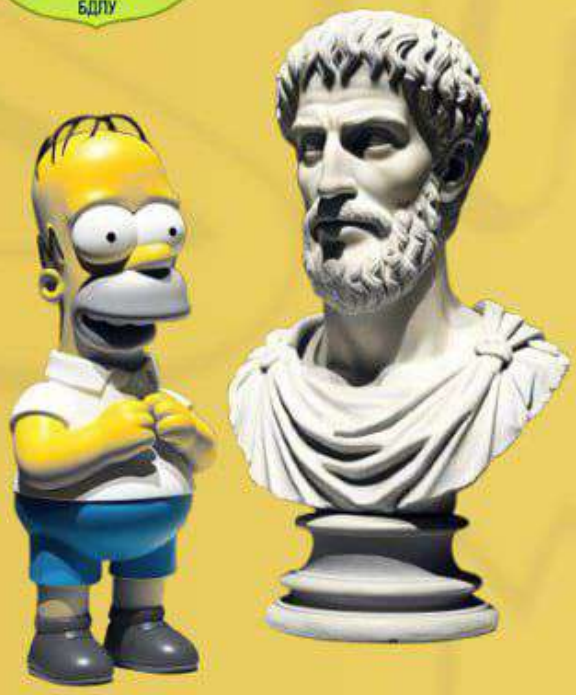
БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ НАН УКРАЇНИ ІМ. Т.Г.ШЕВЧЕНКА
ІНСТИТУТ УКРАЇНІСТИКИ ВАРШАВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ (ПОЛЬЩА)
SCHOOL OF ENGLISH, ТРІНІТІ-КОЛЕДЖ, ДУБЛІН (ІРЛАНДІЯ)
DIASPORA SCIENTIFIQUE UKRAINIENNE EN FRANCE
(УКРАЇНСЬКА НАУКОВА ДІАСПОРА ФРАНЦІЇ, ФРАНЦІЯ)
ГРУЗИНО-УКРАЇНСЬКИЙ ІНСТИТУТ МОВИ ТА КУЛЬТУРИ
ГРУЗИНСЬКОГО МІЖНАРОДНОГО УНІВЕРСИТЕТУ GIU (ГРУЗІЯ)

СОЦІАЛЬНО-ГУМАНІТАРНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
БДПУ



МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ

МАТЕРІАЛИ

«ЯК ГОМЕР СТАВ СІМПСОНОМ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ТА МЕДІАПРОСТОРІ»

25-26 ВЕРЕСНЯ 2025 РОКУ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет
Соціально-гуманітарний факультет
Кафедра української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства

ЯК ГОМЕР СТАВ СІМПСОНОМ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ТА МЕДІАПРОСТОРІ

Матеріали
Міжнародної наукової конференції

Бердянськ–Запоріжжя, 2025 рік

УДК 82.09:82.091:37.016(082)

Редакційна колегія

Харлан О.Д., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства; **Табакова Г.І.**, кандидат філологічних наук, доцент; **Свіца Т.В.**, кандидат філологічних наук

Друкується за рішенням вченої ради
соціально-гуманітарного факультету
Бердянського державного педагогічного університету
(протокол № 2 від 09.2025)

С 43 Як Гомер став Сімпсоном: інтерпретація класичної літератури в сучасному літературному та медіапросторі: матеріали Міжнародної наукової конференції / ред. кол. О.Д. Харлан, Г.І. Табакова, Т.В. Свіца. Бердянськ: БДПУ, 2025. 142 с.

У збірнику вміщено матеріали доповідей і повідомлень міжнародної наукової конференції, що відбулася на базі соціально-гуманітарного факультету Бердянського державного педагогічного університету. Конференцію було присвячено питанням інтерпретації класичної літератури в сучасному літературному та медіапросторі; проблематика доповідей спирається на потреби наукового літературознавства та практики викладання літератури у контексті інтерпретації класичного письменства.
Матеріали збірки можуть бути використані вчителями та студентами-філологами, викладачами, аспірантами, а також усіма, хто цікавиться сучасними проблемами дослідження літератури.

УДК 82.09:82.091:37.016(082)

За зміст статей і правильність цитування відповідальність несуть автори

© Бердянський державний педагогічний університет, 2025
© Автори статей, 2025

ЗМІСТ

Адамчук Н.В.	**Барокові герої творів Валерія Шевчука: у пошуках справжності . . . . . .**	**7**
Бітківська Г.В.	**Інтерпретація міфу про Деметру і Персефону в романі-фентезі Скарлетт Сент-Клер «Доторк темряви» . . . . . .**	**11**
Богданова М.І.	**Вербальні засоби створення маскулінного образу містера Рочестера у романі Ш. Бронте «Джейн Ейр» . . . . . .**	**15**
Варецька С. О., Маценка С. П., Тарасюк Я. П.	**Візії минулого: міфологема Кассандри як ключ до розуміння сучасності в романі «Кассандра курить папіроси» Анни Безпалої .**	**18**
Вещикова О. С.	**Класика в медіаепоху: нові прочитання «Кайдашевої сім'ї» в літературному та візуальному просторі України . . . . . .**	**22**
Вишницька Ю.В.	**Ідіостильові варіації концепту сліпоти у творах раннього модернізму і постмодернізму .**	**26**
Гальчук О.В.	**Горацій Андрія Содомори: рецепція та інтерпретація . . . . . .**	**30**
Головань Т.П.	**Герой класичної української літератури: до проблеми переосмислення . . . . . .**	**34**
Горбач Н. В.	**«Націоналізація» біблійного міфу в оповіданні В. Шевчука «Самсон» . . . . . .**	**38**
Гурдуз А.І.	**Типологія трансформації образів – утілень добра і зла у фентезійному літературно-мистецькому просторі першої чверті XXI століття . . . . . .**	**43**
Гуцалюк А.В.	**Класика крізь призму детективу: інтертекстуальні діалоги у творчості Андрія**	

	Кокотюхи	**46**
Донська М.І.	**Від Рильського до Андруховича: античні «пам'ятники» в українській традиції**	**48**
Дроздовський Д.І.	**Трансформація образу трьох відьом у «Макбеті» Івана Уривського: стратегія транссимволізації**	**51**
Дуброва О.В.	**D'oh! Or how to: the role of the Simpsons in learning spoken English**	**55**
Зарва В.А.	**Нове життя старих історій: як класичні наративи адаптуються в нових медіа**	**59**
Кобилко Н.А.	**Авторська інтерпретація міфу про песиголовця в містичному трилері Олександра Завари**	**62**
Конєва М. І.	**Засоби репрезентації сюжетних колізій у літературних мемах**	**66**
Костромицький Р.І.	**Між деконструкцією та новою щирістю: специфіка рецепції феномену масовості/ елітарності культури постмодернізмом та метамодернізмом**	**69**
Литовська О.В.	**«Лісістрати» XXI сторіччя: стратегії переосмислення**	**73**
Мельнікова Ю.О.	**Трансформація казкових жіночих архетипів у серіалах**	**76**
Микитин І. Я., Юрчак Г.М.	**Меми літературного походження у сучасному медіадискурсі**	**81**
Нікоряк Н. В.	**«Сни Едіпа» (2016): кінематографічна рецепція античного сюжету**	**85**
Овсяницька Г. В.	**Специфіка осмислення античних образів у сучасній поезії війни: образ Кассандри у вірші Олеся Ільченка «Моїм батьками подобалося**	

	це ім'я…»	**89**
Перепльотчикова С.Є.	**Human sacrifice in the modern world through the cinema lens: Euripides' Iphigenia in Aulis vs Lanthimos' the Killing of a sacred deer**	**95**
Петрова Озель Л.П.	**Проблеми міжкультурної комунікації у мовно-літературній освіті**	**97**
Сажина А. В.	**Переосмислення класичної літератури у сучасній українській мережевій мікропоезії** . . .	**100**
Скорина Л.В.	**«Наталка Полтавка» Івана Котляревського на сцені Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка: спроба осучаснення класики**	**104**
Сніговська О.В. Малахіті А.В.	**Міфологія війни: грецькі класичні архетипи у сучасному креолізованому тексті**	**108**
Сопіна О.А.	**Особливості адаптації та трансформації античних міфологічних мотивів у текстах сучасної української літератури**	**112**
Сухомлинов О.М.	**«Стамбул: місто та спогади» Орхана Памука: літературні класики як культурні орієнтири** . .	**115**
Тверітінова Т.І.	**Дискурс Сапфо в фільмі «Сафо. Кохання без меж»**	**119**
Федоренко О. Б.	**Новітні філологічні підходи до перекладу рекламних текстів**	**123**
Харлан О.Д.	**Втрачений і знайдений: інтерпретація образу блудного сина у прозі про російсько-українську війну**	**127**
Хоменко Г.І.	**Микола Хвильовий: Аякс(и) симфонії свідомості**	**130**
Школа В.М.	**Функціонування міфічного образу в**	

	драматичній сцені Лесі Українки «Іфігенія в Тавріді»	**133**
Школа І.В.	**Netflix і троянський кінь: як стрімінгові платформи переосмислюють античні сюжети** .	**135**
Штейнбук Ф. М.	**Про нице як про високе: феномен матеревбивства**	**138**

Адамчук Н.В.,
кандидат філологічних наук,
Національний університет біоресурсів і природокористування України

БАРОКОВІ ГЕРОЇ ТВОРІВ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА: У ПОШУКАХ СПРАВЖНОСТІ

Валерій Шевчук – один із небагатьох письменників, котрі плідно розвивали українську культурну традицію, не лише використовуючи її надбання, а й надаючи їм нових виражальних можливостей та смислів. У його інтелектуальній прозі цілком органічно синтезовано новітні філософські віяння, традиційні вірування та звичаї, своєрідність національного фольклору, біблійну символіку, давню українську мудрість.

