іноземних мов та їх аспектів у вищій школі: підручник. Дніпро: Університет імені Альфреда Нобеля, 2019. 256 с.

2. Dudley-Evans T., St John M. J. Developments in English for Specific Purposes: A Multi-Disciplinary Approach. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 301 p.

3. Green B., Molyneux P., Scull J. Rhetoric, agency, pedagogy: a “new” perspective on language and literacy education. The Australian Journal of Language and Literacy. 2022. Vol. 45. P. 297–308.

4. Hutchinson T., Waters A. English for Specific Purposes: A Learning-Centred Approach. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 183 p.

5. Widdowson H. G. Learning Purpose and Language Use. Oxford: Oxford University Press, 1983. 130 p.

Кисенко-Романюк Л. А.

Дискурсивні практики державно-громадянського партнерства в умовах цифрової трансформації публічного управління

Анотація. *У статті досліджено роль дискурсивних практик у розвитку державно-громадянського партнерства в умовах цифрової трансформації публічного управління. Обґрунтовано доцільність розгляду дискурсивних практик як системи комунікативної взаємодії органів публічної влади, громадян та інститутів громадянського суспільства, спрямованої на формування діалогу, узгодження позицій, забезпечення зворотного зв'язку та спільне вироблення публічних рішень. Проаналізовано основні цифрові форми взаємодії, зокрема електронне інформування, електронні консультації, публічні онлайн-обговорення, електронні петиції, цифрові платформи громадської участі, соціальні мережі та електронні адміністративні послуги. Визначено значення професійних компетентностей державних службовців для забезпечення конструктивного цифрового діалогу, зокрема комунікативної, цифрової, фасилітаційної, стейкхолдерської та етично-ціннісної складових. Обґрунтовано основні напрями розвитку партнерської взаємодії: інституціоналізація діалогу, розвиток цифрової інфраструктури участі, підвищення якості публічного діалогу, посилення клієнтоорієнтованості та інклюзивності, розвиток професійної компетентності державних службовців, спільне вироблення публічних рішень та оцінювання результативності партнерства. Запропоновано модель розвитку партнерської взаємодії, яка поєднує зазначені компоненти у циклічну систему постійного вдосконалення. Доведено, що її результативність визначається узгодженим функціонуванням інституційних, цифрових, комунікативних і компетентнісних механізмів, спрямованих на співтворення публічної цінності та зміцнення довіри громадян.*

***Ключові слова*:** *дискурсивні практики; державно-громадянське партнерство; цифрова трансформація; публічне управління; цифрова*

взаємодія; громадська участь; професійні компетентності, публічні управлінці, державні службовці; цифрові платформи, цифрова трансфомація; клієнтоорієнтованість; публічний діалог.

Abstract. *The article examines the role of discursive practices in developing state–citizen partnership under the conditions of digital transformation of public administration. Discursive practices are conceptualized as a system of communicative interaction among public authorities, citizens, and civil society institutions aimed at establishing dialogue, reconciling positions, providing feedback, and jointly developing public decisions. The main digital forms of interaction are analyzed, including electronic information, e-consultations, online public discussions, electronic petitions, digital civic participation platforms, social networks, and electronic administrative services. The importance of public servants' professional competencies for ensuring constructive digital dialogue is substantiated, with particular attention to communicative, digital, facilitation, stakeholder-interaction, and ethical-value competencies. The main directions for developing partnership interaction are identified: institutionalization of dialogue, development of digital participation infrastructure, improvement of public dialogue quality, strengthening client orientation and inclusiveness, development of public servants' professional competencies, co-production of public decisions, and assessment of partnership effectiveness. A model for developing partnership interaction is proposed, combining these components into a cyclical system of continuous improvement. It is argued that the effectiveness of the model depends on the coordinated functioning of institutional, digital, communicative, and competency-based mechanisms aimed at co-creating public value, improving public administration, and strengthening citizens' trust.*

Keywords *discursive practices; state–citizen partnership; digital transformation; public administration; digital interaction; civic participation; professional competencies of public managers and civil servants; digital platforms; client orientation; public dialogue.*

Постановка проблеми. Цифрова трансформація публічного управління зумовлює зміну традиційних форм взаємодії органів публічної влади та

громадян, актуалізуючи перехід від переважно адміністративної комунікації до партнерської взаємодії, заснованої на діалозі, участі та спільному формуванні публічної цінності. Водночас наявність цифрових каналів комунікації не гарантує змістовного залучення громадян до управлінських процесів. Виникає потреба у розвитку нових дискурсивних практик державно-громадянського партнерства, здатних забезпечити двосторонню комунікацію, врахування суспільних потреб, зворотний зв'язок та узгодження інтересів різних стейкхолдерів. Проблема полягає у визначенні організаційних і комунікативних механізмів формування таких практик в умовах цифрової трансформації публічного управління.

Аналіз джерел та останніх досліджень. Дослідження цифрової трансформації публічного управління засвідчують поступовий перехід від розуміння цифровізації як технологічного оновлення адміністративних процедур до її трактування як комплексної зміни способів взаємодії держави, громадян і суспільства. У eGovernment Benchmark 2024 цифровізація публічних послуг оцінюється, зокрема, крізь призму орієнтованості на користувача, прозорості, ключових цифрових чинників та транскордонної доступності, що актуалізує питання якості комунікації та врахування потреб громадян у цифровому середовищі [3]. Важливий напрям досліджень становить розвиток участі громадян і відкритості публічного управління. OECD наголошує, що цифрові технології створюють нові можливості для залучення громадян до вироблення публічних рішень, однак результативність таких практик залежить від їх змістовності, інклюзивності та реального врахування отриманих пропозицій [5]. Відтак цифрові канали комунікації доцільно розглядати не лише як інструмент інформування, а як простір формування нових дискурсивних практик державно-громадянського партнерства. Проблематика довіри також безпосередньо пов'язана з якістю публічної комунікації. За результатами дослідження OECD, можливість громадян впливати на діяльність органів влади та належне комунікування обґрунтувань управлінських рішень є важливими чинниками довіри до публічних інституцій [4]. В українському науковому дискурсі автори

акцентують увагу на компетентностях публічних управлінців, визначаючи серед необхідних особистісних якостей здатність до взаємоповаги, домовленостей і визнання різних підходів, традицій та інтересів [2]. Це положення є методологічно важливим для розуміння професійної компетентності публічного управлінця / державного службовця як передумови конструктивного державно-громадянського діалогу. Водночас дослідження цифрових сервісів в українському публічному управлінні демонструють їх потенціал для вдосконалення соціальної взаємодії та прийняття управлінських рішень [1]. Недостатньо дослідженим залишається питання поєднання цифрових інструментів, професійних компетентностей державних службовців і дискурсивних практик як механізмів державно-громадянського партнерства, що й визначає напрям подальшого дослідження.

Мета статті – теоретичне обґрунтування ролі дискурсивних практик у розвитку державно-громадянського партнерства в умовах цифрової трансформації публічного управління та визначення ключових напрямів їх удосконалення як засобу забезпечення конструктивної взаємодії органів публічної влади, громадян і інститутів громадянського суспільства.

Виклад основного матеріалу. Поняття «дискурсивні практики» доцільно розглядати як комплекс способів комунікативної взаємодії, за допомогою яких учасники суспільних процесів формують, відтворюють та трансформують певні смисли, позиції й моделі поведінки. На відміну від комунікації, яка передусім передбачає обмін інформацією, дискурсивна практика охоплює ширший процес конструювання суспільного розуміння проблеми, її інтерпретації та пошуку прийнятних способів спільного реагування. У цьому контексті дискурс постає не лише мовленнєвим явищем, а простором взаємодії різних суб’єктів, у якому відбуваються аргументація, узгодження позицій, формування довіри та вироблення спільних смислів. У публічному управлінні дискурсивні практики набувають особливого значення, оскільки управлінські рішення безпосередньо пов’язані з різноманітними суспільними інтересами. Їх реалізація передбачає не тільки інформування громадян про діяльність органів влади, а й створення

можливостей для висловлення позицій, обговорення суспільно значущих питань, отримання зворотного зв'язку та врахування громадської думки. Відтак дискурсивні практики можуть бути визначені як інституційно та комунікативно організовані форми публічного діалогу, спрямовані на взаємне розуміння, узгодження інтересів і вироблення спільних рішень.

У контексті державно-громадянського партнерства їх зміст розширюється за рахунок активної участі громадян та інститутів громадянського суспільства у процесах публічного управління. Держава в такій моделі виступає не виключно суб'єктом владного впливу, а партнером діалогової взаємодії. Відповідно, ефективність дискурсивних практик визначається не кількістю комунікаційних каналів, а можливістю їх використання для реального обговорення проблем, представлення різних позицій, аргументованого прийняття рішень та формування спільної відповідальності за їх результати. Цифрова трансформація суттєво розширює простір таких практик. Електронні консультації, цифрові платформи участі, онлайн-обговорення, електронні петиції, соціальні мережі та інші цифрові інструменти створюють нові можливості для безпосередньої взаємодії влади і громадян. Водночас їх використання потребує належної інституційної спроможності та відповідних професійних компетентностей державних службовців, здатних забезпечувати відкритий, конструктивний і результативний публічний діалог. Дискурсивні практики у системі державно-громадянського партнерства доцільно розуміти як сукупність форм і способів публічної взаємодії, спрямованих на комунікативне узгодження інтересів, залучення громадян до вироблення управлінських рішень та спільне створення публічної цінності. Саме таке розуміння створює теоретичне підґрунтя для подальшого аналізу їх трансформації під впливом цифровізації публічного управління.

Цифрова трансформація публічного управління зумовлює розширення форм взаємодії органів публічної влади з громадянами та інститутами громадянського суспільства. Якщо традиційна модель комунікації переважно передбачала односторонню передачу інформації від органів влади до населення,

то цифрове середовище створює можливості для двосторонньої та багатосторонньої комунікації, оперативного отримання зворотного зв'язку та безпосереднього залучення громадян до обговорення і вироблення управлінських рішень. Відповідно, цифрові форми взаємодії стають важливим інструментом реалізації державно-громадянського партнерства. Однією з базових форм є електронне інформування, що забезпечує доступ громадян до нормативної, адміністративної та суспільно значущої інформації через офіційні вебпортали, вебсайти органів влади, цифрові кабінети та інші електронні ресурси. Його значення полягає у забезпеченні прозорості діяльності публічних інституцій і створенні інформаційного підґрунтя для участі громадян. Водночас саме по собі інформування має переважно односторонній характер, тому не може повною мірою забезпечити партнерську модель взаємодії. Більш високий рівень залучення забезпечують електронні консультації, онлайн-обговорення, електронні петиції та інші цифрові інструменти громадської участі. Їх особливістю є можливість не лише отримувати інформацію, а й висловлювати позиції, пропозиції та зауваження щодо діяльності органів влади. За умови належного інституційного забезпечення такі механізми сприяють переходу від моделі «влада інформує» до моделі «влада і громадськість взаємодіють». Важливим показником результативності при цьому є не кількість проведених консультацій чи отриманих звернень, а реальний вплив громадської участі на процес підготовки та вдосконалення управлінських рішень. Окрему групу становлять цифрові платформи громадської участі, які можуть поєднувати інформування, обговорення, подання пропозицій, голосування та отримання інформації про результати їх розгляду. Такі інструменти створюють умови для більш системної взаємодії органів влади з громадянами та дають змогу залучати до управлінських процесів ширше коло зацікавлених сторін. Водночас їх ефективність залежить від доступності цифрових сервісів, зрозумілості процедур, відкритості результатів та наявності механізмів подальшого реагування органів влади. Важливим простором сучасної дискурсивної взаємодії стали соціальні мережі та цифрові комунікаційні платформи. На відміну від

традиційних каналів офіційної комунікації, вони забезпечують оперативний обмін інформацією, можливість публічного обговорення та швидке виявлення суспільних запитів. Водночас така комунікація характеризується високою динамічністю та різноманітністю позицій, що підвищує вимоги до професійної культури представників органів влади, здатності працювати з критичними зверненнями, аргументовано пояснювати управлінські рішення та підтримувати конструктивний діалог. Важливим напрямом цифрової взаємодії є електронні адміністративні послуги. Їх розвиток змінює характер контакту громадянина з державою, зменшуючи кількість безпосередніх адміністративних процедур та орієнтуючи взаємодію на потреби користувача. У цьому випадку клієнтоорієнтованість цифрових сервісів може розглядатися як практичний прояв партнерської моделі, за якої якість взаємодії оцінюється не лише з позиції органу влади, а й через досвід та потреби громадянина.

Цифрові форми взаємодії можна розглядати як своєрідний континуум – від одностороннього інформування до діалогової та партисипативної взаємодії. Їх розвиток розширює можливості державно-громадянського партнерства, однак не гарантує його автоматичного формування. Результативність цифрових практик залежить від інституційної спроможності органів влади, цифрової доступності, готовності громадян до участі та, особливо, професійної здатності державних службовців організовувати відкриту, інклюзивну й результативну комунікацію. Саме тому цифрова трансформація актуалізує не лише технологічне оновлення публічного управління, а й розвиток нових професійних компетентностей його суб’єктів.

Технологічні засоби діяльності органів влади, вимоги до професійної діяльності державних службовців зазнають впливу через цифрову трансформацію публічного управління. У цифровому середовищі публічний управлінець / державний службовець дедалі частіше виступають не тільки виконавцем нормативно визначених управлінських процедур, а й комунікатором, модератором суспільного діалогу та посередником між публічною владою і громадянами. Відповідно, професійна компетентність

набуває комплексного характеру та має охоплювати знання, уміння, ціннісні орієнтації й практичні здатності, необхідні для забезпечення відкритої, результативної та партнерської взаємодії. Особливого значення в цьому контексті набуває *комунікативна компетентність*, яка визначає здатність публічного управлінця, державного службовця чітко й доступно представляти позицію органу влади, вести конструктивний діалог, сприймати альтернативні погляди, аргументувати управлінські рішення та працювати із запитами громадян. У контексті державно-громадянського партнерства комунікація не повинна обмежуватися передаванням інформації. Її призначення полягає у створенні умов для взаєморозуміння, узгодження інтересів і формування спільного бачення шляхів розв'язання суспільних проблем. Не менш важливою є *цифрова компетентність*, що передбачає здатність ефективно використовувати цифрові платформи, електронні сервіси, засоби онлайн-комунікації та інструменти громадської участі. Однак цифрова компетентність публічного управлінця / державного службовця не зводиться до технічного володіння відповідними інструментами. Вона передбачає розуміння особливостей цифрової поведінки громадян, принципів доступності та інклюзивності цифрових сервісів, інформаційної безпеки, захисту даних і відповідального використання цифрових каналів комунікації. У системі партнерської взаємодії окреме місце посідає *компетентність взаємодії зі стейкхолдерами*. Публічний управлінець / державний службовець має бути здатним ідентифікувати зацікавлені сторони, враховувати відмінності їхніх потреб та інтересів, організовувати консультаційні процеси й забезпечувати належний зворотний зв'язок. Такий підхід змінює логіку управлінської діяльності: громадянин розглядається не лише як отримувач публічної послуги, а як учасник процесу вироблення та вдосконалення публічних рішень. Важливою складовою є також *фасилітаційна компетентність*, тобто здатність організовувати та підтримувати конструктивну взаємодію між учасниками, особливо за наявності різних або суперечливих позицій. Для державно-громадянського партнерства це має принципове значення, оскільки суспільний

діалог не передбачає автоматичної тотожності інтересів. Завдання представника публічної влади полягає у створенні процедурних умов для їх відкритого обговорення, пошуку точок перетину та вироблення прийнятних рішень. Водночас ефективна дискурсивна взаємодія потребує *етичної та ціннісної складової професійної компетентності*. Відкритість, повага до різних позицій, недискримінаційність, відповідальність, доброчесність і орієнтація на публічний інтерес формують основу довіри між владою та громадськістю. За таких умов цифрові комунікаційні інструменти стають не лише каналами передачі інформації, а засобами формування стійких партнерських відносин. Професійні компетентності державних службовців доцільно розглядати як *людський та інституційний ресурс реалізації дискурсивних практик державно-громадянського партнерства.* Їх поєднання утворює комплексну спроможність службовця забезпечувати діалог, цифрову взаємодію, залучення стейкхолдерів та спільне вироблення публічних рішень. У цьому контексті цифрова трансформація актуалізує перехід від моделі службовця як адміністратора процедур до моделі службовця як професійного організатора взаємодії та співтворення публічної цінності.

Розвиток державно-громадянського партнерства в умовах цифрової трансформації потребує переходу від фрагментарного використання цифрових каналів комунікації до системної організації взаємодії між органами публічної влади, громадянами та інститутами громадянського суспільства. Такий перехід передбачає не лише технологічне оновлення управлінських процесів, а й формування відповідного комунікативного середовища, у якому громадяни можуть бути активними учасниками обговорення суспільно значущих проблем, вироблення управлінських рішень та оцінювання їх результатів. У цьому контексті доцільно виокремити взаємопов’язані напрями розвитку партнерської взаємодії. Першим напрямом є *інституціоналізація* діалогової моделі взаємодії. Йдеться про закріплення процедур регулярного залучення громадян і громадських об’єднань до консультацій, обговорення проєктів рішень, визначення суспільних пріоритетів та оцінювання результатів діяльності органів

влади. Принциповим є перехід від ситуативного реагування на громадські звернення до системної комунікації, у межах якої визначаються учасники, форми, строки та результати взаємодії. Дискурсивна практика в такій моделі набуває інституційного характеру та стає складовою управлінського процесу. Другим напрямом виступає *розвиток цифрової інфраструктури громадської участі.* Цифрові платформи мають забезпечувати не тільки доступ до інформації, а повний комунікаційний цикл: інформування, подання пропозицій, їх обговорення, зворотний зв'язок, повідомлення про результати розгляду та можливість відстеження подальшого виконання прийнятих рішень. Важливим принципом є інтегрованість цифрових каналів, оскільки розпорошення комунікації між різними ресурсами може ускладнювати участь громадян та знижувати прозорість управлінських процедур. Третій напрям пов'язаний із *підвищенням якості цифрового публічного діалогу*. Застосування цифрових інструментів не повинно обмежуватися технічним забезпеченням можливості залишити коментар, звернення чи пропозицію. Необхідно створювати умови для аргументованого обговорення, представлення різних позицій, модерації дискусій та пояснення мотивів управлінських рішень. Особливого значення набуває принцип зворотного зв'язку: громадянин має отримувати інформацію не лише про факт прийняття його пропозиції, а й про результати її розгляду та причини підтримки або відхилення. Четвертим напрямом є *посилення клієнтоорієнтованості та інклюзивності цифрової взаємодії*. Партнерська модель передбачає врахування реального користувацького досвіду, потреб різних соціальних груп та особливостей громадян із різним рівнем цифрової спроможності. Тому цифрові сервіси та платформи участі мають бути зрозумілими, доступними й адаптованими до різних категорій користувачів. Одночасно необхідно зберігати альтернативні канали комунікації для осіб, які через соціальні, територіальні, вікові або інші обставини мають обмежений доступ до цифрових технологій. П'ятим напрямом є *розвиток професійної компетентності державних службовців у сфері партнерської комунікації*. Ефективність цифрових інструментів значною мірою визначається здатністю

службовців організовувати діалог, працювати з різними групами стейкхолдерів, модерувати дискусії, аналізувати громадські пропозиції та забезпечувати конструктивне реагування на критичні позиції. Тому професійний розвиток має включати цифрову, комунікативну, фасилітаційну та стейкхолдерську компетентності. Це дозволить перетворити цифрові канали з технічного засобу комунікації на інструмент системного партнерства. Шостим напрямом доцільно визначити *розвиток механізмів спільного вироблення публічних рішень*. Йдеться про залучення громадян та організацій громадянського суспільства не лише на етапі обговорення вже підготовлених владою рішень, а на ранніх стадіях визначення проблем, формування альтернатив та оцінювання можливих наслідків. Такий підхід відповідає логіці співтворення публічної цінності, за якої результати діяльності публічної влади формуються через взаємодію різних суб'єктів, а не виключно в межах адміністративної системи. Окремо варто виділити *оцінювання результативності партнерської взаємодії*. Доцільно враховувати не лише кількісні показники цифрової активності – кількість звернень, консультацій, учасників чи переглядів, – а й якісні характеристики: рівень доступності комунікації, оперативність реагування, врахування пропозицій громадян, прозорість прийняття рішень, задоволеність учасників та реальний вплив громадської участі на управлінські результати. Такий підхід дає змогу оцінювати цифрові дискурсивні практики не за інтенсивністю комунікації, а за її суспільною результативністю.