Мотиви та образи Валерій Шевчук часто запозичував зі скарбниці світової міфології або ж творив нові, подібні до перших. Такими, зокрема, є давньогрецький міф про Харона, перевізника душ померлих («Харон»), легенда про Пана Твардовського, польського Фауста, котрий знався з нечистою силою («Сиві хмари», «Відьма»), біблійний міф про блудного сина (один з найулюбленіших міфів прозаїка, який осмислюється в романах та повістях «Дім на горі», «Сповідь», «Три листки за вікном», «Птахи з невидимого острова», «На полі смиренному»). У його творах зустрічаємо Самсона (новела «Самон») в його українському втіленні – як велетня Івана, котрий не може пережити наруги над собою та зриває соснову підпору у церкві, щоби поховати під її руїнами і самого себе, і своїх кривдників. Водночас реальний Іван переростає в легендарний образ, у символ нескореності людини.

Ще один популярний мотив – зрада, покаяння та покута за зраду, що пов’язаний з євангельським Іудою Іскаріотом. Його відчитуємо в романі «На полі смиренному», де зрадою тавроване життя молодого ченця Никона. Якщо біблійний герой тяжко кається й чинить самогубство, то персонаж Шевчука не шкодує про свій учинок, чим ще більше загострює колізію твору. Іншу подібну ситуацію маємо в повісті «Син Іуди», коли чесний син має спокутувати гріх зради, учинений свого часу його батьком і, таким чином, опиняється у замкненому колі, з якого вихід можливий лише у смерть.

Переосмислення традиційних сюжетів та мотивів світової міфології зазвичай накладається Валерієм Шевчуком на схему перечитування драматичних сторінок історії України, яку письменник втілює у переважній більшості своїх творів. Адже автор «Трьох листків за вікном» добре відомий читачеві саме як історичний белетрист, його талант та творчі зацікавлення

більшою мірою сягають української давнини, що послідовно, крок за кроком, відкривається читачеві. Завданню актуалізації давніх подій та героїв служить також своєрідна міфологія Валерія Шевчука, яка розкриває подвійний смисл історії, допомагає повернути втрачену історичну пам'ять. Щодо цього М. Павлишин слушно зауважує: «Мітологічні, релігійні та філософські топоси також творять частину тривалої аргументації Шевчука на користь оживлення середньовічного й барокового минулого України, зокрема його передсекулярного, духовного виміру [...] Використовуючи церковну тематику та окремі релігійні й філософські мотиви минулих століть у сучасній літературі, Шевчук не тільки розширив діапазон потенційних естетичних інтенпретацій минулого, а й спричинився до узаконення складнішого й цікавішого образу історії української культури» [1, 153].

Валерій Шевчук моделює український простір своїх творів за типово міфологічною схемою. Його Дім — на горі, тобто відокремлений від усього іншого світу, і живе він за своїми правилами. Це утверджує самість літературних героїв, які вже не хочуть, як у літературі соціалістичного реалізму, розчинитися у натовпі собі подібних, а, навпаки, дбають про власний унікальний простір життя. Власне кажучи, опозиція «наш світ — чужий світ» типова для барокового світосприйняття. Причому внутрішній світ-Дім консервативний, а його рушійними силами стають вихідці ззовні (чоловіки, що приходять, Птах-Джигун). Художній час при цьому залишається вторинним щодо простору. Він, за законами міфологічного мислення, циклічний. Тобто, все, що діється у межах творів Валерія Шевчука, відбувається за наперед відомою схемою й охоплює загальнообов'язкові елементи ініціації людини в суспільному оточенні — народження, різноманітні випробування, смерть. Характери героїв письменник також добирає так, щоб вони відповідали моделі бінарного протиставлення, передусім за ознакою приналежності до місця. Маємо тут і вторинний розподіл людей-персонажів (чоловіків) на земних мешканців і потойбічних істот, причому перші не здатні порушити консервативності Дому, але залишаються в ньому, другі ж не залишаються, але народжують нащадків, які руйнують традиційний уклад. Таким чином, художній простір ділиться на два світи – цей (явний) та потойбічний (таємний). Якщо перший цілком конкретно окреслений (міфологема Дому), то другий, навпаки, розмитий, неявний. Потойбічний світ охоплює всю дійсність поза Домом, але своєрідно проникає і в сам Дім. З іншого боку, потойбіччя пронизує думки та переживання персонажів, руйнуючи їхню внутрішню гармонію.

Така схема характерна для героїв-чоловіків, позаяк гендерний розподіл ролей пов'язаний у творах письменника з народним укладом: жінка частіше

уособлює консервативність, чоловік може бути бунтарем. Але не кожен чоловік у творах Валерія Шевчука дорастає до ролі справжнього героя, тобто стає причетним до таїни світу. Чоловіки стають такими лише тоді, коли виявляються носіями потойбічної крові, тобто опиняються поміж двох світів у духовному смислі. Оскільки «інший світ» уособлює Природа, чоловіки-мандрівці, досліджуючи світ, шукають свого коріння. Однак навіть «бунтарі» виявляються малопасіонарними, пасивними: вони не завойовують світ, а хочуть передусім його пізнати, тобто прагнуть гармонії з Природою. Дім є жінка, його функція — існувати вічно, і вічно народжувати жінок для збереження роду, а чоловіків — для пізнання довколишньої реальності. Таким чином, простежуємо не міфологічну мікромодель України, а топос «серця», «первня» рідної землі.

Твори Валерія Шевчука — то своєрідні дослідження природи речей, сутності світу, в якому ми живемо. Але центром його уваги завжди залишається людина — чи то істота в замкненому просторі, чи то людина, яка мандрує широким світом у прагненні пізнання. Тематичний діапазон досить широкий, зрештою, увесь він — добро і зло, життя і смерть, прекрасне і потворне — сходиться на людині, бо саме людина є мірилом усього. І які б мотиви не переважали у творах Шевчука — чи складні концепції медієвістичного світогляду, чи народнопоетична фантастика, уся сила письменницького таланту звертається до єдиного — людини. А все, що навколо неї, є лише способи відтворення складного світу людської душі в її відносинах зі світом людей, з природою, з Богом і демонічними силами зла.

У публічних виступах письменник не раз зауважував, що в житті нечасто трапляються виключно лихі чи добрі люди, відповідно, і в його творах боротьба розгортається не між окремішнім абсолютним добром, з одного боку, та абсолютним злом, з іншого. Така боротьба точиться поміж злом і добром, що поєднані воєдино. Вона найчастіше є внутрішньою суперечкою людини, котра відстоює власне «я» в цьому світі, оберігаючи його не лише від зовнішніх ворожих сил, а й від власних сумнівів, зневіри, відчаю, страху тощо, бо «відчути смак вічності — це і є досягти душевної рівноваги, щоб бути готовим сміливо увійти в майбутній, освітлений сонцем, день» [2, 16].

Отже, герої Шевчукових творів потребують осмислення передусім крізь призму внутрішнього сприйняття. Не зовнішня оболонка, а саме душа, що формується всередині — ось що завжди було визначальним показником людської цінності для письменника. Його проза є прозою духу, прозою душі, в якій і відбуваються головні життєві перипетії. Зовнішня гостросюжетність тут практично відсутня, натомість увага зосереджується на внутрішній

«сюжетності», що дає змогу читачеві відстежувати рух на лінії глибоких думок та найтонших переживань персонажів, а не їхніх дій. У цій якості художня проза Валерія Шевчука як пошукова, експериментальна творчість цілком вписується в модель барокового світосприйняття.

Література

1. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Київ: Час, 1997. С. 133-162.
2. Шевчук В. На березі часу. Ті, котрі поруч: Спогади про сучасників. Київ: Либідь, 2016. 576 с.

Бітківська Г.В.,
доктор філологічних наук,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФУ ПРО ДЕМЕТРУ І ПЕРСЕФОНУ В РОМАНІ-ФЕНТЕЗІ СКАРЛЕТТ СЕНТ-КЛЕР «ДОТОРК ТЕМРЯВИ»

Міф про Деметру і Персефону належить до традиційних сюжетів світової культури, елементи якого неодноразово відтворюються в багатьох мистецьких творах (гомерівський гімн «До Деметри», «Метаморфози» Овідія, Дж. Л. Берніні, Дж. Вазарі, Я. Йорданс, Рембрандт, П. Рубенс, Ф. Лейтон, Е. де Морган, тексти А. Теннісона, Е. Джеймс, В. Вулф, Л. Глік, С. Сент-Клер та інших). Поглиблене трактування або нову інтерпретацію здобувають мотиви примусового викрадення Персефони під час збирання квітів, втрати Персефоною свободи руху і влади над своїм тілом, смутку Деметри за дочкою і її пошуків, повернення Персефони до матері, пояснення циклічних змін у природі тощо.

У творах може втілюватися рецепція окремого міфологічного образу, наприклад, Персефони в поетичних збірках Луїзи Глік «Ararat», «The Wild Iris». Досліджуючи особливості поетичної творчості Л. Глік, Л. Анісімова зауважує, що традиційно образ Персефони пов'язаний з природніми циклами «народження-вмирання», він «символізує безсмертя, перебуваючи на межі реального та інфернального, проте Ґлік дещо трансформує її образ, позбавляє сакральності й містичності, тим самим актуалізує тілесність буття» [1, 205].

На основі базового міфу, за допомогою долучення інших персонажів з пантеону богів-олімпійців та зміни часопростору, авторська інтенція може генерувати масштабне епічне полотно, прикладом чого є цикл сучасної американської письменниці Скарлетт Сент-Клер про Гадеса і Персефону із семи романів (2019–2024). Наразі авторка пропонує певну послідовність для ознайомлення з ними, що забезпечує цілісність сприйняття тексту [4, 8].