Узагальнення визначених напрямів розвитку партнерської взаємодії дає змогу представити їх як взаємопов'язану циклічну систему, у якій кожен етап створює передумови для подальшого вдосконалення взаємодії органів публічної влади та громадян. Запропонована модель поєднує інституційні, цифрові, комунікативні, клієнтоорієнтовані та компетентнісні механізми, які забезпечують перехід від формального інформування до діалогу, спільного вироблення публічних рішень і співтворення публічної цінності. Циклічність моделі передбачає постійне оцінювання результатів взаємодії та їх використання

для подальшого вдосконалення процедур, цифрових інструментів і професійних компетентностей державних службовців (Рис. 1).

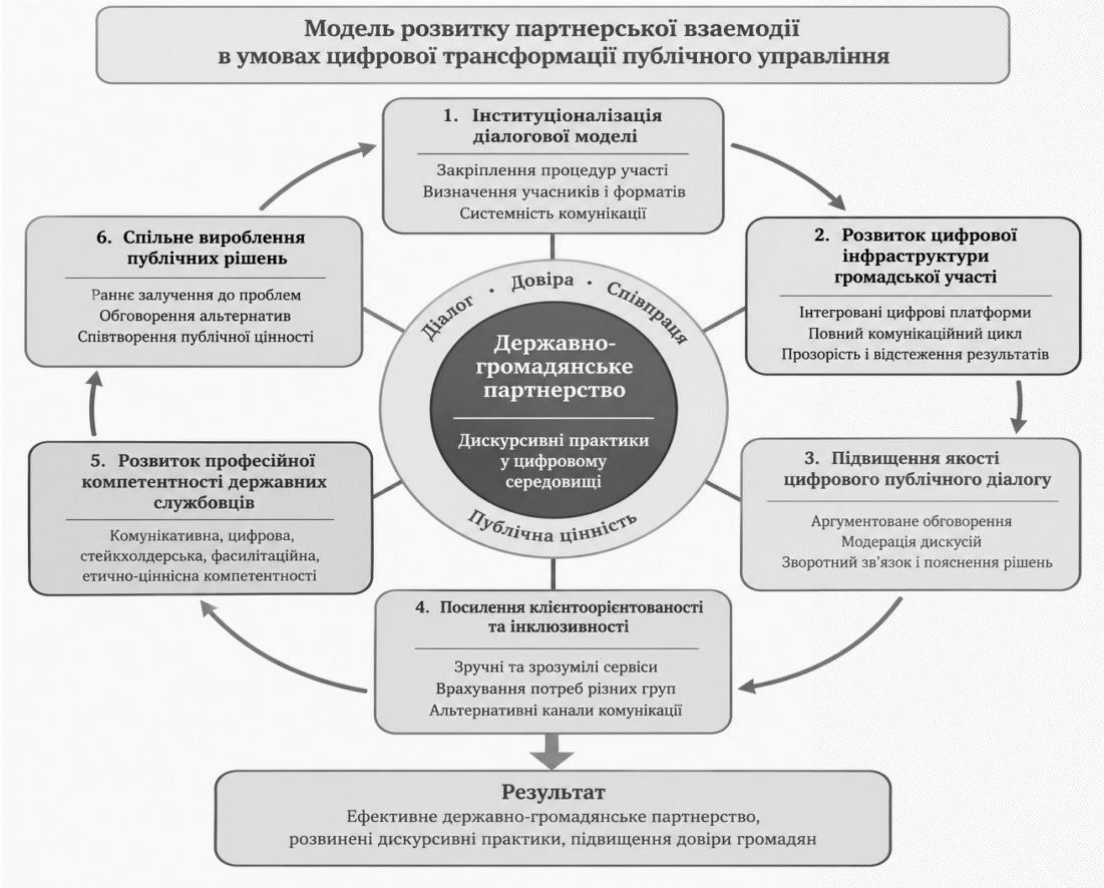


Рис. 1. Модель розвитку партнерської взаємодії в умовах цифрової трансформації публічного управління. *Розробка автора*

Представлена модель відображає циклічний механізм розвитку державно-громадянського партнерства, у якому інституціоналізація діалогу, цифрова інфраструктура участі, якість публічного діалогу, клієнтоорієнтованість та інклюзивність, професійна компетентність державних службовців і спільне вироблення публічних рішень перебувають у взаємозалежному зв'язку. Реалізація кожного напряму не завершує процес, а формує передумови для наступного циклу вдосконалення партнерської взаємодії. Водночас центральним інтегруючим елементом моделі виступають дискурсивні практики у цифровому середовищі, які забезпечують комунікаційний зв'язок між суб'єктами взаємодії та сприяють переходу від одностороннього інформування до діалогу, співпраці

й співтворення публічної цінності. Результативність моделі визначається не окремим цифровим інструментом чи процедурою, а узгодженим функціонуванням інституційних, технологічних, комунікативних і компетентнісних механізмів.

Висновки. Дослідження дискурсивних практик у системі державно-громадянського партнерства засвідчило їхню ключову роль у забезпеченні конструктивної взаємодії органів публічної влади, громадян та інститутів громадянського суспільства в умовах цифрової трансформації. Дискурсивні практики доцільно розглядати не лише як засоби передавання інформації, а як механізм формування діалогу, узгодження позицій, зворотного зв'язку та спільного вироблення публічних рішень. Обґрунтовано, що результативність цифрової взаємодії визначається поєднанням інституційних, технологічних, комунікативних і компетентнісних чинників. Запропонована модель розвитку партнерської взаємодії відображає їх циклічний взаємозв'язок та передбачає постійне вдосконалення процедур участі, цифрових інструментів, якості діалогу і професійних компетентностей державних службовців. Практична реалізація моделі спрямована на перехід від формального інформування до діалогу, співпраці та співтворення публічної цінності, що створює передумови для підвищення результативності публічного управління та зміцнення довіри громадян.

Список літератури

1. Вальчук М. С., Києнко-Романюк Л. А. Роль цифрових сервісів в управлінні сферою охорони здоров'я України. Scientific practice: modern and classical research methods: Collection of Scientific Papers «ΛΌГОΣ». Boston, 2024. С. 50–53. DOI: 10.36074/logos-19.07.2024.008.

2. Царенко С., Галич Т., Києнко-Романюк Л., Солєйко О. Компетентності публічних управлінців з охорони нерухомої культурної спадщини: актуальні виклики. Науковий вісник Вінницької академії безперервної освіти. Серія «Екологія. Публічне управління та адміністрування». 2024. № 2. С. 159–167. DOI: 10.32782/2786-5681-2024-2.20.

3. European Commission. Digital Decade 2024: eGovernment Benchmark. Brussels, 2024. URL: https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/digital-decade-2024-egovernment-benchmark (дата звернення: 02.10.2026).

4. OECD. OECD Survey on Drivers of Trust in Public Institutions. 2024 Results: Building Trust in a Complex Policy Environment. Paris: OECD Publishing, 2024. 158 p. DOI: 10.1787/9a20554b-en.

5. OECD. The OECD Reinforcing Democracy Initiative: Monitoring Report. Assessing Progress and Charting the Way Forward. Paris: OECD Publishing, 2024. 209 p. DOI: 10.1787/9543bcfb-en.

Список літератури

1. European Commission. Digital Decade 2024: eGovernment Benchmark. 2024. URL: https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/digital-decade-2024-egovernment-benchmark.

2. OECD. OECD Survey on Drivers of Trust in Public Institutions. 2024 Results: Building Trust in a Complex Policy Environment. OECD Publishing, 2024. DOI: 10.1787/9a20554b-en.

3. OECD. The OECD Reinforcing Democracy Initiative: Monitoring Report. Assessing Progress and Charting the Way Forward. OECD Publishing, 2024. DOI: 10.1787/9543bcfb-en.

4. Tsarenko S., Halych T., Kyienko-Romaniuk L., Soleyko O. Competencies of public managers in the protection of immovable cultural heritage: Current challenges. Scientific Bulletin of Vinnitsia Academy of Continuing Education. Series «Ecology. Public Administration and Management». 2024. № 2. P. 159–167. DOI: 10.32782/2786-5681-2024-2.20.

5. Valchuk M. S., Kyienko-Romaniuk L. A. The role of digital services in the management of the healthcare sector of Ukraine. Scientific practice: modern and classical research methods: Collection of Scientific Papers «ΛΌГОΣ». European Scientific Platform, 2024. P. 50–53. DOI: 10.36074/logos-19.07.2024.008.

Iryna Olexandrivna Harcheva

The use of advertising slogans as a case method in the process of forming linguistic communicative competence in English lessons

These commentaries examine the innovative potential of applying the case study method based on authentic media content (advertising slogans) in teaching English within education institutions. The didactic advantages of this approach for developing students' communicative and critical competencies are substantiated. In the modern educational space, a priority task is to search for effective pedagogical technologies that combine language training with real-life contexts. Traditional teaching methods are increasingly giving way to student-centered approaches, among which the case study method holds a prominent place. The core of the method lies in examining real or simulated situations for their comprehensive analysis, discussion, and search for optimal solutions. Unlike standard tasks, the case study method shifts the focus from a single «correct» answer to creative search, the development of critical thinking, collaborative, and communicative skills among students.

An important component of successful language learning is the engagement of authentic materials created by native speakers for real communicative purposes. Advertising slogans occupy a special place among them:

Linguistic Conciseness and Expressiveness: Slogans combine a rich lexical choice, emotional coloring, imperatives, rhetorical questions, rhymes, wordplay, and neologisms.

Socio-Cultural Load: Advertising slogans reflect the values, lifestyle, and cultural codes of the English-speaking world. For instance, analyzing the grammatical features in famous slogans (such as the use of the Continuous form in McDonald’s slogan «I’m lovin’ it») demonstrates the trends of living modern language.

The practical implementation of the approach covers several consecutive stages:

- Selection of a slogan: choosing an authentic text in accordance with the age characteristics and proficiency level of the students.

- Contextualization: introducing the product and the cultural background of the advertisement.

- Linguistic analysis: examining the lexical, grammatical, and stylistic features of the phrase.

- Interpretation and discussion: discussing the slogan's impact on the consumer, its hidden meanings, and effectiveness.

- Creative stage: students creating their own advertising products or slogans as part of teamwork.

The application of the case study method incorporating advertising slogans ensures: the organic integration of authentic language material into curricular and extracurricular activities; increased motivation and cognitive interest of students in learning a foreign language; the development of critical thinking, media literacy, and interdisciplinary connections (with sociology, culturology, and marketing); the effective implementation of a competency-based approach in accordance with the requirements according to new approaches to teaching and learning. Such an approach transforms an English lesson into an interactive space for self-expression, creativity, and the practical application of knowledge in a real environment.

Ткаченко Г. В., Усенко А. В.

Академічна доброчесність vs ШІ: нові виклики та перспективи для здобувачів освіти

Стрімкий розвиток технологій штучного інтелекту (ШІ) зумовлює його глибоку інтеграцію в усі сфери сучасного суспільства, зокрема в науку, виробництво, медицину та освіту. Це – область технологій, яка займається розробкою систем, здатних виконувати завдання, що потребують розумових здібностей людини, і, які можуть розпізнавати мовлення, вирішувати проблеми, допомагати з плануванням та ухваленням рішень. Сьогодні ШІ стрімко вривається в усі сфери нашого життя: від науки і виробництва до медицини та освіти, допомагає оптимізувати складні процеси та зменшити витрати часу та ресурсів. Історію становлення цієї галузі пов'язують із діяльністю Джона МакКарті [1], який наприкінці 1940-х років запропонував базові концепції та термінологію. Утім, практична масова експансія інтелектуальних систем розпочалася значно пізніше – із впровадженням інтелектуальних голосових помічників та автоматизованих алгоритмів аналізу даних.

Сьогодні технології ШІ виконують прикладні функції в багатьох галузях. Наприклад, у секторі охорони здоров’я, за даними аналітичних агентств, обсяг ринку рішень на основі ШІ демонструє стабільне зростання із прогнозом досягнення масштабних економічних показників до 2030 року. Алгоритми машинного навчання оптимізують процеси фармакологічного моделювання, здійснюють попередній аналіз історій хвороб та прогнозують епідеміологічні чи клінічні ризики. Окрім того, автоматизація рутинних операцій за допомогою штучного інтелекту ефективно застосовується у сфері бухгалтерського обліку та клієнтського сервісу, що дозволяє вивільнити людські ресурси для виконання складніших аналітичних завдань.

Особливо гостро постає питання застосування ШІ в галузі освіти, де перетинаються проблематика підвищення ефективності навчання та дотримання

принципів академічної доброчесності. Згідно з результатами профільних досліджень, значна частина здобувачів освіти та педагогів регулярно використовують інструменти машинного інтелекту в освітньому процесі. Водночас дослідники виділяють низку загроз, серед яких виокремлюють власне зниження рівня критичного мислення здобувачів, поширення недостовірної або згенерованої «галюцинаціями» моделей інформації, а також порушення норм академічної етики через пряме запозичення згенерованого контенту без належного цитування. З іншого боку, попри потенційні ризики, технології ШІ мають значний дидактичний потенціал: вони можуть слугувати ефективними інструментами персоналізованого навчання (виконуючи роль інтерактивних репетиторів), сприяти оволодінню іноземними мовами через імітацію комунікативних ситуацій, а також забезпечувати інклюзивне середовище для підтримки осіб з особливими освітніми потребами.

З огляду на неминучість інтеграції цифрових технологій, сучасна освітня парадигма в більшій мірі потребує не заборони, а трансформації підходів до викладання та оцінювання. Доцільним є впровадження завдань творчого та практичного характеру (на кшталт, критичний аналіз результатів генерації контенту ШІ), що стимулює розвиток аналітичних навичок здобувачів і мінімізує прояви недоброчесності. Вітдак, штучний інтелект має розглядатсь не як заміна самостійної розумової праці, а як допоміжний інструмент для оптимізації навчальної та наукової діяльностей.

Список літератури

1. McCarthy J., Hayes P. J. Some philosophical problems from the standpoint of artificial intelligence. Machine Intelligence 4 / ed. by B. Meltzer, D. Michie. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1969. P. 463–502.

Людмила Стрій

Реклама як міждисциплінарний дискурс: трансформації, виклики та тренди сучасності

Сучасний інформаційний простір перебуває під постійним і динамічним впливом рекламних комунікацій. Реклама давно переросла межі суто комерційного інструменту для стимулювання збуту товарів чи послуг. Сьогодні вона функціонує як потужний міждисциплінарний дискурс, що формує суспільні цінності, трансформує мовні норми, конструює ідентичності та акумулює найновіші технологічні досягнення[ ].

Актуальність дослідження зумовлена тим, що класичні маркетингові моделі (на кшталт AIDA) вже не здатні повноцінно пояснити специфіку взаємодії сучасної реклами та споживача. Вивчення реклами потребує залучення інструментарію соціології, лінгвістики, психології, культурології та комп'ютерних наук, тобто комплексний аналіз реклами як міждисциплінарного дискурсу, виявлення його глибинних трансформацій, сучасних викликів та ключових трендів в умовах глобальних цифрових змін.

Рекламний дискурс за своєю природою є синкретичним. У ньому поєднуються вербальні, візуальні, аудіальні та інтерактивні коди. З погляду *лінгвістики* реклама трансформує мову, створюючи нові неологізми, прецедентні тексти та копірайтерські метафори, які згодом переходять у повсякденне мовлення[]. З позиції *психології* реклама апелює до підсвідомого, використовуючи нейромаркетингові інструменти, архетипи та емоційні тригери (страх, ностальгію, приналежність до групи)[]. *Соціокультурний аспект* виявляється у здатності реклами транслювати або руйнувати гендерні стереотипи, моделі поведінки та соціальні норми[].

Найбільших змін рекламний дискурс зазнав унаслідок четвертої промислової революції. Традиційні медіа (ТБ, радіо, преса) поступилися першістю цифровим екосистемам. Перехід до алгоритмізованої реклами

(Programmatic Advertising) змінив саму суть комунікації: замість масового повідомлення створюється гіперперсоналізований контент. Впровадження штучного інтелекту (AI) та генеративних моделей (наприклад, ChatGPT, Midjourney) дозволяє автоматизувати створення креативів у реальному часі. Проте це породжує низку викликів, наприклад, етична дилема конфіденційності**,** адже використання великих даних (Big Data) для стеження за поведінкою користувачів викликає супротив суспільства та зумовлює посилення законодавчого регулювання (наприклад, GDPR в ЄС). Інформаційне перенасичення є причиною рекламної сліпоти, бо сучасний споживач щодня бачить від 4 000 до 10 000 рекламних повідомлень, що змушує його ігнорувати банери або використовувати блокувальники реклами (AdBlock). Ще одним викликом часу є криза автентичності, тому що поширення дипфрейків та згенерованих ШІ амбасадорів (віртуальних інфлюенсерів) знижує рівень довіри до медіапростору[].

У відповідь на виклики сьогодення реклама трансформується у бік більш етичних, залучаючих та інтерактивних форм, серед яких виділяємо соціальний активізм та бренд-активізм (Brand Activism). Сучасне покоління споживачів (зумери та міленіали) очікує від брендів чіткої громадянської позиції, адже реклама перестає бути лише про товар, вона транслює цінності різноманітності (diversity), рівності (equity) та інклюзивності (inclusion). Водночас актуальною є проблема *грінвошингу* — імітації екологічної відповідальності заради прибутку[].

Ще однією формою є нативна реклама та інфлюенс-маркетинг, оскільки пряма реклама викликає роздратування, бренди інтегрують свої повідомлення у корисний контент блогерів, лідерів думок (KOLs) або створюють подкасти й експертні статті, то межа між журналістикою, розвагами та рекламою стає майже непомітною.

Гейміфікація та імерсивні технології (AR/VR) сприяють інтеграції реклами у метавсесвіти та комп'ютерні ігри , що дозволяє збільшити аудиторію через

інтерактивний досвід, так як споживач стає не просто пасивним реципієнтом, а активним учасником рекламної гри.[]

Реклама сучасності — це динамічна міждисциплінарна система, що функціонує на перетині гуманітарних знань та високих технологій. Трансформація рекламного дискурсу демонструє перехід від масового нав'язування до індивідуалізованого, ціннісно-орієнтованого діалогу. Головними викликами епохи залишаються збереження приватності користувачів, подолання рекламного шуму та верифікація контенту в епоху ШІ. Подальші дослідження рекламного дискурсу мають зосереджуватися на довгострокових соціокультурних наслідках алгоритмізації медіапростору та розробці нових етичних стандартів комунікації.

Список літератури

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник. 2-ге вид., допов. Київ : ВЦ «Академія», 2009. 376 с.

2. Бутиріна М. В. Стереотипи масової свідомості в медіа-дискурсі : монографія. Дніпропетровськ : Вид-во ДНУ, 2009. 368 с.

3. Житарюк М. Г. Соціокультурні трансформації сучасного медіадискурсу. Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. 2018. Вип. 43. С. 12–19.

4. Зражевська Н. І. Медіакультура як міждисциплінарне поле досліджень. Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації. 2015. № 2 (22). С. 45–50.

5. Ковтун Н. М. Психологія реклами : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2019. 216 с.

6. Курбан О. В. Інформаційні платформи в соціальних комунікаціях: технологічний та дискурсивний аспекти. Український інформаційний простір. 2021. № 1 (7). С. 132–144.

7. Лилик І. В., Кудряшова С. В. Маркетингові дослідження та реклама в цифровому середовищі: нові тренди та виклики. Маркетинг в Україні. 2022. № 3. С. 14–25.

8. Почепцов Г. Г. Від комунікації до сугестії: трансформації сучасного інформаційного простору. Психологія і суспільство. 2020. № 2. С. 34–48.

9. Ротенберг Т. О. Нативна реклама як інструмент сучасних медіакомунікацій. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2023. Т. 34 (73), № 2. С. 198–203.

10. Шевченко Н. В. Етичні виклики застосування штучного інтелекту в рекламних комунікаціях. Сучасні дискурсивні практики: медіа, культура, соціум. 2024. Вип. 5. С. 89–95.

11. Kotler P., Kartajaya H., Setiawan I. Marketing 5.0: Technology for Humanity. Hoboken : John Wiley & Sons, 2021. 224 p.

12. McStay A. Emotional AI: The Rise of Empathic Media. London : SAGE Publications, 2018. 240 p.

Корольова Н. Л.

Концепт LORD як аксіологічна домінанта британського вікторіанського дискурсу: семантика статусу та стратегії перекладу

Сучасна парадигма когнітивної лінгвістики, лінгвокультурології та когнітивної поетики фокусується на комплексному вивченні ментальних утворень, які фіксують специфіку національного світобачення та транслюються крізь художній дискурс [1; 2], дослідження якого не може відбуватися без звернення до проблеми діалогу культур, чинникам репрезентації якого присвячено численні праці видатного літературознавця та компаративіста професора М. Г. Соколянського. Серед його наукових студій найбільш актуальними були й залишаються також розвідки жанрово-стильової еволюції англійської словесності та взаємодії соціокультурних концептів із поетикою тексту [3; 4].

Класичний британський наратив XIX століття постає винятково репрезентативним дослідницьким полем для концептуального аналізу, оскільки саме у вікторіанську добу відбувається остаточне оформлення та ідеологічна кристалізація концепту LORD – фундаментального культурного феномену, що поєднує інституційне право, спадкові станові привілеї, сакральні конотації та нормативний етичний кодекс британського суспільства.

Метою дослідження є комплексна реконструкція понятійного, образного й ціннісного шарів концепту LORD у британському романному дискурсі XIX століття, виявлення його функціонально-прагматичного потенціалу в текстовій тканині та визначення стратегій його адекватного міжмовного відтворення.

Діахронічний зріз репрезентантів досліджуваного концепту демонструє глибоку семантичну трансформацію. Вихідна давньоанглійська етимологічна модель *hlāfweard* («хранитель хліба», глава патріархального роду чи дому) через середньоанглійську трансформацію сюзеренітету *hlāford / loverd* зазнала паралельної сакралізації, закріпившись як теонімне найменування Творця (*the*

Lord), і водночас закріпила статус володаря над землею й людьми. Проте саме у XIX столітті, на тлі індустріалізації, підйому буржуазії та парламентських реформ (зокрема Reform Acts 1832 та 1867 років), концепт LORD переходить із категорії суто феодального правового статусу у площину складного соціокультурного міфу.

Аналіз романістики XIX століття (В. Теккерей, Ч. Діккенс, Е. Троллоп, Б. Дізраелі, Дж. Ґолсуорсі, А. Конан Дойл) дає змогу виокремити три ключові структурні виміри функціонування концепту:

1. **Інституційно-ієрархічний та номінативний вимір.** У британському дискурсі титулатура виступає суворим соціолінгвістичним маркером. Концепт LORD охоплює титули п'яти рангів перства (герцог, маркіз, граф, віконт, барон), членів Палати лордів, а також систему так званих «титулів ґречності» (*courtesy titles*), якими іменуються сини вищої знаті, не будучи перами де-юре. У художньому тексті кожна така номінація миттєво активізує фрейм правових, майнових і спадкових обмежень (майорат, інститут лендлордизму). Фігурування лорда в структурі персонажів конвенційно задає читацькі очікування щодо соціальної дистанції, кланового престижу та замкненості елітарного соціуму [5, с. 142].

2. **Аксіологічний шар та амбівалентність художнього образу.** Ціннісне ядро концепту в літературі XIX століття характеризується виразною біполярністю, яка відбиває глибинний злам вікторіанської епохи:

а) *Позитивно маркований полюс* асоціюється з патріархальним обов'язком шляхетності (*noblesse oblige*), лицарським кодексом честі, державним служінням імперії, філантропією та збереженням історичної спадщини. Лорд у цьому модусі постає символом непорушності британської традиції та стабільності суспільного договору.

б) *Негативно маркований полюс* формується в реалістичному та сатиричному викривальному наративі. Тут лорд постає як символ кастової зверхності, неробства, паразитизму та моральної кризи спадкової аристократії. Автори підкреслюють деградацію роду через мотиви фінансового банкрутства

(«продаж» титулу через шлюб із багатою буржуазною спадкоємицею), картярські борги та нездатність пристосуватися до нових капіталістичних реалій [6, с. 32].

в) **Прагматичний та дискурсивний потенціал.** Формули етикетного звертання (*«my Lord»*, *«your Lordship»*, кваліфікативні конструкції в авторській мові) в романному діалозі функціонують не лише як мовні засоби вираження ввічливості, але й як витончені інструменти іронії, сарказму, демонстративної покори чи прихованого протесту персонажів нижчого стану. У детективному та кримінальному жанрі (зокрема у вікторіанській новелістиці) титулованість нерідко постає помилковим семіотичним знаком невинності, що руйнує стереотип про моральну вищість аристократії.

Особливої ваги набуває перекладознавча інтерпретація репрезентантів концепту LORD. Український перекладацький простір стикається тут із гострою безеквівалентністю та структурно-понятійною асиметрією, зумовленою відсутністю прямого історичного аналога інституту британського перства. У вітчизняній перекладацькій практиці спостерігається конкуренція трьох стратегій:

1. *Транслітерація та запозичення («лорд»)*: фіксує британський національний колорит, однак вимагає екстралінгвістичного коментування, оскільки реципієнт часто сприймає це найменування як загальну назву багатія, втрачаючи тонкі розрізнення сословних щаблів та політичних прав.

Генералізація («дворянин», «аристократ», «вельможа»): стирає специфіку перства, уподібнюючи британського лорда загальноєвропейському поміщику.

2. *Функціональна підстановка або надмірна адаптація («пан», «добродій»)*: призводить до нейтралізації статусної дистанції чи штучної українізації британського тексту, що руйнує історико-культурну достовірність вікторіанського наративу.

Слід визнати, що семантичний обсяг поняття *lord* у вікторіанському романі виходить далеко за межі денотативного значення титулу. Він репрезентує цілісну

когнітивну структуру, де стикаються сакральні архетипи влади, юридичні реалії Парламенту та суперечливі моральні орієнтири суспільства, що трансформується. Адекватна міжмовна передача цієї матриці вимагає застосування компенсаторних прийомів та збереження когнітивної глибини оригіналу, спрямованих на відтворення етнокультурної специфіки вихідного концепту [6].

Підсумовуючи, зазначимо, що концепт LORD у британському класичному наративі XIX століття постає стрижневим вектором аксіологічної та соціальної диференціації. Його вивчення не лише розкриває механізми відображення соціальних інститутів у художньому тексті, але й підтверджує плідність міждисциплінарного поєднання когнітивної лінгвістики, теорії дискурсу та компаративістики, яке послідовно відстоювала наукова школа Марка Георгійовича Соколянського.

Список літератури

1. Воробйова О. П. Когнітивна поетика: здобутки і перспективи. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2004. № 635. С. 18 22.

2. Жаботинська С. А. Концепт / домен: матрична і мережева моделі. Культура народів Причорномор'я. 2009. № 168, т. 1. С. 254 259.

3. Соколянський М. Г. Неоромантизм як літературна течія. Питання літературознавства : наук. зб. Чернівці : ЧДУ, 1993. Вип. 1. С. 24 36.

4. Соколянський М. Г. «Вибрана спорідненість» (досвід типологічного вивчення світового літературного процесу). Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. праць. Одеса : Астропринт, 2011. Вип. 15. С. 6 16.

5. Cannadine D. The Decline and Fall of the British Aristocracy. New Haven; London: Yale University Press, 1990. 813 p.

6. Wierzbicka A. Understanding Cultures through Their Key Words: English, Russian, Polish, German, Japanese. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997. 317 p.

Olena Pozharytska

Digitization of artistic space in contemporary English-language literature

The twenty-first century is gradually transferring human life and literature as its reflection into the digital era. Fiction has moved from the printed page to monitors, tablets and smartphones and has become "electronic" or "digital". The speed at which this form of literature develops, however, exceeds the speed of its interpretation by linguists. Research has concentrated on the definition and boundaries of electronic literature in general [7; 12], its relation to computer games [3; 10] and the economic dimension of digitization [4; 14] while the functional taxonomy of digital literature and characteristics of artistic space of a work migrating from book to screen remain under-researched. The objective of the paper is to clarify the cognitive essence of the term "digital literature" and to outline its basic functional taxonomy. The material comprises 21 completed English-language digital works of various genres (hypertext novels, flash poetry, generative bots, quest series, the narrative game "Romeo & Juliet: Trials of Love" by MazM), etc.

The Electronic Literature Organization defines electronic literature as "work with an important literary aspect that takes advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer" (cited by [7]). Such works are not presupposed to be printed on paper. They depend on a networked context in which they are performed rather than merely read [12] and operate with verbal material and images, sound files and clips [7]. Thus, digital literature can be defined as works "born digital", whose artistic space is encoded in verbal and supra-verbal (media) codes, realized through a computer program and non-existent without it. This dependence is also a source of its vulnerability [6]: only about 62% of the 21 works examined still open in their original form, the rest surviving in re-coded versions, video recordings or screenshots.

Today two phenomena are often mixed under the umbrella term "digitization". Digitization proper presupposes converting an already written and printed work into

digital format. It is at present the main channel through which English-language fiction reaches its readers [5]. For example, the HathiTrust digital library lists more than 210,000 volumes of English-language fiction from 1700-2009 [14], and Bloomsbury's digital revenue grew by 56% in 2020/21 alone, from £24.1m to £37.7m [4]. Yet, it's only the carrier, the speed of delivery and the circle of readers that change in such cases. The gestalt of the literary work does not. A novel read from the screen preserves the same plot, the same author and the same reader who remains quite passive while reading. So, we believe that digitized literature is just printed literature in digital form and falls outside digital literature in the strict sense. Rebirth of a work of fiction means that the work is born, or reborn, in the digital medium.

In case with the 'reborn' or 'classic' digital literature, the model of author – reader interaction lengthens from the three-member chain:

A – T – R (Author – Text – Reader)

to at least:

A – T+M – EC – program + computer – R,

where M stands for multimedia resources and EC for electronic code.

At the same time, a non-human intermediary, without which such works do not exist or even come into being, makes the new digital literature less autonomous than its paper predecessor, though giving the reader new ways of existing inside the work. The reader (or the player) is provided with a choice of plot paths and given control over the pace of textual and visual information and navigation through hyperlinks.

Since the reader approaches digital literature with expectations formed by print [7], it seems reasonable to classify it through the categories of printed literature rather than by the program code on which this literature piece is created. Taking functional orientation as the basic principle [1], we divide digital literature into fiction, non-fiction (scientific-encyclopedic and personal-existential texts, including social networks) and quasi-fiction. The latter is represented by generative texts and bots lacking the individual cognitive experience of a human author. Within digital fiction, we single out plot-oriented and plot-non-oriented works (with an emphasis on form and mood. Basing on the traditional triad, we find it possible to suggest a three-mode system here,

consisting of digital prose (fan fiction, choose-your-own-adventure books), digital poetry (flash and cyber poetry) and digital drama – narrative video games in which the verbal component functions as the plot-driver. Though it is ludicity that is characteristic of electronic literature [2; 10; 11] and narrativity - of plot-driven computer games, the two of them cannot be equated due to the different ways of coding information in them [3; 13].

Some digital narratives are original, others are examples of "re-born" works, given a new digital form, an interactive approach and new plot twists. A clear instance of fiction rebirth is the video game "Romeo & Juliet: Trials of Love" by the South Korean studio MazM [9]. The player moves through dialogues and illustrations and at key points – the Capulet ball, the balcony scene, Friar Laurence's cell – has to make a timed choice. A wrong step leads to the tragedy Shakespeare wrote. The right sequence of decisions finishes with a happy ending, not given in the original. Hence, Shakespeare's drama becomes a digital drama: the verbal elements (cues, inner monologues) carry the plot, while illustrations, music and the choice-timer function like stage directions. The artistic space of the tragedy this way becomes multiversal, and the player is involved in the play that, as J. Huizinga argued, belongs to the nature of drama itself [8].

Thus, the following conclusion can be made. Digitization of the artistic space of English-language literature follows two paths – making good old books available online (digitization proper) or creating new works / re-creating old ones in a completely new way and mode (digital literature as it is). Digitization proper is economically dominant but leaves the gestalt of the work unchanged. The basic unit of digital literature taxonomy, in its turn, is functional orientation rather than program code. Digital literature divides into fiction, non-fiction and quasi-fiction, and digital fiction falls into digital prose, digital poetry and digital drama. It is noteworthy that a digital work remains literature as long as the word sustains its artistic space.

Rebirth of a work of fiction alters the mode of its existence, placing a program between the author and the reader and granting the reader agency inside the work. In fact, it's possible to say that "re-born" stories are a kind of fan-fiction, with the original

famous story serving as the canon text and forming a multiverse together with the new text. The rebirth of classical plays as digital dramas returns to them the participatory character that has always been characteristic of drama in general.

Список літератури

1. Пожарицька О. О. Базова таксономія електронної літератури: роди та види. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». 2017. Вип. 20. С. 199–204.

2. Пожарицька О. О. Цифрова література як інтерактивна гра з читачем. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. 2016. № 6 (331). С. 63–70.

3. Aarseth E. Genre Trouble: Narrativism and the Art of Simulation. First Person: New Media as Story, Performance, and Game / ed. by N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan. Cambridge, MA: MIT Press, 2004. P. 45–55.

4. Bloomsbury Publishing Plc. Audited Preliminary Results for the Year Ended 28 February 2021. 2021. URL: https://www.bloomsbury-ir.co.uk/media/press_releases/2021/020621.asp (date of access: 27.09.2026).

5. Digital Discourse to the English-Language Fiction / I. Morozova et al. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. 2021. Vol. 11, № 2, Special № XXII. P. 87–90.

6. Flores L. Digital Textuality and Its Behaviors. Journal of Comparative Literature and Aesthetics. 2013. Vol. 36, № 1–2. P. 85–102.

7. Hayles N. K. Electronic Literature: What Is It? The Electronic Literature Organization. 2007. URL: https://eliterature.org/pad/elp.html (date of access: 27.09.2026).

8. Huizinga J. Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture. London: Routledge & Kegan Paul, 1949.

9. MazM (Growing Seeds Corp.). Romeo & Juliet: Trials of Love: video game. MazM Story Games, 2025. URL: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.mazm.romeoandjuliet (date of access: 27.09.2026).

10. Montfort N. Twisty Little Passages: An Approach to Interactive Fiction. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

11. Pozharytska O. Computer Literature as a New Modus of the Readers' Existence. Science and Education a New Dimension. Philology. 2016. Vol. IV(23), № 100. P. 27–32.

12. Rettberg S. Electronic Literature. The Johns Hopkins Guide to Digital Media / ed. by M.-L. Ryan, L. Emerson, B. J. Robertson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. P. 169–174.

13. The Computer Game as an Alternative Artistic Discourse / O. Pozharytska et al. Theory and Practice in Language Studies. 2023. Vol. 13, № 2. P. 311–317. DOI: 10.17507/tpls.1302.05.

14. Underwood T., Kimutis P., Witte J. NovelTM Datasets for English-Language Fiction, 1700–2009. Journal of Cultural Analytics. 2020. Vol. 5, № 2. DOI: 10.22148/001c.13147.

Секція № 3

Новітні дискурсивні практики: філологічні студії молодих дослідників

Іванова Т. Г.

«Жінка на горищі» як тема безумства в романі «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте

"The woman in the attic" as a theme of madness in Charlotte Brontë's Jane Eyre

Поняття «жінки на горищі» стало одним із найвпливовіших образів феміністичної критики вікторіанської літератури. У романі Шарлотти Бронте «Джейн Ейр» його сюжетним втіленням є Берта Антуанетта Мейсон — перша дружина Едварда Рочестера, яку роками утримують у замкненому приміщенні на третьому поверсі Торнфілд-Голу. Її присутність спочатку подається через звуки, сміх, нічні появи та пожежу, тобто як готична таємниця, а після зірваного весілля Джейн і Рочестера персонажка постає безпосередньо. Оповідачка описує її через межову, майже нелюдську образність: незрозуміло, «звір це чи людська істота», а рухи й зовнішність Берти уподібнюються до дикої тварини [1, т. 2, с. 295–296]. Така лексика не лише створює атмосферу жаху, а й визначає спосіб, у який читачеві пропонується сприймати психічну інакшість.

Водночас тема безумства в романі не зводиться до характеристики однієї героїні. Берта існує в системі контрастів: «нормальне / божевільне», «стримане / неконтрольоване», «англійське / колоніальне», «людське / тваринне». Рочестер демонстративно протиставляє її Джейн, порівнюючи «ясні очі» майбутньої нареченої з «червоними очима» Берти та її обличчя — з «маскою» [1, т. 2, с. 298]. Отже, безумство конструюється не лише як медичний стан, а як маркер відхилення від прийнятної жіночої поведінки. Сучасна історіографія вікторіанського безумства застерігає від спрощеної формули, ніби жіночий психічний розлад був виключно наслідком патріархального тиску; водночас дослідники підкреслюють, що способи опису, оцінювання та інституційного контролю психічної хвороби були суттєво сформовані гендерними нормами,що дозволяє розглядати Берту не як «діагноз», а передусім як літературну конструкцію безумства[3, с. 1–3].