Цикл романів С. Сент-Клер про Гадеса і Персефону здобув прихильність читачів і зацікавлення науковців. Н. Городнюк досліджує в ньому художні особливості трансформації міфу про Деметру, Гадеса та Персефону, аналізує психологічні аспекти характерів персонажів та стосунків між ними, визначає засоби художнього «втілення сучасних популярних психологічних теорій про токсичні стосунки, газлайтинг, аб'юз, тривожну та уникаючу прив'язаність, невротичне кохання, проблеми з комунікацією тощо» [4, 14]. Водночас основні лінії інтерпретації цього міфу окреслюються передовсім у першому романі «Доторк темряви» (2019) [5], що спонукає розглянути його детальніше.

Дія роману розгортається в сучасному просторі, промовистими маркерами якого є урбаністичні топоси Нових Афін і Олімпії. Хоча описи культурно-освітніх закладів Нових Афін (університет, бібліотека) є в романі, значно більше акцентуються місця для розваг – кав'ярні, нічний клуб, мережа гральних закладів, туристичні об'єкти, що є характерною ознакою масової культури. Опис Олімпії нагадує абзац із туристичного путівника: «*Це місто було однією з найпопулярніших туристичних принад у Новій Греції. Саме там боги збиралися на Раду і мали неосяжні маєтки. Коли Божественні кудись вирушали, чимало будинків і прилеглих садів були відкриті для екскурсій*» [5, 24].

Поряд з реальним світом смертних існує інфернальний Підземний світ, до якого Персефона вперше потрапляє не з примусу, викрадена, як у міфі, а з власної цікавості, пройшовши крізь стіну в кабінеті Гадеса. Основною ознакою Підземного світу в класичній версії міфу є темрява [3, 254]. Проте в романі він зовсім не такий. Рецепція Персефони позбавлена страху, вона здивована тим, що бачить: Підземний світ «*видавався таким нормальним, таким прекрасним. Наче зовсім новий світ під світом. Небо тут було неосяжне й світле, але Персефона не бачила сонця, повітря не здавалося ні теплим, ні холодним, хоча від вітру, що ворушив траву і її волосся, вона здригнулася. У тому вітрі вчувалося поєднання ароматів: солодких квіткових, пряних і запаху попелу. Саме так пахнув Гадес*» [5, 95].

Персефона пізнає Підземний світ в кілька етапів. Після першого ознайомлення з окремими місцевостями вона отримує уявлення про складники й розміри Підземного світу, розглядаючи його мапу. Богиня бачить на мапі річки Стікс і Лету, палац Гадеса, сад Асфодель, однак не бачить Елізіум і Тартар. Гадес пояснює їй, що тільки ті, кому він «довіряє найбільше», можуть бачити усю карту. Отож богиня весни розуміє, що ще не здобула такої довіри. Пізніше до Персефони приходить відчуття Підземного світу як спільного з Гадесом простору після балу вознесіння, на якому вона почувається королевою.

Образ Персефони в романі зображено найдетальніше, на відміну від античних текстів, де увага фокусується на образі Деметри. Персефона веде спосіб життя, типовий для молодої особи, що прагне успіху в соціумі: вона старанно здобуває в університеті фах, який обрала самостійно. Заради професійної реалізації вона, без згоди матері, переводиться з факультету ботаніки на журналістику і добивається стажування в найбільшій газеті міста – «Новинарні Нових Афін». Дівчина розумна, спостережлива, рішуча, співчутлива, здатна на ризиковані вчинки, вона зізнається, що прагне найбільше свободи і пригод. Її образ значно багатогранніший порівняно з

гімном «До Деметри», де ескізно окреслено її вдачу кількома епітетами: згадується, що вона світла, розумна, прерозумная, прегарна [3, 252–255]. У романі «Доторк темряви» характер Персефони розкривається через її вчинки, роздуми, спілкування з іншими персонажами. Її сила виявляється в бунті проти матері, пристрастність гартується в коханні до Гадеса, позбавлення «темряви» (за визначенням Гекати, це її гнів, страх, образа) – через самоусвідомлення й вибір жити і серед смертних і в Підземному світі. Професія журналістки, яку обрала Персефона, спонукає її до певного дистанціювання від того, що з нею відбувається. Богиня весни опиняється між двох контрактів: згідно з першим, вона має створити життя в Підземному світі; згідно з другим, написати статтю про володаря Підземного світу Гадеса для газети, у якій відбувається її стажування. Процес творення допомагає їй пізнати світи, у яких вона опиняється, і свою божественну сутність. Зрештою вона навчається застосовувати магію, подібно до того, як у іншому художньому творі зображено шлях Кассандри до «опанування даром провидіння за допомогою раціоналістичного аналізу кожної миті життя і навіть смерті» [2, 133].

Отже, у романі «Доторк темряви» С. Сент-Клер зберігає основні мотиви міфу про Деметру і Персефону, але здебільшого модифікує їх; наприклад, мотив насильного викрадення зображено як підступний контракт із Гадесом, внаслідок чого на руці Персефони з’являється мітка. Дівчина сприймає цей контракт як насилля над собою, бо не знала його умов і не погоджувалася на нього. Письменниця створює оригінальне трактування характеру Персефони, осучаснює її прагнення, проте ідеалізує комплекс її етичних цінностей. Психологія дівчини розкривається в складних стосунках матір’ю, Гадесом та іншими персонажами, зокрема й епізодичними. Нові елементи сюжету – кохання Персефони і Гадеса та освоєння Персефоною божественної магії. Рамка роману-фентезі може слугувати безпечним простором для обговорення важливих проблем. Досвід протагоністки у сфері почуттів, самопізнання, освоєння божественної магії, комунікації з доброзичливими і ворожими до неї персонажами, передусім з Деметрою, Гадесом, Лексою, має самостійне значення і потребує спеціального дослідження.

Література

1. Анісімова Л. В. Особливості поетичної творчості Луїзи Глік. *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Вип. 39. Т. 1. С. 201–207.
2. Бітківська Г. В. Сновидіння як структурний елемент у повісті К. Вольф «Кассандра». *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2011. Вип. 22 (1). С. 132-142.

3. Гімн до Деметри / перекл. І. Франка // Франко І. Я. Зібрання творів у п’ятдесяти томах. Т. 8. Поетичні переклади та переспіви. Київ : Наукова думка, 1977. С. 242–257.
4. Городнюк Н. А. Трансформація міфу про Деметру, Гадеса та Персефону у циклі романів Скарлетт Сент-Клер «Гадес і Персефона». *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія. 2024. Вип. 30. С. 7–17.
5. Сент-Клер С. Гадес і Персефона. Книга 1 : Доторк темряви / перекл. з англ. Г. Литвиненко. Київ : Вид-во Букшеф, 2024. 400 с.

Богданова М.І.
аспірантка,
Запорізький національний університет

ВЕРБАЛЬНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ МАСКУЛІННОГО ОБРАЗУ МІСТЕРА РОЧЕСТЕРА У РОМАНІ Ш. БРОНТЕ «ДЖЕЙН ЕЙР»

Сучасні філологічні студії демонструють зростання інтересу до міждисциплінарних підходів у дослідженні створення художнього образу, що дає нові можливості для аналізу індивідуально-авторської картини світу та способів її репрезентації через гендерні характеристики персонажів. Попри наявність численних розвідок з гендерної проблематики у вікторіанській прозі, актуальною залишається потреба систематизації лінгвостилістичних механізмів маскулінного портретування у феміністичному дискурсі XIX століття. Особливої значущості набуває аналіз творчості Ш. Бронте як представниці прогресивного феміністичного дискурсу, що формував альтернативні моделі чоловічості через складну систему вербальних засобів портретування персонажів.

Мета дослідження полягає в аналізі лінгвостилістичних засобів створення маскулінного образу Рочестера у романі Ш. Бронте «Джейн Ейр» та виявленні специфіки авторської стратегії портретування в контексті вікторіанських гендерних трансформацій і феміністичного світогляду письменниці.

Аналіз портретних характеристик Рочестера демонструє домінування соматизмів з яскраво вираженою семантикою фізичної сили та домінантності: “dark face” [2, с. 173], “broad forehead” [2, с. 355], “decisive nose” [2, с. 183], “athletic” [2, с. 447], “broad-chested” [2, с. 183]. Ці структурно-характеризувальні елементи формують архетипічний образ патріархального героя, що відповідає традиційним вікторіанським уявленням про маскулінність як втілення фізичної сили та домінування. Водночас авторська стратегія включає елементи, що відходять від традиційних канонів маскулінного ідеалу. Так, характеристика “not handsome” [2, с. 150] проблематизує усталені уявлення про чоловічу красу, створюючи складне поєднання конвенційних і новаторських маркерів чоловічості, що свідчить про деконструкцію традиційних гендерних стереотипів.

Встановлено, що провідним стилістичним прийомом у створенні маскулінного образу виступає система анімалістичних порівнянь, що розкривають хижацьку природу персонажа та його силу. Порівняння з орлом символізує гордість і незалежність, метафора “caged eagle” [2, с. 658]

актуалізує внутрішній конфлікт між прагненням свободи та соціальними обмеженнями, що характерно для романтичної традиції зображення байронічного героя. Колористична семантика базується на контрасті темних тонів: “swarthy” [2, с. 279], “olive cheek” [2, с. 443], що створює образ загадкового та небезпечного чоловіка в традиціях готичного дискурсу. Аналіз стилістичних засобів демонструє широке використання метафор стихійних сил (“flame in his eyes” [2, с. 305], “tempestuous” [2, с. 361]), що підкреслюють пристрасну натуру персонажа та його емоційність, корелюючи з романтичною традицією зображення темного героя.