Класичне феміністичне прочитання Сандри Ґілберт і Сьюзен Ґубар визначило Берту як «темного двійника» Джейн: кожна її поява пов’язана з моментами пригніченого гніву, страху або внутрішнього конфлікту головної героїні [2, с. 360]. У цій перспективі замкнена на горищі жінка матеріалізує те, що Джейн змушена контролювати в собі: лють проти приниження, опір чоловічій владі, страх втрати власної суб’єктності. Особливо промовистими є епізоди вогню. Берта підпалює ліжко Рочестера, пізніше — Торнфілд, а її фінальна поява на даху відбувається на тлі полум’я; після стрибка з будинку вона гине [1, т. 3, с. 261–262]. Вогонь тому можна прочитувати як форму неконтрольованої енергії протесту, яка руйнує простір ув’язнення, але водночас знищує саму бунтівницю.

Проте трактування Берти тільки як символічної частини психіки Джейн має межі. Елізабет Дональдсон звертає увагу, що романтизація «безумства як бунту» може стирати матеріальність психічного розладу і перетворювати хвору персонажку лише на метафору чужого визволення [3, с. 99–101]. У «Джейн Ейр» Берта майже не має власного голосу: про її минуле, поведінку та нібито спадкове безумство читач дізнається переважно зі слів Рочестера. Тому важливо розрізняти факт її сюжетного ув’язнення і ті оцінні характеристики, якими чоловік виправдовує це ув’язнення. Сунанда Сінха підкреслює, що тіло Берти в романі стає носієм расових, гендерних і медичних означень, тоді як можливість самостійно сформулювати власну історію їй фактично не надається [4, с. 117–119].

Саме простір горища посилює цю семантику. Третій поверх Торнфілду — ізольований, прихований від гостей і повсякденного життя будинку. Він функціонує як місце витіснення того, що загрожує соціальній упорядкованості. Берта водночас перебуває всередині родинного дому і виключена з родини; юридично вона дружина Рочестера, але соціально перетворена на таємницю. Тому образ «жінки на горищі» поєднує два виміри безумства: приватний — психічне страждання конкретної людини — і суспільний, коли «неприйнятна» жіноча суб’єктність ізолюється, позбавляється мови та стає об’єктом нагляду. У

такому прочитанні горище є не нейтральною декорацією готичного роману, а моделлю просторового контролю.

Ще один важливий аспект — колоніальний. Берта походить із Ямайки, і її образ у тексті систематично маркується через «темряву», тілесність, некерованість і близькість до тваринного. Ґаятрі Чакраворті Співак розглядає цю персонажку як фігуру, сформовану дискурсом імперіалізму: в сцені викриття Берти межа між людиною і твариною навмисно робиться нестійкою [5, с. 247–250]. На думку дослідниці, сюжетна смерть Берти відкриває шлях до завершення історії Джейн як автономної англійської героїні; тому жіноча емансипація в романі виявляється складно пов'язаною з маргіналізацією колоніальної «іншої» [5, с. 251]. Такий підхід не скасовує феміністичної інтерпретації, але ускладнює її: Берта є не тільки двійником Джейн, а й персонажкою, чия інакшість конструюється одночасно через стать, психічний стан і колоніальне походження.

Таким чином, тема «жінки на горищі» в «Джейн Ейр» демонструє подвійність літературної репрезентації безумства. З одного боку, Берта Мейсон уособлює страх перед втратою самоконтролю, жіночим гнівом і руйнуванням патріархального порядку; у феміністичній традиції вона стала символом пригніченого голосу жінки. З іншого боку, її образ побудовано через дегуманізацію, мовчання та ізоляцію, а сама героїня майже не отримує можливості пояснити власний досвід. Саме ця суперечність робить Берту принципово важливою для розуміння роману: безумство тут постає не як проста індивідуальна патологія, а як культурний механізм означення того, що суспільство вважає небезпечним, надмірним або чужим. Образ Берти дозволяє побачити, як готична поетика Бронте перетинається з проблемами гендерної влади, психічної норми, тілесності та імперського дискурсу, а «горище» стає метафорою виключення з видимого й озвученого соціального простору.

Список літератури

1. Brontë C. Jane Eyre: An Autobiography. London: Smith, Elder and Co., 1847. Vol. 2–3. URL: https://en.wikisource.org/wiki/Jane_Eyre_(1st_edition) (дата звернення: 10.09.2026).

2. Gilbert S. M., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven; London: Yale University Press, 1979. URL: https://dn790008.ca.archive.org/0/items/TheMadwomanInTheAttic/The%20Madwoman%20in%20the%20Attic_text.pdf (дата звернення: 10.09.2026).

3. Milne-Smith A. Gender and madness in nineteenth-century Britain. History Compass. 2022. Vol. 20, № 11. e12754. P. 1–10. URL: https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/hic3.12754 (дата звернення: 10.09.2026).

4. Sinha S. Gendering Madness and Doubling Disability in Jane Eyre. The Grove. Working Papers on English Studies. 2021. Vol. 28. P. 111–126. URL: https://www.researchgate.net/publication/357282481_Gendering_Madness_and_Doubling_Disability_in_Jane_Eyre (дата звернення: 10.09.2026).

5. Spivak G. C. Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism. Critical Inquiry. 1985. Vol. 12, № 1. P. 243–261. URL: http://seas3.elte.hu/coursematerial/GardosBalint/gayatri_spivak_three_womens_texts_and_a_critique_of_imperialism.pdf (дата звернення: 10.09.2026).

Шевченко А.

Феміністичний дискурс у романі Вірджинії Вулф «Місіс Делловей»

Вірджинія Вулф належить до найвизначніших представниць англійського модернізму та є однією з центральних постатей літератури, що переосмислювала традиційні способи репрезентації жіночого досвіду. Її творчість формувалася на перетині модерністської естетики, критики патріархальної культури та пошуку нових форм художнього вираження внутрішнього життя особистості.

Роман «Місіс Делловей», опублікований 1925 року, на перший погляд має досить простий сюжет, проте за зовнішньою буденністю цієї ситуації розгортається складний психологічний і соціокультурний простір, у якому порушуються питання жіночої автономії, шлюбу, сексуальності, віку, материнства, соціального статусу та права жінки на власний голос.

Дослідники неодноразово наголошували на феміністичному потенціалі роману. Зокрема, І. Монташері розглядає роман крізь проблему жіночої суб'єктивності, звертаючи увагу на те, що ідентичність Клариси формується під впливом соціальних і гендерних дискурсів [4]. У свою чергу, А. Абдалхаді Н. Абу Джвейд визначає роман як критику патріархального суспільства та аналіз жіночої індивідуальності [1]. Сучасні дослідження також акцентують увагу на тому, що феміністичний дискурс роману пов'язаний не лише з тематикою, а й із самою організацією наративу [3].

Феміністична проблематика Вулф найбільш виразно сформульована в есе «A Room of One's Own» («Власна кімната», 1929), де письменниця досліджує взаємозв'язок між статтю, матеріальним становищем, освітою та можливістю творчої самореалізації жінки. У центрі її міркувань перебуває ідея необхідності матеріальної незалежності та особистого простору для творчої діяльності жінки [5].

Важливим є те, що Вулф не обмежує проблему жіночої нерівності юридичними чи політичними питаннями. Її цікавить значно глибший рівень — механізм формування жіночої свідомості під впливом суспільних очікувань.

Саме цей принцип стає важливим для розуміння роману «Місіс Делловей», адже Клариса не є героїнею прямого політичного протесту. Навпаки, вона зовні цілком інтегрована у світ англійського вищого класу, вона — дружина Річарда Делловея, господиня будинку, організаторка прийомів. Однак її внутрішній світ демонструє постійну напругу між соціальною роллю та особистою ідентичністю. Тому фемінізм Вулф у романі є передусім фемінізмом внутрішнього досвіду. Письменниця показує те, що залишається невидимим за соціально схвальною моделлю поведінки «щасливої» жінки, тобто між між соціальною роллю та особистою ідентичністю, тому центральною проблемою роману є співвідношення понять «Клариса» і «місіс Річард Делловей» у межах однієї особистості. Вже саме прізвище героїні демонструє залежність жіночої ідентичності від шлюбу. Показовим є епізод, у якому Клариса розмірковує про власне тіло та соціальний статус, він є принциповим для феміністичного прочитання роману. Клариса відчуває, що її особистість ніби розчиняється у соціальній ролі дружини, відповідно вона усвідомлює себе вже не просто Кларисою, а «місіс Річард Делловей». У тексті прямо виникає мотив невидимості жіночої суб'єктності: героїня відчуває себе «invisible; unseen; unknown» [6, с. 14].

Таким чином, Вулф художньо демонструє механізм патріархальної ідентифікації, адже жінка визначається не через власне «я», а через зв'язок із чоловіком. Ця проблема співвідноситься з концепцією Сімони де Бовуар, яка в «Другій статі» досліджувала культурне конструювання жіночої «іншості». У такій перспективі жінка традиційно постає не автономним суб'єктом, а «Іншим» щодо чоловіка як нормативного суб'єкта [2].

Клариса усвідомлює цю залежність, хоча вона для неї не є абсолютною. Її свідомість постійно повертається до власного минулого, до Саллі Сетон, до Пітера Волша, до власних невикористаних можливостей. У такий спосіб пам'ять стає для героїні способом відновлення внутрішньої ідентичності. Особливе місце

у феміністичному дискурсі роману займає проблема шлюбу. Клариса одружена з Річардом Делловеєм, однак їхній шлюб не можна назвати повністю інтимним союзом. Річард любить дружину, проте між ними існує значна дистанція. Він не завжди здатний проникнути у внутрішній світ Клариси, а вона не завжди може висловити йому власні почуття.

У цьому контексті показовим є спогад про Пітера Волша. У молодості він прагнув визначити майбутнє Клариси, однак її відмова фактично стала вибором іншої моделі життя.

Пітер називає Кларису «the perfect hostess», і ця характеристика набуває іронічного звучання [6]. Вона передбачає, що головною соціальною функцією жінки є вміння створювати комфорт для інших, організовувати соціальне життя та відповідати очікуванням суспільства. Водночас Клариса внутрішньо опирається такому визначенню. Її вечірка є не лише проявом соціальної ролі, а й спробою створити зв'язок між людьми.

Саме тому образ господині у Вулф неоднозначний: він одночасно демонструє обмеження жіночої ролі та можливість перетворити нав'язану суспільством функцію на власну форму творчої діяльності. Отже, феміністичний дискурс у романі В. Вулф «Місіс Деллоуей» через конструювання жіночої «Іншості» у художній формі відтворює демонструє способи патріархальної ідентифікації жінки не через власне «я», а через зв'язок із чоловіком, її соціальну роль та статус.

Список літератури

1. Abu Jweid A. N. Women Individuality: A Critique of Patriarchal Society in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway. Studies in Literature and Language. 2021. Vol. 22, № 2.

2. Beauvoir S. de. The Second Sex. Translated and edited by H. M. Parshley. New York: Alfred A. Knopf, 1953. 732 p.

3. Kasap S. Gender and Social Critique in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway, A Room of One's Own, Orlando. Venice: Università Ca' Foscari Venezia, 2024/2025.

4. Montashery I. A Feminist Reading of Virginia Woolf's Mrs Dalloway. International Journal of Applied Linguistics and English Literature. 2012. Vol. 1, № 2. P. 22–28. DOI: 10.7575/ijalel.v.1n.3p.22.

5. Woolf V. A Room of One's Own. New York: Harcourt, Brace and Company, 1929. 172 p.

6. Woolf V. Mrs Dalloway. London: Hogarth Press, 1925.

Шульга А. О., Ігіна О. В.

Особливості функціонування художньої деталі у романі Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі»

The specific features of the functioning of artistic detail in F. S. Fitzgerald's novel "The Great Gatsby"

Сьогодні інтерес до проблеми художньої деталі залишається актуальним через широке дослідження засобів створення образності та атмосфери в художньому тексті. Художня деталь, незалежно від її класифікаційного розподілу, є невід'ємною складовою будь-якого літературного твору, надаючи тексту глибину, кольорові відтінки та емоційне забарвлення, роблячи його більш живим і привабливим для читача.

Показово, що ця художня стратегія — використання зовнішньої деталі для маскування внутрішньої порожнечі — має тривалу традицію в англомовній літературі. Дослідник М. Г. Соколянський, аналізуючи творчість Оскара Уайльда як представника естетизму, показав, як зовнішня орнаментальність художнього світу приховує глибші етичні конфлікти [8]. Ця тяглість художнього прийому крізь мінливі літературні епохи — від британського естетизму кінця XIX ст. до американської прози доби джазу — підтверджує невичерпну актуальність художньої деталі як універсального інструменту письменницької майстерності.

Художні деталі допомагають створити образи, розкрити теми та ідеї, підтримати настрій й атмосферу твору, а також передати внутрішній світ персонажів. За визначенням Collins Online Dictionary, термін «detail» означає «a minor point or aspect of something, as opposed to the central ones» [8], що вказує на зосередженість цього явища саме на додаткових, менш очевидних аспектах основного зображення.

У сучасній філології не існує загальноприйнятої точки зору стосовно визначення, класифікації та сфер застосування художньої деталі, на що вказують і українські дослідники [1; 7]. Різні науковці по-різному підходять до типології

цього явища залежно від мети аналізу — за тематичним, композиційним, стилістичним чи функціональним принципом. У межах цієї роботи основою обрано класифікацію В. А. Кухаренко [3] як найбільш придатну для аналізу прозового тексту.

Дослідниця виділяє чотири різновиди художньої деталі: зображувальні, уточнюючі, характеризуючі та імплікуючі. Зображувальні деталі створюють реалістичне, візуальне уявлення про предмет, пейзаж чи портрет і зазвичай вживаються в тексті поодиноко. Уточнюючі деталі розширюють розуміння сюжету чи персонажа, розподіляючись групами від 3 до 10 одиниць на описовий фрагмент. Характеризуючі деталі, розсипані по тексту, дозволяють читачеві самостійно скласти враження про персонажа, не вдаючись до прямої авторської оцінки. Імплікуючі деталі є антропоцентричними, застосовуються епізодично та формують глибший підтекст, пов'язуючи зовнішні характеристики з прихованим змістом.

Роман Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» демонструє багате й багатофункціональне використання художньої деталі на всіх чотирьох рівнях класифікації.

Зображувальні деталі найяскравіше представлені в описах вечірок Гетсбі, які відтворюють ключові моменти ідеї американської мрії. У фрагменті з описом оркестру та новоприбулих гостей («a whole pitful of oboes and trombones and saxophones…») [10] автор удається до полісиндетону, який підсилює враження безперервності й надмірності розкоші. Повторення займенника «his» (7 разів у межах одного уривку) [10] підкреслює належність усього зображуваного багатства Гетсбі, формуючи образ впливового й заможного господаря. Водночас епітет «gaudy» у контексті опису кольорової гами вечірки [10] вносить негативну конотацію, натякаючи на позірність і безглуздя показної розкоші. Аналогічну функцію виконує опис зовнішності Дейзі, де повторення епітета «bright» та фрази «gay, exciting things» [10] формує образ жінки, у якій поєднуються смуток, краса та внутрішнє збудження.

Уточнюючі деталі відповідають за достовірність зображуваного світу. Розповідь Гетсбі про освіту в Оксфорді та військову службу в Аргонському лісі, підкріплена лексикою семантичного поля «війна» («machine-gun detachments», «Lewis guns», «insignia», «infantry») [10], створює ілюзію автентичності його біографії, хоча фраза «God's truth» водночас натякає на її сумнівність. Опис Вест Егга через алюзію на картини Ель Греко («a night scene by El Greco») та епітети «conventional and grotesque» [10] протиставляють зовнішню розкіш і внутрішній занепад. Метафора «indiscernible barbed wire» [10] уточнює нездоланність соціального бар'єра між Вест Еггом і Іст Еггом, а деталі одягу Міртл («brown figured muslin») та журнал «Town Tattle» [10] окреслюють її нижчий соціальний статус порівняно з Дейзі.

Характеризуючі деталі розкривають внутрішній світ персонажів без прямої авторської оцінки. Опис усмішки Гетсбі, яка «understood you just so far as you wanted to be understood» [10], характеризує його як людину з рідкісною харизмою й здатністю викликати довіру. Репліка Дейзі про народження доньки — «I hope she'll be a fool — that's the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool» [10] — розкрита через епітети «abandoned», «beautiful» і «little», передає її цинізм і розчарування в житті. Натомість фраза Дейзі про Тома, який «reads deep books with long words» [10], побудована на епітетах «profound», «unthoughtful», «deep» і «long», створює іронічний контраст між удаваною глибиною й реальною поверховістю подружжя.

Імплікуючі деталі формують прихований підтекст роману. Порівняння особистості Гетсбі із сейсмографом, який «register[s] earthquakes ten thousand miles away» [10], натякає на його надзвичайну чутливість до можливостей життя. Фраза Ніка «without looking purposeless and alone» [10] на вечірці серед натовпу розкриває відчуження оповідача навіть у центрі показного свята. Згадка про спекотну погоду напередодні кульмінаційної сварки («The next day was broiling… certainly the warmest, of the summer») [10] функціонує як метафора наростаючого емоційного напруження, підготовлюючи читача до розв'язки конфлікту.

Отже, функціонування художньої деталі в романі Ф. С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі» має значний вплив на створення багатошарового образу американського суспільства 1920-х років. Використовуючи зображувальні, уточнюючі, характеризуючі та імплікуючі деталі в поєднанні з іншими стилістичними прийомами — епітетом, метафорою, порівнянням, синекдохою, антитезою й полісиндетоном, — автор передає не лише зовнішню розкіш і блиск епохи «благополуччя», а й глибокі внутрішні конфлікти, моральні дилеми персонажів та ілюзорність американської мрії. Робота підтверджує продуктивність класифікації В. А. Кухаренко для аналізу художньої прози та відкриває перспективи для подальшого дослідження художньої деталі в інших творах модерністської літератури.

Список літератури

1. Авксентьєва Г. А., Лісогор Т. Функціонування терміна «художня деталь» у літературознавстві. Етноісторичний, мовний, культурний та регіональний виміри: матеріали IV Міжнародної наукової конференції. Одеса, 2013. С. 3–7.

2. Денисова Т. Н. Історія американської літератури. НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2012. 487 с.

3. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту. Вінниця: Нова книга, 2004. 216 с.

4. Кушнірова Т. В. Романні образи літератури першої третини ХХ століття: монографія. Полтава: Видавець Шевченко Р. В., 2012. 352 с.

5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'яка, Ю. Коваліна, В. Теремка. 2007. 752 с.

6. Мацевко-Бекерська Л. В. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць. Т. 4. Вип. 8. Філологічні науки. Миколаїв: МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2011. С. 64–70.

7. Пасечник О. В. Основні підходи щодо класифікації художньої деталі. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. URL:

https://dspace.onua.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3176397b-8114-4c29-bc1b-f15b7225f0a9/content.

8. Соколянський М. Г. Оскар Уайльд: нарис творчості. Київ; Одеса: Либідь, 1990. 199 с.

9. Cambridge Dictionary. URL: https://dictionary.cambridge.org/uk.

10. Collins Dictionary. URL: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/detail.

11. Fitzgerald F. The Great Gatsby. Kyiv: Znannia, 2018. 198 p.

Лунгу Є. Є.

Сучасний англомовний художній кінодискурс як матеріал емпіричних досліджень

Кінодискурс і його аспекти викликають стійкий інтерес дослідників у різних галузях, зокрема у філософії, семіотиці, літературознавстві, мистецтвознавстві, культурології, соціолінгвістиці, дискурсаналізі. Розгляд цього лінгвістичного матеріалу здійснюється в межах дослідження аудіовізуальних текстів взагалі, а також при вивченні різних аспектів безпосередньо кінофільмів [2, с. 102].