Компаративний аналіз маскулінного та фемінінного портретування виявляє систему бінарних опозицій (темрява/світло, сила/вразливість, пристрасність/духовність), яка поступово трансформується у напрямку подолання традиційних гендерних дихотомій. Якщо портрет Джейн базується на семантиці світла та духовності, образ Рочестера конструюється через семантику темряви та фізичної сили. Водночас обидва персонажі об'єднує мотив внутрішньої сили та прагнення до незалежності, що свідчить про авторську настанову на реконструкцію традиційних гендерних відносин.

Динаміка портретних характеристик відображає внутрішню еволюцію Рочестера від патріархального деспота до партнера, здатного до емоційної відкритості та визнання рівності. У фінальних сценах роману фізичні ушкодження персонажа функціонують як символічні маркери духовного очищення: метафора “sightless Samson” [2, с. 658] актуалізує біблійні конотації теми покути й відродження, демонструючи трансформацію маскулінного ідеалу від фізичної потужності до духовної зрілості.

Образ Рочестера репрезентує кризу традиційної маскулінності вікторіанської доби, поєднуючи архетипічні риси патріархального героя (фізичну силу, владу, сексуальність) з характеристиками, що суперечать вікторіанському ідеалу джентльмена (емоційність, емпатію). Авторка створює образ маскулінності, що відрізняється від традиційних тогочасних стандартів, демонструючи можливість емоційної відкритості та партнерських відносин між чоловіком і жінкою. Ця трансформація маскулінного ідеалу корелює з феміністичними ідеями роману та відображає прогресивні погляди авторки щодо необхідності зміни гендерних ролей у суспільстві.

Література

1. Насалевич Т. В. Гендерні аспекти літературного портретування. *Філологічні студії*. 2015. Вип. 13. С. 156–164.
2. Bronte C. Jane Eyre. 1847. URL: https://www.planetebook.com/jane-eyre/ (дата звернення: 24.09.2025).

3. Gilbert S. M., Gubar S. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven : Yale University Press, 1984. 719 p.
4. Tosh J. A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England. New Haven : Yale University Press, 1999. 241 p.
5. Zhao J., Jian Ch. Study of Jane Eyre's Rebellion Spirit from the Feminist Perspective. International Journal of Education and Humanities. 2024. Vol. 14, № 2. URL: https://doi.org/10.54097/em2thd61 (дата звернення: 24.09.2025).

Варецька С. О.,
кандидат філологічних наук,
Маценка С. П.,
доктор філологічних наук,
Тарасюк Я. П.
кандидат філологічних наук,
Львівський національний університет імені Івана Франка

ВІЗІЇ МИНУЛОГО: МІФОЛОГЕМА КАССАНДРИ ЯК КЛЮЧ ДО РОЗУМІННЯ СУЧАСНОСТІ В РОМАНІ «КАССАНДРА КУРИТЬ ПАПІРОСИ» АННИ БЕЗПАЛОЇ

Останнім часом образ Кассандри став помітно присутнім у світовій літературі. З'явилися романи, які вже в заголовках сигналізують принцип Кассандри, серед них «Називай мене Кассандрою» («Llámenme Cassandra», 2019) кубинського письменника Марсіала Гали (Marcial Gala), «Кассандра з Моґадішо» («Cassandra a Mogadiscio», 2024) італійської письменниці Іджаба Шеґо (Igiaba Scego), «Кассандра курить папіроси» (2025) української письменниці Анни Безпалої. Міфологічна Кассандра фігурує в цих текстах як засіб для осмислення сучасних конфліктів, воєн, соціальних симптомів у колоніальному і постколоніальному контекстах. Ідентичність міфологічної Кассандри визначають у цьому зв'язку рисами, які безпосередньо пов'язують її, з одного боку, з війною в її первісному варіанті, а з іншого, – визначають її маргіналізовану позицію, позаяк їй ніяк не вдавалося адаптувати себе до будь-яких норм (ані гендерних, ані соціальних, ані релігійних). Тож її пророчий голос, пов'язаний з війною і маргіналізацією, сьогодні особливо ефективний для осмислення цієї проблематики.

Дослідники, які займаються питаннями реміфологізації і трансформації міфу, особливу увагу звертають на певні його властивості [3]. Мовиться про міф як матеріал, який завдяки своїй здатності до відкритості та стійкості може вміщати, зберігати, передавати й оновлювати спогади. Будучи інструментом символізації, він є сценарієм, який можна зробити власним, переосмислити, щоб виразити важливий особистий чи колективний досвід, іноді травматичний чи навіть невимовний. Окрім своєї етіологічної функції та онтологічного виміру, що випливають із його статусу твердження про буття, міф виконує важливу роль провідника. Питання передачі самого міфу ще більше загострюється й ускладнюється, якщо йдеться про міф про Кассандру. Бо він стосується недосяжного бажання, яке однак глибоко закорінене в людині, – знати своє майбутнє, а з цією метою він

послуговується напруженими відносинами між даром і покаранням, мудрістю і божевіллям, жіночим та чоловічим, ідентичністю та іншістю, тут і деінде. Кассандра проте асоціюється не тільки із знанням похмурого майбутнього, але також із пам'яттю про минуле.

Дебютний роман української авторки Анни Безпалої «Кассандра курить папіроси» поміж іншим безперечно цікавий тим, що використовує драматичний текст «Кассандра» Лесі Українки як оповідну модель. Міфологічна Кассандра тут реміфологізована двояко: з одного боку, як міфологічна фігура з притаманними їй властивостями, а з іншого, – як образ, осмислений Лесею Українкою й оснащений нею певною атрибутикою. Роман має структуру оповіді з обрамленням: історія, яка відбулася в Києві у січні 1918 року, представлена у вигляді щоденника Наталі, медсестри Кирилівської лікарні для душевнохворих, і включена у сучасний контекст воєнних буднів у Києві. У такий спосіб роман формально і сюжетно проводить паралелі поміж подіями початку XX і XXI століть, за принципом віддзеркалення рефлектує сучасне як візію Кассандри в минулому.

Своєрідністю історичності роману є вплетення Українчиної «Кассандри» в канву української історії початку XX століття, оснащення історично-документального матеріалу, засвідченого відповідною літературою, логікою міфологічної розповіді (або навпаки, конкретизація передбачень Кассандри Лесі Українки через історичні події). Зображені у творі історичні події, пов'язані з утвердженням 1918 року Української Народної республіки й облогою Києва Червоною армією, засновано на документальному матеріалі і на дослідницькій літературі, на яку в романі є покликання. Відповідно передана й ідейно-духовна атмосфера того часу, яка суттєво перегукується із тематичним комплексом міфу про Кассандру.

Образ Кассандри в романі Анни Безпалої комплексний. Жіночі фігури, *Наталя, Кася, Вер*, разом складають його цілісність. Усі троє по-різному засновані на міфологемі Кассандри. Разом вони прочитуються як відмінні варіанти одного жіночого Я (екзальтованість, чуттєва проникливість, аналітичність / хвороба, мистецтво, дослідницька практика). Усі троє жінок сюжетно пов'язані між собою чоловіками, з якими мають стосунки, подарунками, які приймають від них і передають далі, зосередженістю з різних причин на видіннях. Проте, якщо Кася і Вер *втілюють* міфологему Кассандри (хвороба, акторська роль), то Наталя *опановує* нею, засвоюючи як важливий досвід. Якщо Кася сліпить свої «видіння», курячи папіроси (алюзія на зонґ гурту Dakh Daughters «Papirosy» на слова Михайла Семенка (Я сьогодні курю і курю папіроси / Я сьогодні смутний / Я сьогодні смутний я сьогодні смертельно смутний, 1916)), то Вер навпаки перестає приймати

опій: «Хочу запам’ятати місто таким, як воно є зараз» [1, 346]. Тож не лише Наталя-Кассандра, пишучи щоденник, реалізує функцію пам’яті, але й Вер прагне зберегти спогад про місто перед вогнем.

За аналогією до Лесі Українки текстове плетиво Анни Безпалої насичене символами, мотивами, мотивними візерунками. Воно містить прямі і немарковані цитати з «Кассандри» Лесі Українки. Безпосередньо з Лесею Українкою пов’язаний образ бібліотеки, в якій знаходиться «література клясична. Сократ, Платон, але й Гомер, Вергілій» [1, 173]. Суттєву роль тут відіграють примітки, схоже до функцій ремарок у драматургині. Оригінальною знахідкою романістки є голос Кассандри (Касі) у примітках, яка коментує окремі місця в щоденнику Наталі і демонструє широкі знання того, що відбувалося (Кассандра, яка володіє історичними і науковими знаннями та колективною пам’яттю). Тим самим, на думку авторки, в романі крізь віки і до сучасності звучить голос міфологічної Кассандри.

Міфологема Кассандри здебільшого функціонує як окрема міфоодиниця із акцентною конотацією «непочутого пророка», проте іноді виступає структурною одиницею міфологемного комплексу, чи в цьому випадку метаміфологеми Троянської війни, і тоді вона супроводжується іншими міфологемами, ампліфікуючи (або навпаки, редукуючи) поле своєї компетенції. У романі «Кассандра курить папіроси» Анна Безпала опрацьовує весь міфокомплекс Троянської війни. Одна з важливих компліментарних міфологем – сама Троя як місто-держава, і її накладання на образ Києва (теж свого роду міста-держави, останнього оплоту незалежної України).

Роман демонструє використання міфологеми Кассандри для організації історичного матеріалу. Історичність слугує підґрунтям для сприйняття сучасної реальності, яка своєю трагічною уподібненістю до подій столітньої давності сприймається як віддзеркалення візії Кассандри. «Так, немов наша свідомість сполучена із свідомістю усіх инших поколінь киян, сторіччя і сторіччя у минулому?» [1, 267], – сказано в романі. Кассандра, яка поєднує в собі первинне, неусвідомлене бачення, з чуттєвою проникливістю і аналітичним розумом, наполягає на важливості збереження пам’яті як опори й опірності долі. Теперішнє сприймається як візія Кассандри у минулому, спонукаючи, виходячи з естетичної гри, розіграної в тексті, до його осмислення.