Перш ніж надати визначення художнього кінодискурсу, звернімося до загального терміну дискурс.

О. І. Гридасова визначає кінодискурс як специфічний різновид дискурсу, що вирізняється своєю комунікативною спрямованістю та важливою соціокультурною функцією. Такий дискурс має здатність впливати на аудиторію, яка його сприймає, формуючи й трансформуючи її поведінкові моделі, звички, ритуали та світоглядні орієнтири [2].

В залежності від превалюючих іконічних або індексальних знаків на невербальному рівні та мовленнєвого стилю на вербальному кінодискурс поділяють на художній (ігровий) і документальний (неігровий). До документального кіно належать зйомки справжніх подій і осіб, наукове кіно (науково-популярне, навчальне, науково-дослідне, науково-виробниче). Художнім вважають кінодискурс, у якому домінують іконічні знаки й стилізоване розмовне мовлення, об'єднані естетичною функцією [4].

Автор кінотексту транслює адресату певним чином сконструйовані за допомогою лінгвальних і нелінгвальних засобів смисли, а завданням реципієнта є реконструювати їх із залученням екстралінгвальних знань [3, с. 82].

Т.А. Крисанова вважає, що дискурс фільму включає дієгетичні події фільму й комунікацію між персонажами, він є невід’ємною частиною

кінодискурсу, оскільки у ньому відбувається конструювання смислів, інтендованих колективним автором [3, с. 87]. На думку М. Дайнел, кінодискурс не тільки включає дискурс фільму й «містить набір кінематографічних прийомів, залучених для створення кінофільма», але й уміщує прагматичні, соціокультурні, когнітивні фактори створення кінофільму [7, с. 41–61]

Т.А. Крисанова визначає художній кінодискурс як складний цілісний соціально і культурно зумовлений мультимодальний мисленнєво-комунікативний феномен, який характеризується експресивністю, інтерактивністю, символьністю й комбінацією лінгвальних і нелінгвальних семіотичних систем [3, с. 88].

Для усного кінодискурсу характерною є порційна подача інформації, у вигляді синтагматичних одиниць, що мають відносно завершену інтонацію [5, с. 91].

Залежно від кількості учасників кінодіалогу, дискурс кіно поділяється на монологічний і діалогічний [4].

М. Кун і Й. Шмідт виокремлюють наступні риси кінодискурсу:

- наявність кількох наративних структур, поєднаних монтажем;
- візуально-аудіальний вимір наративної репрезентації;
- наявність мультимедіального оповідача або комбінованої аудіо-візуально-вербальної інстанції;
- подвійна хронологія/подвійна темпоральна логіка (зовнішній вимір – тривалість самого фільму, внутрішній вимір – тривалість охоплюваних подій); наявність колективного автора;
- установлення причиново-наслідкової логіки розвитку подій і суб’єктно-об’єктних відносин;
- жанрова та мовна стереотипізація;
- темпорально-просторовий континуум – відповідність акустичних і візуальних знаків відображенню конкретного простору;
- важлива роль знаків-індексів (звуків, шумів) у створенні ефекту присутності глядача;

- імпліцитна взаємодія між оповідачем і глядачем за допомогою внутрішніх монологів та закадрового голосу;
- множинна фокалізація – постійні осциляції від оповідача до персонажів чи від героя до героя;
- відсутність домінування між вербальним і візуальним [9, с. 384–405].

Кінотекст заснований на єдності лінгвістичної (знаки-символи) та нелінгвістичної (знаки-ікони, знаки-індекси, субтитри) систем. Субтитри можуть бути: внутрішньомовними (intralingual), такий вид субтитрів ще називають вертикальними: змінюється перцептивна модальність (усне мовлення перетворюється на письмовий текст), але не мова; міжмовними (interlingual): так званий діагональний тип субтитрування, при якому змінюється і перцептивна модальність, і мова; відкритими (open), тобто неопціональними, які є невід'ємною фізичною частиною фільму або телепрограми; прихованими (closed), тобто опциональними, представляються у вигляді телетексту, перегляд якого можливий при застосуванні відповідного декодера. Основними і найбільш поширеними видами аудіовізуального перекладу є субтитри, дубляж і закадровий переклад [2, с. 104].

До інших особливостей кінодискурсу Д. В. Гайданка зараховує принцип «глядацького підслуховування» (термін С. Козлофф [8]), маркований початок і кінець повідомлення (титри на початку й у кінці); визначену тривалість; заплановану та чітко сконструйовану природа зображуваної реальності. Дослідниця також вказує на подвійний передавач інформації: з одного боку, це режисер, крім того, є ще сценарист; а також на відтворюваність, тобто можливість кількаразового перегляду, що дає глядачеві змогу керувати процесом перцепції [1, с. 100].

М. Дайнел слушно зазначає, що кінодискурс оперує на двох комунікативних рівнях: «інтерперсонажному» (що охоплює взаємодію між героями) та адресантно-реципієнтному (що передбачає глядацьку інтерпретацію задуму колективного адресанта) [6, с. 23].

Отже, художній кінодискурс видається абстрактним простором, на тлі якого розвиваються кінодіалог (як часово-просторова єдність вербального та аудіовізуальних образів) і кінотекст (як єдність знакових систем).

Список літератури

1. Гайданка Д. В. Дискурс кіно в ракурсі новітніх парадигм: особливості й типологія. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. Вип. 16. Одеса, 2015. С. 99–101.

2. Гридасова О. І. Кінодискурс як об’єкт навчання кіноперекладу. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2014. Вип. 2. С. 102–107.

3. Крисанова Т. А. Актуалізація негативних емоцій в англомовному кінодискурсі: когнітивно-комунікативний і семіотичний аспекти: кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки України. Харків, 2020.

4. Макаревич О. О. Кінодискурс як середовище реалізації реактивних мовленнєвих актів. Текст і дискурс: когнітивно-комунікативні перспективи: матеріали міжвузівської наукової Інтернет-конференції. Кам’янець-Подільський, 2017. С. 93–100.

5. Петлюченко Н. В. Харизматика: мовна особистість і дискурс. Одеса: Астропринт, 2009. 464 с.

6. Dynel M. Humorous Phenomena in Dramatic Discourse. European Journal of Humour Research. Vol. 1. № 1. Lodz, 2013. P. 22–60.

7. Dynel M. Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse. Brno Studies in English. 2011. Vol. 37. № 1. P. 41–61.

8. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2000. 332 p.

9. Kuhn M., Schmidt N. J. Narattion in Film. Handbook of narratology / Eds. P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier, W. Schmid. 2ed. Berlin: De Gruyter, 2014. P. 384–405.

Сапожнікова Г.

Блогосфера та відеоблог у системі жанрів інтернет-комунікації: лінгвокультурологічний і жанровий аспекти

Blogosphere and video blog in the system of internet communication genres: Linguocultural and generic aspects

Відеоблог сьогодні є самостійним сегментом масової комунікації, у якому мовна поведінка автора впливає на успіх каналу не менше, ніж якість зображення. Це ставить перед мовознавством два питання, тісно пов'язані між собою: яким лінгвокультурним середовищем є блогосфера, у якій існує такий контент, і чи можна вважати відеоблог самостійним жанром інтернет-комунікації, чи радше форматом, що об'єднує кілька жанрів. Відповідь на обидва питання важлива для подальшого опису тематичних різновидів відеоблогу, зокрема фешн-влогу, мовлення якого будується на постійній взаємодії слова й зображення.

Інтернет-спілкування змінило саме уявлення про те, де існує мова: письмовий текст став миттєвим, а усне мовлення – фіксованим і відтворюваним. Д. Крістал описав цю ситуацію як формування змішаного стилю мовлення, що поєднує риси усного й писемного, не збігаючись повністю з жодним із них [4]. С. Херрінг уточнила, що комп'ютерно-опосередкований дискурс не є єдиним явищем: його конкретний різновид залежить від платформи спілкування, синхронності й комунікативної мети [6]. Блогосфера є одним з таких різновидів, і саме її внутрішня неоднорідність вимагає лінгвокультурологічного, а не суто формального підходу.

Блогосфера постає не технічною платформою для публікації текстів, а простором, у якому мовець будує ідентичність і маркує належність до спільноти. І. Бабій на матеріалі україномовних YouTube-каналів показала, що навіть свідоме порушення літературної норми, наприклад використання суржику, виконує ідентифікаційну функцію: воно сигналізує «своїм» глядачам про належність

мовця до їхнього кола й формує довіру [1]. Середовище блогосфери вирізняють кілька структурних ознак: гіпертекстуальність, яка руйнує лінійність викладу через відсилання до попередніх випусків і сторонніх джерел; інтерактивність, що перетворює формально монологічне висловлення на функційно діалогічне завдяки коментарям і врахуванню реакції аудиторії наперед; мультимедійність, яка у відеоблозі переростає в системну мультимодальність; серійність публікацій, яка формує з окремих випусків наратив про особистість блогера.

Особливого значення набуває постать автора, що поєднує ролі мовця, редактора й публічної персони. Е. Гофман, розглядаючи повсякденне спілкування як театральну виставу, розрізняв «сцену» з підготовленим образом і приховане від глядача «закулісся» [5]. У блогосфері ця межа – предмет свідомого керування: блогер імітує невимушеність «закулісся», щоб посилити довіру аудиторії. А. Кононенко зазначає, що мотивами такого керування враженням є не лише бажання справити враження, а й підтримка образу «Я» та потреба належати до групи [3], а в блогосфері до цих мотивів додається комерційний інтерес: довіра конвертується в перегляди й дохід. Скорочена комунікативна дистанція, характерна для парасоціальної взаємодії глядача з блогером [7], мовно виявляється в прямому зверненні до аудиторії, розмовній лексиці, вигуках і водночас у термінології та іншомовних вкрапленнях, що маркують обізнаність мовця в темі.

Питання про жанровий статус блогу, а разом з ним і відеоблогу, не має в мовознавстві однозначної відповіді. За класичним критерієм відносно стійкого тематично-композиційно-стилістичного типу висловлення блог мав би становити один жанр. Дмитро Валерійович Дергач, аналізуючи блог з погляду медіалінгвістики, доходить іншого висновку: визначальна ознака блогу – здатність вміщувати різні жанрові форми, від щоденникового запису до аналітичної статті, у межах одного каналу, тому доречніше говорити про гіпержанровий формат [2]. Це спостереження прямо стосується відеоблогу, який від початку поєднує кілька каналів сприйняття, тоді як текстовий блог здатний існувати без зображення.

М. Вуд застосувала до аналізу влогу модель SPEAKING і виявила набір стійких конституційних ознак: приватна, домашня обстановка зйомки; монологічне звернення блогера до уявної аудиторії; переважно розважальна мета; передбачувана послідовність частин – вітання, основна частина, заклик до дії; розмовна тональність; постійна присутність мовця в кадрі як норма [8]. Ці ознаки описують влог як змішаний жанр, що поєднує риси щоденникового запису, розмовного монологу й навчального чи розважального відео, тому дослідники частіше типологізують влоги за темою (лайфстайл, б'юті, ігрові, фешн), ніж за строгою жанровою формою, яка в них здебільшого спільна.

Від традиційних телевізійних жанрів відеоблог відрізняють асинхронність і залежність поширення від рекомендаційного алгоритму платформи, а не від розкладу мовлення. Пряме звернення мовця до камери створює ілюзію діалогу там, де формально наявний монолог: глядач відчуває особисте звернення, хоча репліка адресована невизначеній масовій аудиторії. За спостереженням Х. Шен зі співавторами, саме ця ілюзія підтримує парасоціальний зв'язок і підвищує довіру глядача до оцінок блогера [7], а отже, прямо працює на стратегію самопрезентації, якою мовець послуговується у відеоблозі.

У підсумку, відеоблог правильніше розглядати не як завершений, чітко окреслений жанр, а як формат, що ще формується, з нечіткими межами й постійним змішуванням тематичних і композиційних моделей. Його головна ознака – набір засобів різної природи (слово, зображення, звук), підпорядкованих одній меті: створити для масової, але ніби особистої аудиторії правдоподібний, «справжній» образ мовця. Те, як ця мета втілюється в конкретній тематичній групі влогів, присвяченій моді, розглянуто в наступному підрозділі.

Ці теоретичні положення становлять основу для подальшого опису тематичних різновидів відеоблогу, зокрема фешн-влогу, у мовленні якого стратегія самопрезентації реалізується мультимодально.

Список літератури

1. Бабій І. Українська блогосфера як відображення соціокультурних процесів. Науковий вісник Львівського державного університету безпеки життєдіяльності. Львів, 2020. С. 16–19.

2. Дергач Д. В. Блог: жанр чи формат? Записки з українського мовознавства. Одеса, 2020. Вип. 27. С. 291–299.

3. Кононенко А. О. Феномен самопрезентації особистості в роботах вітчизняних та зарубіжних психологів. Проблеми сучасної психології. Кам'янець-Подільський, 2012. Вип. 16. С. 542–550.

4. Crystal D. Language and the Internet. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 304 p.

5. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. New York: Doubleday, 1959. 259 p.

6. Herring S. C. Computer-Mediated Discourse. The Handbook of Discourse Analysis / ed. by D. Schiffrin, D. Tannen, H. E. Hamilton. Oxford: Blackwell, 2001. P. 612–634.

7. Sheng X., Zeng Z., Zhang W., Hu Y. Vlogger’s persuasive strategy and consumers’ purchase intention: the dual mediating role of para-social interactions and perceived value. Frontiers in Psychology. Lausanne, 2022. Vol. 13. Art. 1080507.

8. Wood M. K. What Makes a Vlog a Vlog? Diggit Magazine. URL: https://www.diggitmagazine.com/academic-papers/what-makes-vlog-vlog (дата звернення: 23.08.2026).

Боіштян М. Д.

Науковий керівник — к. філол. н., доц. С. О. Фокіна.

Дискурс вампіризму в новелістиці Едгара Аллана По

Мета дослідження є деконструювати оніричний простір новели Едгара По «Овальний портрет» у межах дихотомії дискурсів ностальгії та естетичного вампіризму, що зумовлюють девіталізацію та трансгресію суб'єктності. **Завдання дослідження:** Окреслити методологічні межі дослідження ностальгійно-вампіричних контекстів як дискурсивних формацій у термінах М. Фуко. Дослідити оніричний топос готичного замку як матеріалізацію «анатомії туги» (К. Юханнісон) та «мрій про полум'я» (Г. Башляр). Експлікувати природу портрета як вияву трансгресивної ідентичності (Р. Брайдотті) та автономізованого архетипу Аніми. Верифікувати універсальність цієї міфопоетичної матриці через інтертекстуальний зв'язок із полотном Леона Коньє «Тінторетто біля смертного ложа своєї доньки». Розкрити конфлікт аполлонічного стазису та дионісійської вітальності крізь призму архаїчних ритуалів *спаргмосу* та *омофагії*. Проаналізувати готичну інверсію міфу про Пігмаліона як вампіричне заміщення живого суб'єкта аполлонізованим об'єктом.

У методологічному вимірі дослідження аналізовані концептуальні вузли розглядаються як специфічні дискурсивні формації. Згідно з позицією М. Фуко, вони є системами, що об'єднують «об'єкти, модальності акту висловлювання, поняття, тематичні вибори» [Фуко]. У художньому тексті Едгара По ці формації структурують художній простір через полярні, але взаємопроникаючі модуси, а саме дискурс меланхолійної ностальгії за втраченим ідеалом та дискурс естетичного вампіризму.

Оніричний простір новели Едгара По «Овальний портрет» розгортається на межі ностальгії та естетичного вампіризму. За думкою Фокіної С., «сюжет може реалізуватися відповідно до порядку дискурсу авторської <…> свідомості» [Фокіна 2024]. Простір в якому знаходиться таратор та який у

контексті ідей Карен Юханнісон стає матеріалізацією «анатомії туги» [Юханнісон], провокує занурення розповідача в напівзабуття та запускає динаміку уяви, що розмиває кордони класичної ідентичності. Вертикальна топографія готичного замку маркує перехід до трансгресивної ідентичності, яка, за Розі Брайдотти, є «номадичним суб'єктом у стані постійного становлення» [Брайдотти]. Нарратор перебуває у стані оніричного трансу, індукованого мерехтінням свічок біля узголів'я ліжка. У термінах Г. Башляра це світло репрезентує «мрії про полум'я» [Башляр], де свічка є символом крихкої індивідуальності, що згасає під тиском меланхолійного спліну, який переходе до стану ностальгії. За спостереженням Фокіної С., «ностальгія <…> посилюється з урахуванням дискурсивного контексту материнської пропам'яті» [Фокіна 2025]. Цей занепад раціо переводить споглядання на рівень трансгресивного акту, який є підготовчим етапу до візуального вампіризму, зафіксованого в портреті.

Портрет, на якому зосереджено розповідь наратора, маніфестує радикальну зміну суб'єктності й демонструє деструктивну динаміку естетичного вампіризму, у якому жива натурниця втрачає тілесну оболонку. Митець, засліплений ностальгією за абсолютним ідеалом, знищує живу жінку заради вічного та застиглого артефакту у всесвіті аполлонічної естетики, яка є «з раціональною цивілізованістю та інтелектуальною надсвідомістю» [Ханзен-Льове]. Через уособлення меланхолійного заціпеніння полотно стає маніфестацією аніми художника, яку було насильницьки відірвано від реального прототипу.

У контексті трансгресивної ідентичності та мистецтва як жертвопринесення особливої ваги набуває генеза новели, що потенційно відсилає до картини Леона Коньє «Тінторетто біля смертного ложа своєї доньки». Сюжет картини Коньє фіксує граничний акт онтологічного насильства та творчого вампіризму. Якопо Робусті (Тінторетто) увіковічнює свою вмираючу доньку, музу та художницю Марієтту. Батько-творець, охоплений манією, експропріює останню вітальність своєї аніми-музи. Замість порятунку живого суб'єкта, художник здійснює її остаточну об'єктивізацію: керований ностальгією

за втраченою красою, він консервує смерть у портретній формі, перетворюючи життєву силу на естетичний об’єкт, а саме овальний портрет.

Внутрішній сюжет новели оголює трагічну динаміку взаємодії аполлонічного та дионісійського начал крізь призму ностальгійно-вампіричного дискурсу. Жива дружина художника втілює дионісійську вітальність, мінливість і пристрасть. Вона є самою природою, що чинить опір аполлонічно естетизованому стазису. Навпаки, аполлонічно-параноїдальна одержимість художника живописом постає деструктивним проявом раціо, яке прагне закувати хаос життя в рамки абсолютної, незмінної форми. Форма овального портрета, замкнена у своїй завершеності, маркує радикальну межу між буттям та небуттям, де естетичний вампіризм остаточно витісняє живу тканину реальності.

Дионісійський підтекст новели актуалізується через метафорику архаїчного ритуалу сакрального розтерзання (*спарґмос*) та поглинання вітальності (*омофагія*). Естетизація образу молодої жінки переростає в ритуал хворобливої ідеалізації, де митець, керований меланхолійною ностальгією за недосяжним абсолютом, любить не реального суб'єкта, а його художній замінник. У цьому контексті кожен мазок пензля трансформується у прямий акт вампіричного насильства, яким є сакральний ніж, який по краплі перекачує кров й життєву силу моделі на вівтар вічного артефакту, матеріалізуючи її смерть.