Література

1. Безпала А. Кассандра курить папіроси. Київ: Темпора, 2025. 372 с.

2. Українка Л. Кассандра. У кн.: Українка Леся. *Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 2: Драматичні твори (1907—1908)*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 9–98.
3. Véronique Léonard-Roques, Philippe Mesnard (dir.). Cassandre: Figure du témoignage. Paris: Editions Kimé, 2015. 328 p.

Вещикова О. С.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький державний медико-фармацевтичний університет

КЛАСИКА В МЕДІАЕПОХУ: НОВІ ПРОЧИТАННЯ «КАЙДАШЕВОЇ СІМ'Ї» В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТА ВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Ставлення до літературної класики в сучасній Україні залишається суперечливим: для одних вона — неперехідна цінність, хоч часто сприймається стереотипно, для інших — інтерес зосереджується на новітньому літпроцесі. Постать І. С. Нечуя-Левицького особливо показова для осмислення рецепції класики в сучасному культурному просторі: ще за життя письменника його сприймали як «літературного динозавра» (Максим Тарнавський), водночас саме така дистанція сприяла формуванню відкритої наративної структури його творів, зокрема повісті «Кайдашева сім'я». Завдяки архетипності персонажів, універсальності конфліктів і глибокому національному колориту, цей текст зберігає здатність до численних інтерпретацій і римейків, залишаючись актуальним у візуальних, літературних і мультимедійних адаптаціях.

Аналіз українських культурних проєктів, у центрі яких — повість «Кайдашева сім'я» та постать її автора, засвідчує наявність двох основних стратегій адаптації класичного тексту. Першу з них можна охарактеризувати як інтерпретативне переосмислення (перепрочитання).

Перепрочитання є закономірним процесом актуалізації твору, адже нова історична і культурна реальність стимулює появу нових інтерпретацій, не змінюючи автентичного тексту. Яскравим прикладом такого підходу є концептуальна ілюстративна серія Лєри Схємки (В. Ляшенко) для «Кайдашевої сім'ї» у виданні «Основи» (2015). Її колажі поєднують різні стилі, емодзі та меми, що відкриває нові семіотичні значення та переосмислює першоджерело. Ілюстраторка зазначає, що зображення передають не зовнішність персонажів, а напружені і складні стосунки, відображені в графіці [2]. Обкладинка містить чорно-біле зображення осіб із звірячими головами, а також динозавра із київськими святинями на спині – символічний образ, що може натякати на конфронтацію старих ідей та сучасного сприйняття часу. Для унікалізації графіки художниця транслітерувала фрагменти тексту латиницею, що надає ілюстраціям когнітивної функції, збагачуючи їх зміст окремим меседжем, відмінним від оригіналу.

Щоб зацікавити підлітків класичною літературою, видавництво «Грані-Т» у 2007 році випустило серію «Класні комікси», серед яких – «Кайдашева сім'я» (худ. Н. Тарабарова). Видання є скороченим ілюстрованим переказом, а не класичним коміксом: тут відсутні ознаки жанру, як-от домінування одного героя, серійність, суперздібності чи розважальність. Оригінальний текст подано з купюрами, акцент зроблено на візуалізації, що допомагає відтворити побут і настрій епохи. Комікс передає сюжет через ключові сцени з дією й діалогами, а авторський текст зведено до мінімуму. Події повісті вписано у чітку драматургічну схему, зрозумілу сучасному читачеві. Відсутність анахроній сприяє адаптації твору до графічного формату. Ілюстрації слугують інструментом інтерпретації, але така стратегія працює лише за умови попереднього знайомства з претекстом. Отже, «зразковим читачем» (Умберто Еко) є той, хто вже знає оригінал. Сценаристка коміксу за мотивами повісті Леся Пархоменко виступає посередницею між культурним кодом XIX століття й аудиторією XXI століття.

Друга стратегія адаптації класичного тексту – переробка. За класифікацією Умберто Еко, це один із способів творення нового тексту з елементами класичного: інтертекстуальність (знаки чужого тексту інтегровані в новий як центон), переписування або дописування (римейк, серіал), деконструкція (перекомпонування, змішування з іншими текстами) [5]. У цьому дослідженні поняття «римейк», «переробка», «переписування» вживаються як синоніми і трактуються як різновиди інтертекстуальності. Їх об'єднує спільна риса: зміни на змістовому, стильовому, жанровому та композиційному рівнях, у системі персонажів і образів, що в підсумку формує новий твір за мотивами оригіналу.

Саме римейком вважаю «Сагу про Кайдашів» Олексія Кононенка [4], де повість Нечуя-Левицького переосмислена у віршованій формі. Цей твір, що є скороченим переказом із збереженням основних мотивів, вирізняється інтертекстуальністю на кількох рівнях. Поет використав жанрові особливості саги — родинної хроніки з побутовим реалізмом – та створив гумористичний контекст, адже у родинних сварках Кайдашів немає героїки. Віршовий розмір твору базується на класичній моделі – чотиристопному ямбі, близькому до ритму «Енеїди» Котляревського, що прокладає часовий місток між XVIII–XIX століттями і сучасністю. Така метрика передає розмовну інтонацію й лірично-оповідний стиль оригіналу. Композиційно «Сага...» відповідає структурі первинного тексту, зберігаючи опис природи, побуту і характерів у дусі Нечуя-Левицького. Таким чином, Кононенко створив самостійний художній твір живою мовою, який зберігає ключові мотиви і привертає увагу до класики через нову форму.

Спробу позбутися радянських кліше в інтерпретації «Кайдашевої сім'ї» здійснив Михайло Бриних у розділі «Щоденний меч» книги «Шидеври вкраїнської літератури. Хрестоматія доктора Падлючча» (2013). За формою текст імітує шкільний підручник, однак насправді пропонує постмодерне прочитання, вільне від ідеологічного тиску: «Все це булшіт, любі брати і сестри, тому забудьте, що ви колись читали в школі про Кайдашів» [1]. Наратив веде вигаданий Доктор Падлюччо, що спілкується з читачем суржиком — як стилістичним засобом і своєрідним «фільтром». Бриних іронічно переосмислює традиційну критику, вписуючи Нечуя у широкий інтертекстуальний контекст (від Котляревського до Кундери і Джона Леннона), доводячи актуальність його ідей, зокрема щодо російської літератури. На думку автора, головна ідея повісті — філософське осмислення характеру українця як людини внутрішнього конфлікту: «Не мир простим людям потрібен, але щоденний меч…» [1].

Якщо інтертекстуальність передбачає взаємодію з багатьма джерелами, то римейк спрямований на один конкретний твір і розрахований на впізнаваність оригіналу. Завдяки добрій обізнаності читачів зі змістом «Кайдашевої сім'ї», твір І. Нечуя-Левицького виявився придатним до рерайтингу. Саме такий підхід реалізувала сценаристка серіалу «Спіймати Кайдаша» (2020) Наталка Ворожбит. Сюжет перенесено у 2005–2014 роки, а побутові реалії, атмосфера сільського життя, а також локальні форми дозвілля апелюють до ностальгії та легко впізнаються глядачами. Поступово жанрова тональність зміщується з комедійної на психологічну, а фраза «спіймати Кайдаша» набуває метафоричного значення – як внутрішній злам, момент самоусвідомлення. Серіал актуалізує вічні конфлікти: між поколіннями, подружжям, свекрухою та невісткою, а також порушує соціальні проблеми – пияцтво, безробіття, злидні, засилля російськомовної культури. Завдяки цьому навіть урбанізована аудиторія ототожнює себе з героями. Важливою ознакою адаптації є органічне використання суржику. Незважаючи на суперечливу реакцію глядачів, мовна автентика підсилює реалізм серіалу. Успішна екранізація, у свою чергу, здатна актуалізувати інтерес до літературного джерела.

У новому для української літератури стилі стимпанк написано кінороман «Нечуй. Немов. Небач» (2017) Петра Яценка. Сюжет базується на біографії Нечуя-Левицького, втім із значною домішкою фантазії, містики, окультизму і парових технологій. Спробою рерайтингу також є перша українська мешап-повість «Кайдашева сім'я проти зомбі» (2021) Олексія Деканя. «Поява мешапів — знак здорового інтересу до своєї класики» (Остап Українець). У романі збережено шматки автентичного тексту Нечуя-

Левицького. Суттєва відмінність в образі Кайдашихи: вона темношкіра африканка, що володіє магією вуду, і Карпо з Лавріном також темношкірі. Мешканці Біївців, звідки походить Мелашка, здатні перетворюватися на тварин. Баба Палажка — зрадниця, яка за допомогою містики відчинила портал у церкві, а потім провалля у полі, через які у Семигори проникали зомбі з Московії. І стимпанк, і мешап розглядаю як ескапістські жанри, що мають задовольнити аудиторію шляхом подання інформації в розважальній формі і реалізуються у втечі автора у світ творчості, а читача – у гіперпростір масової культури.

Збільшення кількості адаптацій, інтерпретацій та художніх переосмислень творчості І. С. Нечуя-Левицького засвідчує її стійку актуальність у сучасному культурному дискурсі. Присутність письменника у масовій та академічній культурах не лише зберігається, а й динамічно розвивається, набуваючи нових форм і значень. Об’єктом римейку зазвичай стає не випадковий текст, а той, що вже довів свою естетичну і комунікативну цінність. Саме тому сучасне прочитання «Кайдашевої сім’ї» – це не лише вияв інтересу до класики, а й спроба продовжити її смислове життя в нових культурних координатах.

Література

1. Бриних М. Шидеври вкраїнської літератури. Хрестоматія доктора Падлючча. Том перший. К.: Laurus, 2013. 264 с.
2. «Кайдашева сім’я» Івана Нечуя-Левицького від видавництва «Основи». *Буквоїд*. 29.11.2015. URL: http://bukvoid.com.ua/news/classics/2015/11/29/124345.html (23.07.2025).
3. Комікс за мотивами повісті Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» / худож. Н. Тарабарова. К.: Грані-Т, 2007. 64 с.
4. Кононенко О. А. Сага про Кайдашів: за мотивами повісті Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім’я». Харків: Фоліо, 2016. 111 с.
5. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. *Философия постмодернизма*. Минск : Красико-принт, 1996. С. 52–73.

Вишницька Ю.В.,
доктор філологічних наук,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

ІДІОСТИЛЬОВІ ВАРІАЦІЇ КОНЦЕПТУ СЛІПОТИ У ТВОРАХ РАННЬОГО МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Сліпота – одна з концептуальних домінант світової літератури – є сюжетотвірною і текстотвірною категорією як нової європейської драми, так і творів постмодернізму. В античній міфології сліпота є і як фізичною вадою її носіїв, за якою стоїть потужний символічний спектр, і метафорою. Античний комплекс концепту сліпоти окреслимо пунктирно такими координатами: сліпота як самопокарання з метою спокути гріхів-через-незнання-й провіщення оракула (Едіп); сліпота як справедливе покарання богів (Оріон, осліплений Енопіоном за збезчестя його доньки); сліпота як маркер обдарованості, креативності, геніальності (сліпі співці Гомер, Демодок; Купідон); сліпота як справа-дія богів (Геліос, що карає сліпотою і виліковує сліпоту; Дафніс, осліплений німфою Номією) тощо. Античний комплекс сліпоти вбирають в себе, трансформуючи й розширюючи, твори раннього модернізму і постмодернізму.

Так, Метерлінків «театр статичний», або «театр мовчання», одним із маркерів якого є концепти сліпоти й мовчання, розкриває сутність трагічного в «трагізмі повсякдення», у самому «факті життя» через принцип «іншого діалогу», який провокує вихід у підсвідоме, приховане, онтологічне. Згодом, у символічному театрі Моріса Метерлінка, проступає семантична двоплановість, де зовнішнє – це видиме, земне, реальне, а внутрішнє – містичне, символічне, знакове. У «драмах очікування» «Принцеса Малена», «Непрошена» та «Сліпі» – поряд із мотивом пасивного, «сліпого» очікування, що символізує песимістичне уявлення про людство, яке, блукаючи в пошуках високої мети, як юрба сліпих чоловіків і жінок у нічному лісі, нічого не знаходить, окрім Смерті, – образи-емблеми статичної дії, часопростір — невизначений локус (міфологеми «чужого» простору: ліс, гори, замок тощо), застиглий, спресований до координати «очікування» час.

Символістська п’єса-казка «Блакитний птах», потрактована як гімн життю, пізнанню, душевному здоров’ю, красі та шляхетності, розширює семантичний центр за допомогою низки онтологічних проблем, таких як народження Людини в людині; пам’ять як вимір зустрічей живих і мертвих; щастя – у сьогоденні, а не в минулому (спомини) та майбутньому (мрії); віра в існування та силу підсвідомого; хронотопна координата всевладного часу;

ключові герої п’єси – діти як символ чистоти, незаплямованості, відкритості світу; помічники дітей – Душа Світла та мрія про Синього птаха; міфологема дороги (лейтмотив вічного пошуку й шляху). Одним із смислотвірних концептів тексту є внутрішній зір, що відкриває істину («*Із заплющеними очима нікого не побачиш…*», «*Треба тільки знати її і вміти на неї дивитися*» [3]).

Мотив сліпоти /прозріння пунктирно означується в «Принцесі Малені» Моріса Метерлінка, а потужно звучить в інших його п’єсах. Через семантику перевдягання (принцеса Малена вдає із себе служницю), темряви (час і місце зустрічі закоханих) розгортається теза внутрішнього прозріння — вдивляння у серцевину речей: «*випадають миті, коли, добре придивившись, ви бачите, що речі – не завжди тихенькі, слухняні дітки, і ніби нічого химерного, потайного в них нема; ні: щойно повернешся до них спиною — вони гримасують, викривляються, викидають коники*» [4, 53]. Сліпота ніби відкриває шлюзи фальші, брехні, ілюзії, маски, злочинів. На подібну семантику сліпоти натрапляємо і в романі-метафорі Жозе Сарамаґо «Сліпота» [5].

Мотив сліпоти в іншій п’єсі Метерлінка – «Непрохана» – має одночасно як фізичний вимір (сліпий Дід), так і символічно-метафізичний. Сліпота фізична провокує самозаглиблення («*сліпці занадто розмірковують*» [4, 110]), часопросторову невизначеність, загострення інших органів чуттів, особливо слуху. Звідси – шумові ефекти, звуки, що не можуть почути зрячі, зокрема звуки лампи, що тремтить-«*хвилюється*» [4, 117]. Мотив сліпоти приховує антитезу правди /брехні, реального /вигаданого, матеріального /ілюзорного, а в романі-антиутопії «Сліпота» Жозе Сарамаґо сліпота стає онтологічним виміром, аксіологічною координатою, екзистенційним вибором для всіх, хто потрапив у її пастку [5].

З мотивом сліпоти у Метерлінка пов’язується похідний від нього мотив співчуття, співпереживання. Так, видається дуже вдалою перекладацька знахідка Дмитра Чистяка в п’єсі «Непрохана»: «*Ось ви всі, тут, зрячі, дивитесь у мої мертві очі, але ніхто не зглянеться!*» [4, 116] (Таким же благанням: «*Згляньтесь на нас!*» закінчується й п’єса «Сліпі» [4, 143]). Внутрішня зрячість Старого, передчуття і відчуття присутності в домі Чужого (Смерті) свідчать про заглиблення Сліпцем у сферу надсвідомого й власного підсвідомого. Мовчання ж у п’єсі — не лише стилістичний прийом (коли діалог видається марним і беззмістовним), а уособлення відновлених ірраціональних зв’язків між душами.

На ірраціонально-містичний хронотоп очікування натрапляємо й у «Сліпих» Метерлінка: «*правічний північний ліс*» [4, 123] ніби затягує в тенета

невідомого, несвідомого, огортаючи сліпих шістьох чоловіків і шістьох жінок «*незрозумілими тривожними і глухуватими звуками*» [4, 123] (Емблематичність носіїв сліпоти через відсутність імен персонажів — і в романі Жозе Сарамаґо [5].) Очікування на поводиря — старезного Священника — розсіюється *мотивами втрати часопросторових і життєвих орієнтирів* (де ми? куди ми? хто з нами? тощо), мовчання, плачу; образами Острова й моря як матеріалізованого земного Раю, уособлення свободи, нереалізованого шляху до мрії, ілюзорного щастя тощо, з одного боку, і притулку — символу заблокованих відчуттів, почуттів, бажань, захищеності (через образ зачинених дверей). Одночасно Острів виступає в'язницею, звідки сліпі воліють вирватися. Чужий простір, у якому опинилися сліпі, — таємний темний ліс і свій, звичний, — притулок — відокремлені один від одного річкою, через яку —місток. Моделюється напрочуд прозора фольклорна парадигма казкового хронотопу, з яким пов'язується міфологема Шляху (тут — пунктирно окресленого й ніби оберненого: шлях як безрух, мовчазне очікування, заціпеніння від страху поворухнутися, щоб не зустрітися з невідомим). Відмінною від модерністської є постмодерністська координата свого-чужого часопростору – карантинний притулок, де ув'язнено вражених сліпотою [5].

Мотив сліпоти у драмі «Пелеас і Мелісанда» Метерлінка реалізується в образі-локусі Джерело Сліпих, яке колись зцілювало, повертаючи зір, а згодом перетворилося на смердючу прірву, з якої — «*запах смерті — наче з могили*» [4, 188]. Саме у гроті, біля джерела, Голо вбиває мечем брата Пелеаса. Сліпота (трансльована через образ Голо) є синонімом незнання правди [4, 208].

У «Ляльковому домі» Генріка Ібсена проєкцією сліпоти є ляльковість, що маркується по всьому тексту образами-«крихтами», по яких, як Гензель і Гретель, знаходимо дорогу до «Лялькового будиночка»: ялинка з різдвяними іграшками-прикрасами, святково запаковані різдвяні подарунки, порцелянові дрібнички в шафці вітальні, маскарадні костюми, маскарадні маски, танець Нори як сховок істинних почуттів й ілюзія щастя, мигдалеве печиво тощо [2]. Ляльковість, імплікована на різних текстових рівнях (образному, лексико-семантичному, словотвірно-морфемному тощо), виштовхується на поверхню заголовком соціально-психологічної драми й розбивається під час спротиву Нори суспільству-ляльководу. Мотив ляльковості в Ібсена віддзеркалює ідею розростання моделі маріонеток: Нора переносить її зі свого дитинства (батькова лялька) у доросле життя (чоловікова лялька), дублюючи себе у власних дітях (третя «мотрійка» — діти як материні ляльки) й усвідомлюючи гру найвищого щаблю: Хігінс — лялька в руках суспільства, з його

усталеними правилами й сумнівними стереотипами. Отож усі персонажі драми грають свої ролі, регламентовані Лялькарем. Homo ludens Ібсена, персоніфікуючись у сильній особистості, перероджується в людину, що порушує усталений порядок, збурює: Homo instigens [див. детальніше: 1].

Перехресні координати концепту сліпоти у творах представників раннього модернізму Моріса Метерлінка й Генріка Ібсена та постмодерніста Жозе Сарамаґо засвідчують як семантичні збіги образно-мотивної експлікації концепту сліпоти, так і унікальність неоміфологічних трансформацій його античного комплексу.