У міфопоетичному вимірі новели центральним вузлом ідеалізації виступає радикальна готична деконструкція міфу про Пігмаліона та Галатею, де ключовий конфлікт розгортається на перетині ностальгії та вампіризму. За спостереженням Ж. Старобінського, «відповідно до вірувань та образності середньовічної культури, <…> ті люди, хто відчуває на собі згубну силу меланхолічного темпераменту; над ними тяжіє зловісний вплив Сатурна» [Старобінський]. У художньому дискурсі Едгара По цей міфологічний сюжет зазнає повної інверсії. Художник, засліплений прагненням зафіксувати Аніму, намагається вилучити дружину з виміру реального часу. Але якщо класичний Пігмаліон перетворює камінь на живу плоть, то митець По здійснює зворотну трансгресію: він перетворює живу плоть на мертву форму. Ностальгія за ідеальним образом

перероджується у вампіричну одержимість формою. Чим ближче аполлонічний образ на полотні підходить до досконалості, тим інтенсивніше він експропріює дионісійські соки життя з моделі.

У момент завершення картини відбувається остаточний онтологічний зсув, який найточніше описується крізь призму концепції трансгресивної ідентичності Розі Брайдотті, я постає як «інтенсивна, множинна сутність, що функціонує в мережі взаємозв'язків» [Брайдотті]. Межа між суб'єктом (живою жінкою) та об'єктом (полотном) долається, маркуючи розпад класичної суб'єктності. Відбувається трансгресія ідентичності: вітальність перетікає з біологічного тіла в медіа-тіло мистецтва. Портрет функціонує як вампіричний паразит, що здійснює некрополітичне захоплення чужої тілесності та привласнює чужу вітальність. Таким чином, ідеалізація краси обертається її умертвінням заради вічності, а ностальгія за абсолютом завершується вампіричним тріумфом художнього симулякра над людським існуванням.

Висновки. У результаті комплексного міфопоетичного та психоаналітичного аналізу новели Едгара Аллена По «Овальний портрет» такі висновки. Процес живопису деконструйовано як деструктивний вампіризм та ритуал сакрального розтерзання (спаргмос). Кисть митця стає інструментом знекровлення моделі заради аполлонічного художнього абсолюту. Паралель із полотном Леона Коньє підтверджує універсальність міфопоетичної матриці. Вона фіксує момент, коли творча манія змушує митця консервувати смерть музи заради естетичної форми. Замість оживлення матерії (реконструкція міфа про Пігмаліона) відбувається девіталізація жінки. Овальна рама фіксує трансгресію ідентичності (за Брайдотті): живий суб'єкт помирає, перетворюючись на аполлонізовану форму овального портрету.

Список літератури

1. Фокіна С. О. Фройдівська «Психопатологія повсякденного життя» у дискурсивному полі «Міфологій» Р. Барта. Наукові записки. Сер.: Філологічні науки. Вип. 2 (209). 2024. С. 368–373.

2. Фокіна С. О. Дискурсивні контексти каліптичної естетики та образу німфи Каліпсо в ліричному сюжеті Дани Ранги. Закарпатські філологічні студії. Вип. 41. Т. 2. 2025. С. 297–301.

3. Braidotti R. Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory. Cambridge: Columbia University Press, 2011. P. 326.

4. Foucault M. L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 2008.

5. Starobinski J. Encre de la mélancolie. Paris: Seuil, 2012.

6. Johannisson K. Spaces of Melancholy (often used in international rights catalogs: [Melankoliska rum: Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid]. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2009.

Баланюк А. С.

Дискурсивні контексти образу корроллівської Аліси в новелі Анджели Картер «Аліса в Празі»

Мета цього дослідження полягає в аналізі новели Анджели Картер «Аліса в Празі» для виявлення зв’язку між дискурсивними контекстами трансформації, самоусвідомлення, фемінізму в координатах абсурду.

Дискурсивні контексти твору марковані через логіку сновидіння як універсальну мову несвідомого. Саме так несвідоме Аліси розгортає процес трансформації. У цьому вимірі психіка Аліси ініціює індивідуацію як процес інтеграції особистості через драматичне зіткнення Самості та Тіні. Ключовим тригером цієї динаміки, описаної К. Г. Юнгом, стає її контакт із маскою Неда Келлі. Цей архетипичний образ актуалізує внутрішній конфлікт й фіксує «трансформацію несвідомого» [Юнг]. Фінальне зникнення дівчинки та символічна експресія сльози маркують момент трансгресії, а саме виходу за межі колишнього «Я». Такий фінал повністю корелює з теорією трансгресивної ідентичності Р. Брайдотті, яка «інтенсивна, множинна сутність, що функціонує в мережі взаємозв'язків» [Брайдотті], де феміністичний суб'єкт формується не через стабільність Его, а через руйнування патріархальних кордонів та постійне множинне становлення.

Поєднуючи в собі архетипи Дитини та індивідуалізованої Самості, Аліса функціонує як амбівалентний Трикстер, наближаючися до постаты Психеї. Прагнення Аліси до діалогу в умовах тотального «зникнення голосу» актуалізує глибинний психологічний конфлікт жінки в патріархальному просторі. Дискурсивні контексти ініціаційного порушення табу стає вхідом до «забороненої кімнати», що маркує свідому відмову від нав’язаних соціумом норм. У контексті теорії Ю. Крістєвої, ця “суб’єктивізація розгортається через аб’єкцію» [Крістєва]: відштовхуючи нав’язане й лякаюче, Аліса трансформується з пасивного об’єкта системи у суверенне «Я». Такий вихід за

межі фіксованої норми безпосередньо ілюструє концепт трансгресивної ідентичності Р. Брайдотті.

Водночас зіткнення з патріархальними фігурами влади, зокрема з Доктором Ді, відображає драматичну інтеграцію комплексу Анімуса. Дискурсивні контексти неминучого краху раціонального знання у цьому протистоянні стає тригером для переходу суб'єкта на вищий, позасвідомий рівень буття. За думкою С. Фокіної, «сюжет може реалізуватися відповідно до порядку дискурсу авторської <…> свідомості» [Фокіна 2024]. Запропонована Алісою математична загадка, де мінімальна частка людей із тотальною ампутацією органів чуття та кінцівок дорівнює 10%, концептуалізує феномен «абсолютної втрати». Відповідно до ідей К. Юханнісон, «виявлення домінуючої структури почуттів є одним із способів визначення меж історичного періоду» [Юханнісон] таке граничне урізання тілесності знаменує момент найвищої психосоматичної уразливості відповідає духу постмоденої епохи, яка парадоксально звільняє духовну суть та Самість. Подібно до міфу про царя Едіпа, кульмінація суб'єктивності героїні досягається через трагічне самоусвідомлення власної причетності до фатальних подій та вихід у тотальний, безкомпромісний діалог із собою.

Самоосліплення Едіпа, як й радикальні тілесні деформації Аліси, які в новелі Анджели Картер є принципово жіночими, є також символічним входженням героїні до «10% тих, хто втратив усе», які постають не дезорієнтацією чи фіналом розпаду, а трансгресивним переходом до духовного прозріння крізь руйнацію патріархальних авторитетів. Цей екзистенційний акт синкретизує зустріч із Тінню задля фінальної інтеграції Самості, кочове становлення ідентичності через деконструкцію статичної тілесної оболонки за Р. Брайдотті, вивільнення суверенної жіночої суб'єктності через граничний психосоматичний надрив у річищі ідей К. Юханнісон та очищення психіки через деформацію матерії. Зрештою, радикальна фізична втрата трансформується в ініціатичний механізм, який парадоксально повертає жінці контроль над власним

«Я» та переводить її суб’єктивність на вищий, позасвідомий рівень самоосмислення.

Дискурсивні контексти простіру «дивної кімнати» як кунсткамери парадоксів поєднує науку, магію, життя й смерть з чим стикається Аліса як суб’єкт трансформацій. Трансформації, за спостереженням С. Фокіної, є За спостереженнями С. Фокіної, пов’язано тим. що «діонісійство обумовлює відчуття сирітства та розриву як сміливості особливої долі» [Фокіна 2023, с. 128]. Ця гармонія в непоєднуваності не лише занурює у мозаїчну постмодерну гру, позбавлену єдиної істини, а й транслює архетипову складність буття через хаос. Зважаючи на юнгіанську концепцію сновидіння як компенсаторної функції несвідомого, будівля-лабіринт постає топографічною моделлю самої психіки. С. Фокіна стверджує, що «ностальгія <…> посилюється з урахуванням дискурсивного контексту материнської пропам'яті» [Фокіна 2025]. Відповідно до цієї думки рух Аліси кімнатами відображає динаміку несвідомого та її ностальгії на шляху до звільнення, тоді як виявлені мерці символізують колишні, фіксовані структури «Его». Ці відмерлі ідентичності зазнали краху й назавжди залишилися в просторі Дивокраю як необхідні, але вже подолані етапи на тернистому шляху суб'єкта до фінальної індивідуації.

Інтертекстуальний діалог твору Анджели Картер із поп-культурним кодом «Alice of Human Sacrifice» концептуалізує сон як тоталітарну онтологічну пастку несвідомого. Образ Аліси у вигляді близнюків транслює не статику цілісної Самості, а драматичну, симбіотичну коекзистенцію внутрішнього та зовнішнього модусів суб'єкта. Топос скляної сфери є дивною проекцією дому, який за Г. Башляром, є «тіло та душа. Це первоцвіт людини» [Башляр]. Крім того, скляна сфера є варіантом задзеркалля та генерує квазі-двійника, що є проєкцію Тіні або розщеплену Персону, де взаємодія з цим фальшивим «Я» постає радикальною спробою емансипації від нав'язаної патріархальної ролі. Проте через незавершеність циклічних трансформацій героїня залишається бранкою «дивної кімнати» як замкненої в собі психічної системи. Вихід із цього

онтологічного тупика вимагає втручання зовнішнього суб'єкта, спроможного деконструювати обмеження даного міфопоетичного наративу.

Варіативність розмірів Аліси та її фінальна редукція до експресивної сльози на масці Тіні маркують інтенсивну динаміку індивідуації. Контакт із несвідомим руйнує его-межі інфантильного «Я», перетворюючи зустріч із Тінню на обов'язкову умову здобуття цілісної Самості. Водночас радикальна нефіксованість тіла героїні ілюструє номадичне, постлюдське становлення відповідно до ідей Р. Брайдотті. Ця фізична деформація постає визвольним трансгресивним актом, який децентрує суб'єкта та руйнує патріархальну репрезентацію жінки як статичного об’єкта. Розчинення плоті у стихії води (сльози) ««вода повертає нам образ нашої матері» [Башляр 2017], підпорядковане логіці психоаналізу стихій Ґ. Башляра, знаменує руйнацію застиглих матеріальних форм задля вивільнення ментальної енергії та звільнення суб’єкта від догм у діалозі з власною істиною. Граничний психосоматичний надрив в абсурдному просторі естетизує уразливість за К. Юханнісон, де тотальне урізання тілесності відкриває доступ до суверенної жіночої суб’єктності, перетворюючи кризу на ініціатичний механізм подолання комплексу Анімуса.

Висновок. Метаморфози Аліси в новелі Анджели Картер – це не просто руйнування, а процес ініціації, де втрата колишньої форми парадоксально допомагає дівчинці повернути контроль над власним «Я» та вийти на новий рівень самоусвідомлення. Цей перехід логічно пояснюється через синтез кількох наукових підходів. За К. Г. Юнгом, постійні зміни тіла Аліси та її зустріч із Тінню відображають процес індивідуації, під час якого вона долає обмеження Его та комплекс Анімуса задля здобуття цілісної Самості. Цей шлях розгортається через механізм аб’єкції Ю. Крістєвої, адже відштовхуючи нав’язані патріархальні догми, героїня перетворюється з пасивного об’єкта системи на незалежне «Я». Водночас нестабільність її тіла ілюструє «кочову» ідентичність Р. Брайдотті, де фізична трансформація руйнує стереотип про жінку як про щось статичне та фіксоване. Фінальне розчинення плоті у стихії води

(сльозі) підпорядковане психоаналізу стихій Ґ. Башляра, де руйнування матеріальної оболонки звільняє духовну енергію. Зрештою, тілесна криза стає для Аліси інструментом здобуття внутрішньої свободи, що дозволяє їй вирватися з пастки «дивної кімнати» та сформувати нову, суверенну жіночу суб'єктність.

Список літератури

1. Фокіна С. О. Фройдівська «Психопатологія повсякденного життя» у дискурсивному полі «Міфологій» Р. Барта. Наукові записки. Сер.: Філологічні науки. Вип. 2 (209). 2024. С. 368–373.

2. Fokina S. Apollonian and dionysian discursive formations of emigrant poetics by J. Brodsky. Matica srpska division of literature and language. Vol. 103. 2023. P. 123–134.

3. Фокіна С. О. Дискурсивні контексти каліптичної естетики та образу німфи Каліпсо в ліричному сюжеті Дани Ранги. Закарпатські філологічні студії. Вип. 41. Т. 2. 2025. С. 297–301.

4. Bachelard G. L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris: Gallimard, 2017.

5. Braidotti R. Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory. Cambridge: Columbia University Press, 2011. P. 326.

6. Carter A. Alice in Prague, or The Curious Room. URL: https://archive.org/stream/BurningYourBoatsTheCollectedShortStoriesAngelaCarter/Burning+Your+Boats_+The+Collected+Short+Stories+-+Angela+Carter_djvu.txt

7. Johannisson K. Spaces of Melancholy (often used in international rights catalogs: [Melankoliska rum: Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid]. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2009.

8. Jung C. G. The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton: Princeton University Press, 1981. 462 p.

9. Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982. 242 p.

Савастикова М. А.

Дискурс пристрастей в новелі Джойс Керол Оутс «Ніхто не знає, як мене звуть»

Актуальність теми полягає у звернені через літературу до універсального людського досвіду – відчуття невидимості. Боязнь не бути побачиними чи не визнаними тими, хто повинен нас любити є одним з найпервинніших людських страхів. В «Ніхто не знає як мене звуть» Джойс Керол Оутс вміщує цей страх в дитинство, коли ідентичність є найбільш залежною від зовнішнього визнання. Літературні статті та критика часто зосереджується на дорослих протагоністах, ця робота приділяє більше уваги до внутрішнього світу дитини.

Метою цієї роботи є розгляд дезінтеграція особистості в оповіданні Джойс Керол Оутс «Ніхто не знає як мене звуть», а також емоційне нехтування та тіньова ідентичність в образі провідного персонажа твору. Частиною мети цієї роботи є продемонструвати, що літературний жанр жахів може діяти як засіб соціальної та психологічної критики.

Джойс Керол Оутс американська письменниця-романістка, авторка оповідань та есеїстка є одною з найплодотворніших американських письменниць 20 століття. Вона часто зображує труднощі та насильство в американських містечках і отримала як визнання критиків, так і народну любов за свою 50-річну кар'єру. В інтерв'ю для The Paris Review вона каже: «Я намагаюся писати книги, які можна прочитати одним способом — для читача, що сприймає все буквально, і зовсім іншим способом — для читача, уважного до символічного скорочення та пародійних елементів. І все ж це та сама книга — або майже. Trompe l'oeil, твір у спосіб ‘as if.’». [5]

Джойс Керол Оутс розглядає проблему невидимості на глибинному рівні, проектуючи цей образ на головного персонажа твору «Ніхто не знає як мене звуть», вміло розкриваючи її. Таким чином письменниця демонструє, що ідентичність у дитячому віці не є внутрішньою властивістю притаманній

кожному, а, у свою чергу, є соціальним конструктом, який формується та підтримується зовнішнім визнанням.

Переломним моментом у житті головного персонажа твору, Джессіки, є народження другої дитини. Коли народжується немовля, воно фактично монополізує всю увагу на собі. Відчуття відчуження Джессіки не є драматичним, воно реальне, приховане та має накопичувальний ефект – з часом призводячи до невідворотніх дій (чи бездіяльності) та наслідків. Дівчинка не просто самотня – вона знищенна. Варто відзначити, як Оутс підсилює це через аспект, що Джессіка відмовляється вимовляти ім'я немовля уголос, відображаючи як її власне ім'я перестало вимовлятисся зі значенням в родині. Саме акт вимовляння ім'я – це акт визнання. Позбавити людину імені означає заперечити її існування у всіх контекстах, як фізичному, так і психологічному.

Це спирається на психологічну концепцію «mirroring self», яку запровадив педіатр та психоаналітик Д. В. Віннікотт. Віннікот стверджував: «В індивідуальному емоційному розвитку попередником дзеркала є обличчя матері». [3] Він каже, що мати з пригніченим обличчям спантеличить немовля, і воно отримає спотворене уявлення про себе: «Багато немовлят… мають довгий досвід неотримання того, що вони віддають. Вони дивляться і не бачать себе». [4] Тобто згідно з цим відчуття себе у дитини формується і підтримується через те, що її відображає піклувальник. Коли дзеркало у формі батьків відвертається чи ігнорує існування дитини, дитина почувається самотньо, що призводить до збою нормального формування власного «я».

Дикий кіт, що з'являється на узліссі біля їх літнього будиночку на озері Святої Хмари є дуже ретельно сконструйованою суперечливістю данного оповідання. З одного боку це просто тварина, що може символізувати кошмар, який ховається під поверхнею, здавалося б, нормальної, дисфункціональної сім'ї. З іншого боку, слід відзначити його тіньовий початок і сутність. Кіт виступає уособленням частини психіки Джессіки. Частини, якій було відмовлено у вираженні нормальних емоцій дитини, тому кіт несе в собі її гнів, горе та потяг до насильства.

Кіт бачить усі фрагменти психіки Джессіки і її потаємні бажання, яких вона сама не усвідомлює та не може висловитии батькам. Саме воно і робить кота таким небезпечним, він діє відповідно до того, що відчуває дівчинка всередині, але не може зробити. Цей концепт дзеркалить визначення Зигмунда Фрейда про три складники людської психіки, одним з яких є «Ід». «Ід» за своєю природою є повністю несвідомою структурою, що вимагає негайного задоволення будь-яких потреб та імпульсів, воно не визнає моральності, обмеження чи норми. [2] В данному контексті кіт як «Ід» - аморальне вмістилище прихованих бажань та агресії Джессіки, яке виступає напротивагу «Его», тобто соціально прийнятому я, яке вона демонструє навколишньому світу та зокрема батькам. Кіт – «Ід», що отримав форму та дієздатність, що звільняє головну героїню від свідомого привласнення власних бажань.

У свою чергу здорове «Супер-его» в оповідання відсутнє, ажде воно формується шляхом інтерналізації батьківських та суспільних правил. Батьки не дають жодного позитивного ідеалу для інтерналізації, лише знищувальне відчуття власної нікчемності Джессіки. Тому «Супер-его» не дає ніякого управління і не виступає як моряльний компас, залишаючи лише осуд та порожнечу де повинна бути совість і відчуття власного я.

Висновок. Це оповідання з ретельно побудованою історією жахів, що розкриває насущне питання про те, як формується і руйнується ідентичність, як впливає батьківська увага на дитину та про те, як література може відображати теми, про сакральне та приховане у сімейному житті. «Ніхто не знає як мене звуть» - твір, який викриває проблему визнання особостості, її крах та неспроможність до дій, що з часом призводить до появи тіні, і тінь діє.