Література

1. Вишницька Ю.В. Європейська «нова драма»: скандинавсько-бельгійський діалог. *Аналіз та інтерпретація художнього тексту. Спецкурс зі світової літератури: навч.-метод. посіб.* Київ : Київськ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. С. 195–209.
2. Ібсен Г. Ляльковий дім; Дика качка; п’єси. Київ: Знання, 2016. 207 с.
3. Метерлінк М. П’єси. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. 248 с.
4. Метерлінк М. Рання драматургія. Київ: «Радуга», 2015. 284 с.
5. Сарамаґо Ж. Сліпота: роман. Харків: Фоліо, 2013. 443 с.

Гальчук О.В.
доктор філологічних наук,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

ГОРАЦІЙ АНДРІЯ СОДОМОРИ: РЕЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Видатний перекладач, письменник і науковець А. Содомора, зазначаючи особливе місце мистецької постаті Горація, зізнався: «Я і сьогодні йду до нього − поета, в чиїй творчості, мов у краплі води, бачимо всю античність…» [3]. Інтерпретуючи поезію Горація українською мовою (символічно, що саме переклад оди «До друга» став у 1961 році його першою публікацією), Содомора продовжив традицію художньої рецепції і трансформації античної спадщини в нашій літературі, особливо виразну у творчості неокласиків і М. Зерова зокрема, коли перекладацька практика і праця над теоретичними вимогами до перекладу стають міцним підґрунтям і мотивацією для оригінальної творчості. Так оприявлюються основні напрями, які формують феномен української античності – культурно-філологічний, науково-критичний і літературно-художній. Для А. Содомори «текст Горація» як творчість і біографія поета в ролі об'єкта художньо-інтелектуальної рецепції перетворюється у своєрідне осердя осмислення античності: «*Найвищий для поета еталон – він весь у книжечці одній, Горацій*» [2, с. 144].

Одним із прикладів комплексної рецепції А. Содомором «тексту Горація» є твір «Наче те листя дерев (Повість про Горація)», публікацією якого 1989 року відкривалася прозова серія про давньогрецьких і римських письменників «Жива античність». Його гібридна жанрова форма, де в синтезі елементів есею, художньої біографічної прози і літературознавчої студії витворюється інтимізований, «живий», образ Горація і його епохи, – серед чинників запропонованої автором інтерпретаційної моделі постаті античного митця. Поєднання ознак біографічної прози, літературознавчого дослідження із застосуванням текстового і контекстуального методів, елементів твору про митця і мистецтво (метапрози), філософсько-психологічної прози, зокрема контемплятивної (споглядальної) визначає «текст Горація» центральним інтертекстом повісті.

У шести розділах твору «Наче те листя дерев…» відображається останній етап земного життя Горація. У своїх «обжинках» римський поет згадує про події, людей і творчість. Звідси – мотиви пам'яті і часу, які переплітаються з біографічним і мистецьким. Кожен із розділів сприймається за окремий фрагмент «світу» Горація: поетів простір («Вакуна»); ті, хто

формував його людську і творчу особистість, як-от: батько («Батько»), учитель і друг («Орбілій»), покровитель («Меценат»); моменти творчого тріумфу («Вікова пісня») і, врешті, перехід поета в засвіти («На Есквілінському пагорбі»). Спроба А. Содомори «зазирнути» в життя Горація оприявилася в об’ємному образі людини-митця античної епохи, людини зі своїми сумнівами, стражданнями, переконаннями і величезною вірою в силу Слова. «Текст Горація» зчитується на трьох рівнях. Перший – в історії головного героя твору: автор повісті відтворює певний фрагмент життя Горація, а у спогадах реконструює його минуле. Другий рівень – твори Горація в перекладах А. Содомори. Мала рацію Р. Барбер, яка наголошувала, що «біографії письменників зазвичай пишуть не історики, а літературознавці, які черпають додаткові біографічні “докази” з інтерпретації творів автора. Але інтерпретація творів є дуже суб'єктивною вправою, і історія, яку ми там знаходимо, може залежати від історії, яку ми шукаємо» [4, с. 167]. Рядки із творів Горація стають епіграфами до кожного з розділів і цитатами в тканині повісті. Епіграфи анонсують лейтмотив розділу або характеризують його центрального персонажа (як в «Орбілієві»); або як зразок «гораціанської мудрості» перетворюються на аргументацію того, що в поета немає розходження між «написаним» і «прожитим». А отже, переконання, ідеї, озвучені у творчості, і принципи, за якими живе Горацій, віддзеркалюють один одного. «Текстом Горація» у повісті постають і вставні оповідки про написання чи оприлюднення творів митця. Наприклад, байка про сільську і міську мишу, яку нібито Горацій почув від свого сусіда Церія, чи спогад поета про його перший виступ перед Меценатом, який є переказом змісту сатири про пригоди бога Пріяпа. Третій рівень «тексту Горація» – міркування головного персонажа твору про життя, час, творчість, що перегукуються зі змістом його поетичних творів і також є «голосом» автора.

Введення широкого історичного та літературно-культурологічного інтертекстів перетворюють «Наче те листя дерев…» з повісті про письменника в повість про історико-культурну епоху з розмислами про митця і мистецтво, час, пам'ять і роль культури у формуванні різних типів ідентичності. Історичний контекст зсотують спогади про Брута і його боротьбу за республіку, битву при Філіппах, правління імператора Августа, підкорення Римом Еллади тощо. Адже це частина і власної біографії Горація. Не оминає поет і психопортретів історичних постатей, на кшталт «*Благородний, запальний, але по-дитячому наївний Брут*!» [2, с. 436]. Або про Агріппу і Мецената: «*Дивна річ! Агріппа був завжди на видноті, у сяйві тих почестей; Меценат – завжди в тіні, а славою, мабуть, таки перевершив Агріппу. Ось що означає іти проти загальноприйнятих уподобань і*

звичаїв!..» [2, с. 358]. Але мета Горація не так осмислити власне історію, як вдатися до самоаналізу, зрефлексувати над змінами у своєму світогляді і світовідчутті: «*Брутові судилося пізнати гіркість поразки, але гіркість розчарування доводилось випити і йому, Горацієві*» [2, с. 346]. Та за всієї гучності історичних імен, вони є «фоновими», тоді як головні актори Горацієвої життєвої драми – це постаті зі світу літератури, філософії, культури. Цей культурологічний контекст оприявлюється в згадках про життя і творчість давньогрецьких і римських письменників (Гомер, Архілох, Плавт, Лівій Андронік, Верґілій та ін.). А в розділі «Меценат» письменники і їхні твори – це частина історичного ландшафту Горація: на прийомі в соратника Октавіана поет-початківець опинився поряд з Арістієм Фуксом, Верґілієм, там звучали рядки Лукреція і самого Горація. Літературний інтертекст оприявлюється і як призма рефлексії Горації над власним життям: у роздумах про себе і своє сприйняття світу він апелює до «книжної реальності». Наприклад, свої спроби в молоді роки опиратися Долі Горацій протиставляє персонажеві твору Плавта («*Не хотів бути схожим на того героя з Плавтової комедії, який сам зізнається у своєму смішному й водночас плачевному стані роздвоєння: "Я там, де мене нема: там, де нема мене – є моя душа"*» [2, с. 348]). Так на тлі переплетення історичного та літературно-культурологічного контекстів формується «текст Горація» задля реалізації автором повісті задуму «стати на якийсь час Горацієм» − «увійти в його добу, бути як удома серед матеріальних та духовних реалій тієї доби, відчувати й себе в колі Горацієвих друзів; головне ж − бодай краєм ока зазирнути в лабораторію поета» [1, с. 5]. Відтак авторський образ Горація структурують його «конкретний» і «символічний» портрети, де в першому пунктирно окреслюються особливості різних сторін римської античності як контекст життя письменника. А в другому, завдяки символічним сценам і образам, через атмосферу і настрій, постать Горація в інтерпретації А. Содомори виступає знаковою фігурою митця, якому судилося творити в умовах «зміни віх», обираючи між «тимчасовим» і «вічним», і який є втіленням «гораціанської мудрості» та традиції.

Отже, у повісті «Наче те листя дерев…» як в авторській інтерпретації біографічного жанру А. Содомора окреслив топос (місце – Рим і ширше – Римська імперія у фактах, обрисах природи і міфології), тропос (ідеї) і антропос (людина епохи і її емоційний портрет) античності у її людському «обличчі» – постаті Горація.

Література:

1. Содомора А. Між перекладним та оригінальним словом. Іноземна філологія. 2010. Вип. 122. С. 3–13.
2. Содомора А. Наче те листя дерев. Повість про Горація. Содомора А. Поезія. Проза. Львів : Літопис, 2012. С. 328–369.
3. Содомора А. «Я і сьогодні йду до Горація…» В. Панченко. Літакцент. URL: http://litakcent.com/2010/12/02/andrij-sodomora-ja-svidomo-jdu-do-horacija.html (01.07.2025)
4. Barber R. Exploring biographical fictions: The role of imagination in writing and reading narrative, Rethinking History, 2010. 14:2. pp. 165–187. URL: https://doi.org/10.1080/13642521003710730 DOI: 10.1080/13642521003710730. (15.07.2025)

Головань Т.П.,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

ГЕРОЙ КЛАСИЧНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ

У цій статті я обґрунтовую тезу, що у вітчизняному літературознавстві побутує звужене поняття героя класичної української літератури, спричинене домінантною традицією читання художніх творів, згідно з якою літературна класика, особливо у XIX столітті, формувалася як засіб національного самоусвідомлення та слугувала аргументом у дискусіях про українську ідентичність. Безперечно, ця традиція спирається на реальні факти й підживлюється постійною залученістю літератури у процеси національного будівництва. Однак погляд на літературу лише як на складник суспільних процесів та, відповідно, продукт певної історичної епохи є неповним, бо не враховує, що літературна спадщина існує (і, що важливо, функціонує) в різних часових контекстах. І ці змінні контексти, як свідчить досвід рецептивної естетики, є таким самим полем літератури, як і відносно незмінні тексти. Кожна наступна епоха, заповнюючи текстуальні прогалини, відкриває в літературній спадщині нові смисли.