Список літератури

1. Joyce Carol Oates “The Corn Maiden and Other Nightmares.” “Nobody knows my name.”

2. McLeod S. Id, Ego, and Superego. Simply Psychology. URL: https://www.simplypsychology.org/psyche.html (дата оновлення 06.03.2026)

3. Robins A. The First Mirror. Therapy Route. URL: https://www.therapyroute.com/article/the-first-mirror-by-a-robins

4. Taylor C. You are the fairest of them all. Counselling Directory. URL: https://www.counselling-directory.org.uk/articles/you-are-the-fairest-of-them-all (дата оновлення 07.06.2010)

5. Poetry Foundation. Joyce Carol Oates. Poetry Foundation. URL: https://www.poetryfoundation.org/poets/joyce-carol-oates#tab-poems

Новікова А. В.
Науковий керівник — к. філол. н., доц. І. М. Дерік.

Характерні синтаксичні трансформації на рівні речення при перекладі англомовної епічної прози

Сучасне перекладознавство розвивається в річищі антропоцентричної, когнітивно-дискурсивної та комунікативно-прагматичної парадигм, де переклад розглядається як складна інтерпретативна діяльність з відтворення цілісної концептуальної та художньо-естетичної картини світу першотвору. У просторі художнього дискурсу синтаксичний рівень мови виступає конструктивним каркасом: він структурує розгортання речень, забезпечує міжфразову когезію й когерентність та моделює мовленнєві портрети персонажів [1]. Наукові розвідки сучасних вчених незмінно відзначають нерозривну єдність художньої форми, поетики тексту та рецептивного сприйняття читача в діалозі культур.

При перекладі англомовної епічної прози фентезі українською мовою постає проблема типологічної асиметрії між аналітичною системою оригіналу (фіксований порядок слів S–V–O, розвинена вторинна предикація, пасив) та синтетичною природою мови перекладу (гнучкий порядок слів, розвинений гіпотаксис, флективність).

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та емпіричний аналіз структурно-семантичних типів, факторів і функціонально-прагматичних механізмів синтаксичних трансформацій на рівні речення при перекладі тексту роману Дж. Р. Р. Мартіна «The Winds of Winter» українською мовою, а також з'ясування їхньої ролі у відтворенні художніх образів.

Аналіз практичного матеріалу дозволив виокремити провідні типи синтаксичних перебудов на рівні речення:

1. **Комунікативна інверсія та рематична транспозиція (27,3% вибірки).** Збереження функціональної перспективи висловлення в умовах фіксованого порядку слів оригіналу вимагає зміщення компонентів: обставинні

комплекси простору й часу систематично виносяться в ініціальну позицію як вихідна тема, тоді як смислове ядро (рема) переміщується в абсолютну кінцеву сильну позицію (*«The pale light of dawn crept through the high arched windows...» → «Крізь високі стрілчасті вікна Великої зали пробивалося бліде світанкове світло»*).

2. **Депасивізація та реструктуризація стану (22,7% вибірки).** Подолання стилістичної сухості англійського пасиву здійснюється через перехід до активних особових або неозначено-особових та безособових моделей на *-но, -то*, що повертає наративу динаміку (*«The message had been written in haste...» → «Послання написали поспіхом...»*).

3. **Синтаксична експлікація та фінітизація вторинної предикації (18,7% вибірки).** Англійські комплекси Complex Object, Complex Subject та дієприкметникові звороти за умови різносуб'єктності дій розгортаються в повноцінні підрядні з'ясувальні чи обставинні клаузи (*«He heard the dry leaves rustling...» → «Він почув, як... шелестить сухе листя»*).

4. **Діалектика парцеляції (членування) та інтеграції речень (14,7% та 9,3% відповідно).** Розчленування громіздких поліпредикативних періодів знімає когнітивне навантаження та оптимізує темпоритм оповіді, тоді як об'єднання суміжних лаконічних фраз усуває стилістичну рубаність (*«Ned stopped. He turned...» → «Нед зупинився й повернувся...»*).

5. **Трансформація еліптичних, буттєвих та каузативних моделей (7,3% вибірки).** Англійські формально-безособові конструкції з підметом *It* або оборотом *There was*, а також аналітичні каузативи замінюються моделями стану чи антропоцентричними моделями (*«It took all his strength...» → «Йому знадобилися всі сили...»*).

Пряма взаємозалежність виявлена між типами синтаксичних трансформацій та психоемоційними домінантами мовленнєвих портретів дійових осіб роману:

Теон Грейджой: домінування інверсії (32,0%) та депасивізації (28,0%) у поєднанні з синтаксичним апосіопезисом матеріалізує стан психоемоційного зламу, страху й внутрішнього роздвоєння особистості.

Тіріон Ланністер: висока частка фінітизації вторинної предикації (44,0%) забезпечує збереження розлогих гіпотаксичних періодів з антитезами та емфазою, передаючи рафінований інтелект, іронічну дистанційованість і сарказм героя (*«A mind needs books as a sword needs a whetstone...» → «Розум потребує книжок, як меч — бруска, щоб не втрачати своєї гостроти»*).

Баристан Селмі: переважання депасивізації (40,0%) та врівноважена синтаксична симетрія відтворюють образ старого воїна, вірного лицарському кодексу честі.

Аріанна Мартелл: поступове витіснення пасивних структур активними дієсловами першої особи маркує еволюцію від залежної позиції до владної суб'єктності (*«The dragons will be fed by my own hand» → «Я власноруч годуватиму драконів»*).

Арья Старк: домінування рематичної інверсії (36,0%) та еліптичної компресії виражає бунтівну дієвість і напругу внутрішнього монологу помсти.

Окрему сферу синтаксичних модифікацій становить художня фразеологія. Відтворення образної семантики ідіом спричиняє «синтаксичну ломку» висловлення: актантно-рольову інверсію (*«The wool was pulled over his eyes...» → «Підступний посланець спритно пошив його в дурні»*), семантичну компресію предикативної ідіоми до одного дієприслівника (*to get cold feet → злякавшись*) або експлікацію безеквівалентних зворотів у розлогі пояснювальні конструкції (*to buy a pig in a poke → купити кота в мішку, не знаючи наслідків*).

Таким чином, синтаксичні трансформації на рівні речення при перекладі роману Дж. Р. Р. Мартіна «The Winds of Winter» є системною текстоцентричною стратегією, спрямованою на подолання міжмовної типологічної асиметрії, збереження смислового інваріанта та художньої автентичності характерів.

Список літератури

1. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця: Нова Книга, 2004. 576 с.

2. Quirk R., Greenbaum S., Leech G., Svartvik J. A Comprehensive Grammar of the English Language. London; New York: Longman, 2003. 1779 p.

Дроган Д. В.
Науковий керівник — к. філол. н., доц. Н. В. Абабіна.

Shakespearean discourse in G. B. Shaw's reception: A modernist's polemic with a classic
Шекспірівський дискурс у рецепції Дж. Б. Шоу: полеміка модерніста з класиком

Шекспірівський дискурс у рецепції Дж. Б. Шоу становить окремий напрям осмислення класичної драматургічної традиції наприкінці XIX – на початку XX століття.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю розгляду механізмів переосмислення літературного канону в добу модернізму, коли творчість визнаних класиків ставала не лише предметом наслідування, а й основою для критичної полеміки.

Особливий інтерес у цьому контексті становить позиція Б. Шоу, який визнавав художній масштаб Вільяма Шекспіра, але водночас виступав проти безумовного захоплення його драматургією та традиції некритичного сприйняття шекспірівського авторитету [4].

Метою дослідження є визначення особливостей рецепції творчості В. Шекспіра у літературно-критичному та драматургічному доробку Дж. Б. Шоу, а також з'ясування характеру полеміки модерністського автора з класичною театральною традицією. Увага зосереджується на тому, яким чином Шоу використовує шекспірівський дискурс для формування власних естетичних поглядів і концепції суспільно орієнтованої драми.

Для досягнення поставленої мети використано порівняльно-типологічний, історико-літературний та інтерпретаційний методи [2, с. 5–6]. Матеріалом дослідження стали драматичні твори, передмови, критичні висловлювання та публіцистичні тексти Дж. Б. Шоу, у яких простежується його ставлення до творчості В. Шекспіра. Порівняльний аналіз дає змогу виявити відмінності між

принципами побудови драматичного конфлікту, характеристикою персонажів та розумінням суспільної функції театру у двох авторів [1, с . 229-240].

У результаті аналізу встановлено, що ставлення Дж. Б. Шоу до Шекспіра не можна зводити до простого заперечення його творчої спадщини. Полеміка письменника насамперед була спрямована проти явища так званого «бардолатрійного» захоплення, за якого будь-який твір Шекспіра сприймався як безумовно досконалий. Шоу високо оцінював мовну майстерність, образність і драматургічний талант класика, однак вважав, що театр нового часу має активніше реагувати на соціальні, моральні та інтелектуальні проблеми сучасності. Саме тому він протиставляв емоційній та поетичній природі шекспірівського театру власну концепцію «драми ідей», у якій конфлікт формується навколо зіткнення світоглядних позицій. Показовою рисою рецепції Шекспіра у творчості Шоу є поєднання критики та творчого діалогу [3, с. 121-133]. Звертаючись до традиційних драматичних типів, сюжетних ситуацій і моделей характеротворення, Шоу трансформує їх відповідно до естетичних принципів модерної драматургії. Його персонажі часто порушують суспільні норми, аналізують власне становище та вступають у відкриту інтелектуальну дискусію. Таким чином, класична традиція не відкидається, а стає матеріалом для переосмислення і створення нової театральної моделі [1, с . 229-240].

Отже, рецепція шекспірівського дискурсу у творчості Дж. Б. Шоу має полемічний і водночас продуктивний характер. Проведений аналіз показує, що суперечка модерніста з класиком стала способом оновлення драматургічних принципів та переоцінки функцій театру. Наукова новизна такого підходу полягає у розгляді критики Шекспіра не як прояву заперечення класичної спадщини, а як форми міжепохального літературного діалогу, що сприяв становленню нової європейської драми.

Список літератури

1. Блондель Г. Літературно-критична рецепція поеми В. Шекспіра «Венера і Адоніс». Renaissance studies. 2019. № 31–32. С. 229–240. DOI: 10.32840/2225-479x.2019.31-32.13.

2. Гладишев В. В. Деякі аспекти шкільного вивчення п’єси Бернарда Шоу «Пігмаліон». Зарубіжна література в школах України. 2008. № 1. С. 5–6.

3. Дроздовський Д. В. Шекспір у вимірах українського необароко: перекладацькі стратегії Т. Осьмачки. Studia Polsko-Ukraińskie. 2016. Т. 3. С. 121–133. DOI: 10.32612/uw.23535644.2016.pp.121-133.

4. Ільченко І. С. Поетика бароко у трагікомедіях В. Шекспіра : магістерська робота. Запоріжжя, 2021 URL: https://dspace.znu.edu.ua/jspui/handle/12345/5612

Пензова І. О.

Тематичні особливості антиутопії у літературі

Тематика антиутопії визначає змістову специфіку цього жанру та розкривається через художнє осмислення суспільних суперечностей, політичних конфліктів і моральних проблем, що виникають у процесі розвитку цивілізації. На відміну від утопічних творів, у яких зображується ідеальна модель суспільного устрою, антиутопія демонструє негативні наслідки функціонування соціальних систем, побудованих на обмеженні свободи, нерівності та придушенні індивідуальності. Центральне місце в її проблематиці посідають взаємини особистості й колективу, свободи та примусу, суспільного порядку й права людини на самостійне мислення. Тематичне розмаїття сучасної антиутопії засвідчує розширення її проблемного поля, що охоплює політичні, соціальні, цифрові, феміністичні та національні аспекти суспільного життя [1, с. 8–10].

Важливою особливістю антиутопічної тематики є її тісний зв’язок із суспільно-історичними обставинами, у яких виникає твір. Навіть якщо автор переносить дію в майбутнє або створює альтернативну реальність, зображені проблеми зазвичай відображають суперечності сучасного йому суспільства. У такий спосіб художнє моделювання негативного суспільного устрою дає змогу осмислити небезпечні тенденції та продемонструвати можливі наслідки їхнього подальшого поширення. А. Іванова звертає увагу на те, що антиутопічний світ нерідко формується через перенесення до вигаданого простору тих суспільних характеристик, які автор сприймає як неприйнятні або загрозливі [3, с. 79]. Отже, антиутопія виконує критичну функцію, оскільки спонукає читача переосмислювати наявні суспільні порядки та замислюватися над перспективами їхнього розвитку.

Значущою складовою тематики антиутопії є осмислення майбутнього як можливого результату суспільних процесів, що відбуваються в теперішньому. При цьому прогнозувальна функція жанру не передбачає обов’язкового

буквального передбачення історичних подій. Її основне призначення полягає у виявленні потенційних загроз, пов'язаних із розвитком політичних інститутів, технологій, соціальних відносин і механізмів управління. П. Деменко розглядає антиутопію як художню модель прогнозування майбутнього, що реагує на актуальні виклики сучасності та відображає їх через конструювання уявних суспільств [2, с. 29]. У межах такої моделі особливого значення набувають проблеми соціальної нерівності, маніпулювання громадською думкою, втручання держави в приватне життя та поступового обмеження прав і свобод людини.

Однією з провідних тем антиутопічної літератури є проблема влади та її впливу на свідомість і поведінку людини. У таких творах влада постає не лише як інструмент політичного управління, а і як система контролю над різними аспектами особистого існування. Вона може визначати допустимі форми поведінки, обмежувати доступ до інформації, регулювати мовлення, формувати суспільні переконання та нав'язувати громадянам визначену модель сприйняття дійсності. Особливо виразно ця проблематика розкривається в романі Джорджа Орвелла «1984», де тоталітарна система прагне встановити контроль не тільки над учинками громадян, а й над їхніми думками та внутрішніми переконаннями. Аналізуючи конфлікт особистості й держави у творі, В. Романець акцентує увагу на взаємозв'язку політичної, соціальної, моральної та філософської проблематики, що формує основу художнього конфлікту роману [5, с. 403].

Окремий тематичний напрям антиутопії становить критичне зображення тоталітаризму, який характеризується прагненням до всеохопного контролю над суспільством і придушенням будь-яких проявів самостійності. У художньому просторі антиутопії тоталітарна система часто функціонує завдяки поєднанню примусу, пропаганди, ідеологічного впливу та викривлення історичної пам'яті. Важливим механізмом її існування стає формування офіційної версії дійсності, яка витісняє альтернативні погляди й позбавляє людину можливості критично оцінювати суспільні події. Роман «1984» Джорджа Орвелла є одним із показових прикладів художнього дослідження цих явищ, оскільки в ньому розкривається

взаємозв’язок політичного панування, інформаційного контролю та руйнування особистої автономії [4, с. 198]. Водночас проблематика тоталітаризму в антиутопічній літературі виходить за межі конкретних історичних обставин, адже порушує універсальне питання про те, наскільки вразливими можуть бути людська свобода, гідність і здатність до самостійного мислення за умов концентрації влади.

Отже, тематика антиутопії охоплює комплекс взаємопов’язаних проблем, серед яких визначальними є протистояння особистості та держави, обмеження громадянських свобод, маніпулювання свідомістю, соціальна нерівність і деградація суспільних відносин. Їхнє художнє осмислення дає змогу авторам не лише критично оцінювати наявні суспільні явища, а й розкривати потенційні загрози, які можуть виникнути внаслідок посилення контролю та втрати людиною здатності до незалежного судження. Саме поєднання соціальної критики, прогнозування негативних сценаріїв і філософського осмислення свободи визначає актуальність антиутопії як літературного жанру.

Список літератури

1. Андрейчикова О. Проблематика та класифікація сучасної антиутопії (українська та світова літератури). Записки з романо-германської філології. 2023. Вип. 2 (51). С. 4–19. URL: https://rgnotes.onu.edu.ua/article/view/296816/291860 (дата звернення: 04.09.2026).

2. Деменко П. Еволюція жанру антиутопії. Записки з романо-германської філології. 2024. Вип. 1 (52). С. 23–30. URL: https://rgnotes.onu.edu.ua/article/view/310307/304637 (дата звернення: 03.09.2026).

3. Іванова А. О. Жанрові особливості антиутопії: теоретичний аспект. Закарпатські філологічні студії. 2020. Т. 3. Вип. 13. С. 77–81.

4. Промська А. С. Дискурс тоталітаризму в інтерпретації В. Винниченка та Дж. Орвелла (на матеріалі романів "Слово за тобою, Сталіне!" та "1984"). Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. 2017. Вип. 77. С. 192–198. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2017_77_42 (дата звернення: 10.03.2025).

5. Romanets V. M. Depiction of the Conflict between Personality and State in the Novel «1984» by G. Orwell. Writings in Romance-Germanic Philology. 2020. Issue 1 (44). P. 398–403. URL: https://rgnotes.onu.edu.ua/article/view/211032/212569 (дата звернення: 04.09.2026).

Деменко П. В.
Науковий керівник — д. філол. н., проф. Л. І. Войтенко.

Дискурс сучасної американської антиутопії

Вступ. Антиутопія як жанр літератури традиційно пов'язана із зображенням суспільства майбутнього або альтернативної соціальної реальності, у якій певні тенденції сучасності доведені до крайнього, часто катастрофічного прояву. Якщо класичні антиутопії XX століття значною мірою зосереджувалися на проблемі тоталітарної держави та придушенні особистості, то сучасна американська антиутопія розширює коло загроз.

Особливістю сучасної американської антиутопії є її тісний зв'язок із актуальною соціальною та політичною реальністю США. Автори переносять дію у близьке майбутнє або створюють альтернативну сучасність, демонструючи можливі наслідки процесів, які вже спостерігаються в суспільстві. Тому антиутопічний дискурс виконує не лише прогностичну, а й критичну функцію: через художнє перебільшення він дозволяє осмислити проблеми сьогодення, зокрема питання свободи, приватності, контролю, ідентичності та соціальної нерівності.

Виклад основного матеріалу. Американська дистопія щодо відтворення реальності фокусується на пізньому капіталізмі, расовій нерівності, кліматичній кризі, медіа-контролі та технологічному нагляді. Ці теми є актуальними наразі для американського суспільства, автори дистопій переносять дію у недалеке майбутнє, зображуючи наслідки сьогоднішніх суспільних процесів. Антиутопії показують страх перед майбутнім, небезпеку авторитаризму, дегуманізацію через технології, втрату свободи, соціальну нерівність, маніпуляцію інформацією, кризу ідентичності, застерігають суспільство, показуючи, до чого можуть призвести сучасні тенденції. Питання тоталітаризму і контролю держави підіймають С. Коллінз у «Голодних іграх», В. Рот у «Дивергенті», Л. Лоурі у «Хранителі». Контроль здійснюється через інформацію, технології, а може через

насильство й страх. Нана Кваме Аджеї-Бренія у романі «Зірки каторжної команди» («Chain-Gang All-Stars») торкається питання капіталізму й расизму у тюрмі, Омар Ел Аккад в романі «Американська війна» («American War») прогнозує події другої громадянської війни, тероризм, кліматичні війни, Меган Анджело у « Підписники» («Followers») — соцмедіа-тоталітаризм, surveillance через fame, Паоло Бачігалупі у «Водяному ножі» («The Water Knife») — водні війни в посткліматичній Америці. Д. Еґґерс у «Сфері» показує, як через втрату приватності здійснюється цифровий нагляд. Всі ці романи містять приклади маніпуляції свідомістю, втрати свободи та індивідуальності, ідентичності, соціальної нерівності та класового, фракційного, расового тощо поділу. Одночасно важливими є й моральні проблеми, так, у «Сфері» йдеться про небезпеку тотального цифрового світу, тому питання межі між прогресом і контролем є основним у творі.Фактично, це «критичні дистопії», що пропонують звільнення від тотального контролю через спротив, опір, тобто в них є утопічний горизонт, на відміну від класичних [Moylan,2000].

Американських авторів цікавлять переважно внутрішні суперечності імперії, як-от: расизм, капіталізм, клімат, техногенні катастрофи, цифровізація, глобалізація, нівелювання приватності життя, вплив медіа та інтернету. Незважаючи на стабільність і більший рівень комфортності життя в Америці, порівняно з Україною, тональність американських антиутопій більш песимістична або «критична» з акцентом на опір, про що пише [Moylan,2000].

Дослідники Booker M. K. «The Dystopian Impulse in Modern Literature», 1994; Stock A. «Modern Dystopian Fiction and Political Though», 2020) виділяють у американських дистопіях реалістичний horror, алегорію на расизм, екологічну кризу[Booker,1994, Stock 2020]. Реальність зображується в антиутопічних творах з відтінком horror, а за допомогою алегорії та медіа ця реальність ніби має своє продовження, тобто стирається межа між дійсністю та віртуальною реальністю, а спостереження виступає як продовження реальності[Adjei-Brenyah, 2018].

Автори американських дистопій вдаються до «відчуження», термін, запропонований В. Шкловським майже століття тому в інтерпретації Мойлана

став актуальним стосовно сучасної дистопії, завдяки якому в тексти вводиться сатира на капіталістичні стосунки, однак без сильного комічного чи гротескного ефекту. Отже, позалітературний контекст американського соціуму дає авторам інший матеріал художнього перевідображення реальності в дистопіях.

Алегорія, сатира, гротеск та інтертекстуальність є ще однією спільною текстовою характеристикою американської антиутопії. Гротеск і сатира поширені в антиутопіях, вони дозволяють висміяти реальні вади суспільства, перетворюючи їх на абсурдні образи для викриття тоталітаризму та дегуманізації. Інтертекстуальність та символізм в текстах антиутопій служать для художнього втілення реальності не безпосередньо, а через відсилання до міфів, історії чи інших текстів, символізм посилює комунікацію, роблячи антиутопію «діалогом» з реальністю, де читач розпізнає паралелі з сучасністю.

Висновки. Отже, дискурс сучасної американської антиутопії формується навколо актуальних суспільних проблем — соціальної та расової нерівності, капіталізму, кліматичної кризи, цифровізації, медіа та технологічного контролю. На відміну від класичної антиутопії, сучасні твори часто тяжіють до моделі критичної дистопії, у якій поряд із зображенням загроз зберігається можливість спротиву та змін. За допомогою алегорії, сатири, гротеску, відчуження та інших художніх засобів американські автори переосмислюють сучасну реальність і показують можливі наслідки її розвитку.

Список літератури

1. Adjei-Brenyah N. K. Friday Black. New York : Mariner Books, 2018. 194 p.

2. Booker M. The Dystopian Impulse in Modern Literature. Dystopian Literature: A Theory and Research Guide. New York, 1994. 181 p.:81

3. Moylan T. «Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia». Liverpool: Liverpool University Press, 2000

4. Stock A. Modern Dystopian Fiction and Political Thought: Narratives of World Politics. London; New York : Routledge, 2020. 230 p.

Манза Д. О.

Шекспірівський дискурс у сучасній британській драмі: рецепція та трансформація у творчості Тома Стоппарда

Сучасна британська драма другої половини XX – початку XXI століття характеризується глибокою рефлексією над класичною спадщиною, де центральне місце незмінно посідає постать Вільяма Шекспіра. Шекспірівський текст давно перестав бути сукупністю застиглих канонічних творів, перетворившись на динамічний надтекст — глобальний соціокультурний та художній код, який кожне нове літературне покоління деконструює та адаптує під власні світоглядні парадигми [3, с. 46]. Рецепція Шекспіра у Великій Британії є унікальним процесом авторефлексії національної культури. Серед когорти авторів, які найглибше та найоригінальніше трансформували шекспірівський матричний текст, особливе місце належить Тому Стоппарду (1937–2025), чий індивідуальний стиль, який прийнято означати як «стоппардівський» інтелектуалізм, заснований на віртуозній грі з культурними претекстами, філософському скепсисі та метатеатральності. [3]

Феномен шекспірівського дискурсу та його інтертекстуальні виміри перебувають у центрі уваги багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників, серед яких Н. Торкут, Д. Москвітіна, І. Лімборський, О. Вісич та інші. Загальні аспекти еволюції поетики метадрами розглядалися в українському літературознавстві як у контексті теорії жанрових трансформацій, так і в межах вивчення рефлексивних художніх структур [1, с. 112]. Важливе методологічне значення для розуміння модифікацій першоджерел мають праці Л. Синявської, яка ґрунтовно дослідила комунікативні стратегії в драматургічних текстах та обґрунтувала поняття комунікативної парадигми «текстів-трансформів» [4, с. 18]. Цей підхід дозволяє глибше осягнути природу перекодування класики. Попри значну кількість розвідок, присвячених безпосередньо Стоппарду (зокрема, праці зарубіжних критиків у межах масштабних дослідницьких

проєктів, як-от *Tom Stoppard in Context* [7]), проблема системної трансформації шекспірівського коду як цілісної філософсько-естетичної стратегії у його творчості потребує подальшого комплексного узагальнення, тому виявлення та систематизація ключових стратегій рецепції й трансформації шекспірівського дискурсу в художній практиці Т. Стоппарда, зокрема визначення того, як класична ренесансна модель світу перекодовується автором у координатах постмодерної культури є для нас цікавою.

Шекспірівський дискурс у художньому світі Т. Стоппарда розгортається у двох головних векторах: структурно-екзистенційному (зміна фокусу художнього зору, децентрація класичного сюжету) та біографічно-міфологічному (ігрова деміфологізація постаті самого Шекспіра).

Найбільш яскравим вираженням першого вектора є п'єса, що принесла Стоппарду світове визнання — «Розенкранц і Гільденстерн мертві», написана у1966. Автор застосовує радикальний прийом децентрації шекспірівського «Гамлета»: він виводить на авансцену двох другорядних, функціональних персонажів, чиї імена та номінації часто піддаються мовній грі [2, с. 75], натомість титанічні фігури Гамлета, Клавдія та Гертруди залишаються «за лаштунками» або з'являються лише фрагментарно. У такий спосіб Стоппард здійснює жанрову трансформацію трагедії в абсурдистську екзистенційну комедію.

З погляду комунікативної організації драматичного твору, зафіксованої у методологічних підходах Л. Синявської, така децентрація повністю руйнує звичні комунікативні стратегії класичної драми, вибудовуючи нову парадигму взаємодії персонажів із текстом та глядачем [4, с. 115]. Якщо у Шекспіра світ підпорядкований вищій телеології (нехай і трагічній), то герої Стоппарда опиняються в порожнечі, «в кулісах» чужого й незрозумілого їм сюжету. Їхнє існування детерміноване текстом, написаним задовго до них (шекспірівським оригіналом), з якого вони не спроможні вирватися. Метадраматургічний пласт тут посилюється образом Першого Актора (Гравця) та його трупи, які стають носіями фатального знання про те, що будь-який сценарій має закінчуватися

смертю. Примітно, що у власній кіноадаптації п'єси 1990 року Стоппард парадоксально інтегрує ще більше текстуальних маркерів оригінального «Гамлета», ніж було у першочерговому сценічному варіанті, демонструючи неагресивний характер своєї адаптації [8, с. 215]. [4]

Другий важливий аспект трансформації шекспірівського коду втілений у знаменитому сценарії до фільму «Закоханий Шекспір» (1998, у співавторстві з М. Норманом). Тут об'єктом художньої гри стає сама «іконізація» постаті Великого Барда, яка тривалий час формувалася у світовому літературному просторі [5, с. 55]. Замість монументального генія Стоппард виводить образ молодого, фінансово незабезпеченого драматурга, який страждає на творчу кризу («кризу чистого аркуша»). [5]

У цьому тексті шекспірівський дискурс трансформується через інтертекстуальну дифузію: реальне (вигадане автором) життя Вілла Шекспіра починає дзеркально відбивати та породжувати сюжет трагедії «Ромео і Джульєтта» [10, с. 42]. Стоппард віртуозно грає з ренесансними топосами (перевдягання, гендерна інверсія, фатальні непорозуміння), демонструючи, що класичний текст народжується з хаосу повсякденного театрального побуту єлизаветинської доби. Це не пародійне зниження, а постмодерна ностальгія за живою мовою та творчою пристрастю, яка згодом переросла у канонічну інституцію.

Цікаво, що інтерес Стоппарва до Шекспіра не обмежувався лише глобальними текстами. Протягом усього життя він експериментував із шекспірівським матеріалом — від ранніх неопублікованих версій на кшталт *«Розенкранц і Гільденстерн зустрічають Короля Ліра»* до створення скорочених, адаптованих 30-хвилинних версій п'єс Барда для шкільних фестивалів, намагаючись зберегти живий ментальний зв'язок між сучасними поколіннями та класичним генієм [7, с. 145].

Шекспірівський дискурс у сучасній британській драмі завдяки творчим пошукам Тома Стоппарда отримав нове філософське наповнення. Стоппард довів, що рецепція класики в епоху постмодернізму та метадрами не обов’язково

веде до руйнування канону. Трансформація шекспірівських сюжетів у його творчості відбувається шляхом децентрації, іронічної гри з претекстами та зміщення акцентів на маргінальних персонажів. Шекспірівський текст для Стоппарда є не застиглим монументом, а живою, пластичною мовною та смисловою стихією, яка дозволяє артикулювати найскладніші проблеми сучасної людини: кризу ідентичності, зумовленість людської долі та природу художньої творчості.

Список літератури

1. Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01, 10.01.06. Київ, 2020. 432 с.

2. Загороднюк М. П., Бялик В. Д. Види та способи перекладу шекспірівських антропонімів. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т. 31 (70), № 1, ч. 2. С. 74–78.

3. Лімборський І. В. Шекспірівський «текст» у сучасній драматургії США та проблеми рецепції. Світова література в контексті культури. 2015. Вип. 4. С. 45–52.

4. Синявська Л. І. Українська драматургія кінця XIX початку XX століття: комунікативні стратегії : монографія. Одеса : КП ОМД, 2019. 302 с. [6]

5. Марінеско В. Особливості літературно-критичної та біографічної «іконізації» образу Великого Барда у просторі шекспірівського дискурсу XVII–XIX ст. Ренесансні студії. 2018. Вип. 29–30. С. 54–67.

6. Торкут Н. М. Шекспір як індикатор європейської ідентичності: український досвід. Український Шекспірівський Портал. 2025. URL: znu.edu.ua.

7. Delaney P. Tom Stoppard in Context. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 320 p.

8. Hodgdon B. “A Tom Stoppard Film”: agency and adaptation in Rosencrantz & Guildenstern Are Dead. Modern British Drama on Screen. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 212–228.

9. Stoppard T. Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. London: Faber & Faber, 1967. 96 p.

10. Stoppard T., Norman M. Shakespeare in Love: A Screenplay. New York: Hyperion, 1998. 176 p.

Звіт кафедри зарубіжної літератури
про проведення Міжнародної наукової конференції «Вічне крізь мінливе: міждисциплінарний дискурс та полілог наук і культур» присвяченій пам'яті професора М.Г. Соколянського.

Кафедра зарубіжної літератури факультету романо-германської філології Одеського національного університету імені І. І. Мечникова провела 25 вересня 2026 року Міжнародну наукову конференцію «Вічне крізь мінливе: міждисциплінарний дискурс та полілог наук і культур» присвячену пам'яті професора М.Г. Соколянського.

Досить плідно та продуктивно у організації конференції попрацювали Наукова бібліотека ОНУ імені І.І. Мечникова на чолі з Суровцевою О.В., відділ компаративістики Інституту літератури НАН України на чолі з проф. д.філол. н. Сиваченко Г.М., Інститут неофілології Університету імені Комісії народної освіти у Кракові (Польща) , Софійський університету імені Святого Климента Охридського (Болгарія), Одеська філія Грецького фонду культури.

Активну участь у процесі підготовки до конференції взяли декан факультету романо-германської філології, професор Кравченко Н.О., заст. голови – д. філол. н., проф., завідувачка кафедри зарубіжної літератури Войтенко Л. І., відповідальний секретар – канд. філол. н., доц. Фокіна С.О., технічний секретар. – канд. філол. н., доц. Садовська Ю.В.

У роботі конференції взяли участь науковці з Польщі, Болгарії, Греції та багатьох українських закладів вищої освіти, як-от: Києва, Чернівців, Львова, Умані, Одеси, Вінниці та ін. На пленарному засіданні з доповідями виступили Кравченко Ніна Олександрівна, доктор філологічних наук, професор, декан факультету романо-германської філології ОНУ імені І. І. Мечникова, проф. Войтенко Л. І. (Одеський національний університет), Кореновська Леслава Ярославівна, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри перекладу та російської літератури й відділення української філології Інституту неофілології Університету імені Комісії народної освіти у Кракові (Польща)., Аністратенко Антоніна Віталіївна, доктор філологічних наук, професор,

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, Україна (Київ, Україна). Пєткова Галина, доктор філософії (PhD) у галузі історії, асоційований професор факультету філології Софійського університету «Св. Климент Охридски» (Болгарія). Суровцева Олена Володимирівна, директор Наукової бібліотеки ОНУ імені І. І. Мечникова.

Роботу учасників конференції було сплановано за 3 секціями, де обговорювались питання дискурсології, сучасного літературного процесу, міждисциплінарного дискурсу, сучасної лінгвістики та взаємодії гуманітаристики, точних і прикладних наук. У рамках наукової конференції Науковою бібліотекою організована виставка наукових робіт М. Г. Соколянського, які представлені учасникам конференції.

Матеріали конференції будуть розміщені на сайті ОНУ ім. І. І. Мечникова.

За підсумками роботи було ухвалено резолюцію:

1. Засвідчити актуальність та релевантність порушених науково-методичних питань і високий науковий рівень доповідей.
2. Зосередити увагу на більш активній взаємодії з міжнародними науковцями у рамках наступних наукових заходів.
3. Використовуючи різноманітний методичний інвентар, продовжувати дослідження у межах наукового доробку як українських, так і міжнародних дослідників.

Декан факультету. НІНА КРАВЧЕНКО

Наші автори

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Абабіна Наталія Василівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури.

Баланюк Анастасія Сергіївна — студентка факультету романо-германської філології.

Бігунова Наталя Олександрівна — доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри теоретичної та прикладної фонетики англійської мови.

Богуславський Сергій Сергійович — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри німецької філології.

Боіштян Марина Дмитрівна — студентка факультету романо-германської філології.

Войтенко Леся Іванівна — доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри зарубіжної літератури.

Гарчева Ірина Олександрівна — кандидат філологічних наук, викладач кафедри лексикології та стилістики англійської мови.

Григорян Нектар Размиківна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теоретичної та прикладної фонетики англійської мови.

Деменко Павло Володимирович — аспірант Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Дроган Дар'я Віталіївна — здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти.

Дьоміна Наталя Юхимівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теоретичної та прикладної фонетики англійської мови.

Іванова Тетяна Григоріївна — Одеський національний університет імені І. І. Мечникова.

Ігіна Олена Володимирівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри лексикології та стилістики англійської мови.

Калінюк Олена Олексіївна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри лексикології та стилістики англійської мови.

Караваєва Тетяна Леонідівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов професійного спрямування.

Кашуба Марина Валентинівна— кандидат філологічних наук, доцент кафедри лексикології та стилістики англійської мови.

Кравченко Ніна Олександрівна — доктор філологічних наук, професор, декан факультету романо-германської філології.

Кузнєцова Галина Петрівна — старший викладач кафедри іноземних мов професійного спрямування.

Ланова Вікторія Володимирівна — старший викладач кафедри зарубіжної літератури.

Левченко Галина Сергіївна — кандидат історичних наук, доцент кафедри історії та археології.

Лунгу Єлизавета Євгеніївна — здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету романо-германської філології.

Малиновський Артур Тимофійович — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики.

Манза Дмитро Олександрович — аспірант Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Морозова Ірина Борисівна — доктор філологічних наук, професор кафедри граматики англійської мови.

Набока Олена Миколаївна —кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов професійного спрямування.

Пензова Ірина Олександрівна — здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти.

Подковирофф Нанушка Татьяна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури.

Пожарицька Олена Олександрівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри граматики англійської мови.

Рева-Лєвшакова Людмила Володимирівна — доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та мовної підготовки іноземців.

Романець Валентина Михайлівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури.

Савастикова Марія Андріївна — здобувачка 2 курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти факультету романо-германської філології.

Садовська Юлія Володимирівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури.

Сапожнікова Ганна — здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти.

Степанюк Неля Василівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри лексикології та стилістики англійської мови.

Стрій Людмила Іванівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики, декан філологічного факультету.

Ткаченко Ганна Володимирівна — кандидат філологічних наук, доцент, завідувачка кафедри лексикології та стилістики англійської мови.

Тхор Неоніла Максимівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри лексикології та стилістики англійської мови.

Усенко Ангеліна Василівна — студентка 2 курсу факультету романо-германської філології.

Фокіна Світлана Олександрівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури.

Чепелєв Сергій Валерійович — викладач кафедри іноземних мов професійного спрямування.

Шевченко Анастасія — здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету романо-германської філології.

Шевченко Тетяна Миколаївна — доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри української літератури та компаративістики.

Шульга Аліна Олександрівна — здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти факультету романо-германської філології.

Інші автори збірника

Аністратенко Антоніна Віталіївна — доктор філологічних наук, професор; Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (Київ, Україна).

Глущенко Ліна Михайлівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри класичної філології, директор Центру грецької мови і культури імені Арсенія Еласонського Львівського національного університету імені Івана Франка.

Києнко-Романюк Лариса Анатоліївна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри управління та адміністрування Комунального закладу вищої освіти «Вінницька академія безперервної освіти».

Кореновська Леслава Ярославівна — доктор філологічних наук, професор; Інститут неофілології Університету імені Комісії народної освіти у Кракові (Польща).

Корольова Наталія Львівна — старший викладач кафедри перекладу і теоретичної та прикладної лінгвістики Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».

Мокрівська Мар'яна — Львівський національний університет імені Івана Франка.

Новікова Аліна Володимирівна — здобувачка 2 року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри перекладу і теоретичної та прикладної лінгвістики Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».

Петкова Галина — доктор філософії (PhD), доцент факультету славістики Софійського університету імені Святого Климента Охридського (Болгарія).

Погребенник Володимир Федорович — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Руснак Наталія Олександрівна — доктор філологічних наук, професор кафедри сучасної української мови Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Руснак Юлія Манолііївна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри суспільних наук та українознавства Буковинського державного медичного університету.

Сиваченко Галина Миколаївна — доктор філологічних наук, професор, завідувачка відділу компаративістики Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Соколянський Марк Георгійович (1939–2025) — доктор філологічних наук, професор; м. Любек, Німеччина. Автор статті «Дві художні концепції (Карел Чапек і Бернард Шоу), передрукованої у збірнику.