В українському літературознавстві свіжі прочитання класичної української літератури, що прояснювали б нові смисли, не набули поширення. Скористаюся терміном з музейної справи: українські дослідники віддають перевагу «музеєфікації» класичної спадщини, тобто перетворюють її на музейний предмет як історичне свідчення, часто ігноруючи те, що цей предмет досі перебуває у функціональних зв’язках з реальністю поза музеєм, яка наповнює його практичним змістом.

Одним із головних механізмів «музеєфікації» є інтенціоналізм, або абсолютизація авторської інтенції. Для багатьох дослідників саме інтенція (причому не виснувана з художнього тексту, а представлена як пряме авторське свідчення про задум) слугує найпереконливішим аргументом, що визначає сприйняття твору.

Нагадаю хрестоматійний коментар Г. Квітки-Основ’яненка щодо задуму «Марусі»: «Щоб довести одному невірі, що українською мовою можна написати ніжне, зворушливе, я написав “Марусю”» [1, 156]. Прикметно, що коментар зроблено постфактум, принагідно, немовби ідеться лише про одне із можливих завдань твору. Утім, для дослідника, який знає контекст, це твердження стає архіважливим, бо слугує «позатекстовим»,

«джерелознавчим» ключем до повісті, перетворюючи її на мистецький аргумент проти поширеного в імперському дискурсі твердження про обмеженість української мови, що начебто не здатна формувати «високий» літературний стиль, передавати глибину та тонкощі почуттів, зворушувати. У суто літературному контексті, як узагальнено в численних дослідженнях, повість презентує собою українську версію сентименталізму. Саме на основі цих інтерпретацій формується уявлення про задум «Марусі». Авторитетний тандем автора і дослідників визначає пріоритетний підхід до повісті з опорними блоками, які формують траєкторію читання. Читач концентрує увагу на тому, що розчулює – небуденній долі Наума, Насті, Марусі, Василя, їх покірливій жертовності, відданості християнській вірі; також зосереджується на засобах мелодраматизму, специфічній лексиці. Під час такого читання герої постають передусім «агентами» розчулення, свідченнями чуттєвої спроможності української мови, аргументами в літературній полеміці щодо культурного самовизначення. Виявляючи конкретні функції літератури в певному історичному контексті, ця техніка читання дуже вибіркова, оскільки актуалізує лише деякі аспекти твору.

Водночас читання «Марусі» може мати іншу траєкторію, формуючи ширший профіль героїв, особливо якщо розглядати твір як структурне ціле, у якому події узгоджені зі вступним роздумом про те, що не потрібно прив’язуватися серцем до земного, тимчасового, бо людське життя не вічне, а всі життєві події, особливо трагічні, – це доля, дарована Богом. Повість оприявлює важливість християнської чесноти – не впадати в тугу, або меланхолію. Кожен з героїв утілює ці істини по-своєму. Хтось, як Наум, долає випробування; хтось, як Василь, згорає від меланхолії. Атмосфера «розчулення», гіпертрофовані емоції героїв оголюють нездоланну силу спокуси – прив’язатися серцем до земного світу, а зазнавши життєвої втрати, занепасти духом. Сентиментальність та мелодраматизм слугують випробуванням і для читача, який, співчуваючи героям, має перевірити себе, свою прив’язаність до тимчасового та силу власної віри в Бога.

Така інтерпретація з відповідним поглядом на героїв щонайбільше основана на структурі твору. Уявлення про авторську інтенцію формується лише на основі текстових акцентів. Це важливо, адже задум та його втілення не тотожні. Крім того, трактування «Марусі» через актуалізацію філософської проблематики вихоплює героїв із локальної, історично вкоріненої дискусії, робить їх універсальними, зрозумілими та близькими для читачів різних епох. Вони набувають антропологічної цінності, стають практично необхідними як образи самопізнання та саморозвитку.

Ще один приклад – «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького. У літературознавстві домінує традиційне розуміння творчості письменника, основане на його власних судженнях про природу письменства, що має бути «фокусом для громади», налаштованим трьома основними характеристиками – «реальністю», «національністю», «народністю» [2, 13–19]. Пряме свідчення про авторську інтенцію, висловлене поза художнім текстом, сміливо поширюють на конкретні твори. І справді, спадщина Нечуя-Левицького загалом і «Микола Джеря» зокрема великою мірою відповідають авторським теоретизуванням. Микола, який через свою бунтарську натуру перетворюється на бурлаку, це таки вдало обраний фокус, що дає змогу роздивитися географічний, соціальний та економічний устрій тогочасної України. Масштабність зображення, яка охоплює широкі верстви населення, етнографічні екскурси, соціальні характери й профілі, розкішна українська мова, цілком відповідають критеріям реального, національного, народного.

Однак, як слушно наголошує Андрій Ніковський, цінність повісті в тому, що автор зосереджується не так на масштабній панорамі суспільства, як на характері головного героя [3, XLIII–XLV]. І справді, у творі під прискіпливою увагою – особлива натура Джері, його твердість і непоступливість. Микола – людина однієї сильної емоції, якій віддається до кінця. Проблукавши багато років, він не змінився. Навпаки, лишився чесним із собою, зміцнився в безмежній ненависті до всіх, хто перешкоджав йому шукати справедливості. Для Джері бути собою – це бути вільним. Власне, автор і досліджує межі та можливості цієї свободи. Прикметно, що прагнення героя наштовхується не так на конкретний суспільний лад, як на поневолювальну природу суспільства загалом. Нечуй не випадково концентрується на переломі двох епох – до і після скасування кріпацтва, засвідчуючи, що попри реформаторські декларації людська спільнота у своїй основі не змінюється. Тож протистояння двох сил – твердої волі людини, яка, хай там що, ніколи не поступиться, й системного устрою, який усіх підпорядковує, – є непримиренним, трагічним та абсурдним. Іншими словами, двобій системного та несистемного первнів набуває у творі Нечуя-Левицького символічного значення та екзистенційного сенсу.

Як і в попередньому прикладі, філософське розширення проблематики доповнює історичне закорінення повісті, дає змогу побачити героя в іншому світлі та збільшити діапазон читацького зацікавлення.

Наведені приклади свідчать, що підходи до класичної української літератури та її осердя – героїв – вузькі й потребують оновлення. Імовірно, вони сформовані домінантною традицією читання, що вкорінює твір у певний культурно-історичний пласт. Однак така контекстуалізація,

переважно позатекстова, спирається на авторські свідчення про наміри та твердження істориків літератури, які розглядають твір як продукт певної історичної епохи. Нове трактування героїв класичної української літератури має спиратися на перечитування художніх текстів. Текст – головний літературний медіум, який читач доповнює відповідно до власного горизонту розуміння та свого історичного контексту. На мою думку, українська літературна класика промовляє до нинішньої читацької аудиторії як простір універсальних філософських проблем: сенсу людського життя, сутності свободи, репресивної природи суспільства тощо. Ці проблеми урельєфнюють героїв, наповнюють їх новими смислами. І одне із завдань сучасного літературознавства – ці смисли розпізнати.

Література

1. Квітка-Основ'яненко Г. [Письмо к издателям «Русского вестника»]. *Квітка-Основ'яненко Г. Зібр. тв.: У 7 т.* Київ: Наук. думка, 1981. Т. 7. С. 154–159.
2. Нечуй-Левицький І. Сьогочасне літературне прямування, або Непотрібність великоруської літератури для України і слов'янщини. Павлоград: Народна книжка, 2010. 68 с.
3. Ніковський А. Микола Джеря (Літературний аналіз). *І. Нечуй-Левицький. Микола Джеря.* Київ: Книгоспілка, 1926. С. VII–XLV.

Горбач Н. В.,
кандидат філологічних наук
Запорізький національний університет

«НАЦІОНАЛІЗАЦІЯ» БІБЛІЙНОГО МІФУ В ОПОВІДАННІ В. ШЕВЧУКА «САМСОН»

Образ Самсона – один із найулюбленіших серед сприйнятих світовим мистецтвом із Біблії. Подвиги героя старозавітної Книги суддів стали джерелом натхнення для художників П. Рубенса, Рембранта, А. ван Дейка, композиторів Г. Генделя, К. Сен-Санса, скульпторів Б. Растреллі, І. Г. Пінзеля, режисерів А. Вайди, У. Торнтона та багатьох інших митців. У літературі одним із перших до образу Самсона звернувся німецький драматург Г. Сакс у трагедії «Самсон» (1556). Найвизначніший твір наступного століття – драма Д. Мільтона «Самсон-борець», в якій традиційний образ героя став символом духовного протиборства людини злу, її особистісного начала. XVIII–XIX ст. поповнились творами У. Блейка, М. Х. Луццато, М. Темпа, А. де Віньї. Рецептивний підхід у цих творах передбачав чітку орієнтацію на першоджерело з дотриманням не тільки «духу», але й «букви» Старого завіту. Асоціативне, притчове переосмислення канонічного тексту, зміна його семантичного наповнення, наявність паралелей із сучасністю характеризують твори межі XIX–XX ст., наприклад поему «Самсон» Лесі Українки. Для XX ст. стало властиве вільне поводження з оригіналом аж до переакцентації образів і «дописування» сюжетів, алюзивне залучення філософського, культурного, релігійного набутку інших народів, досвіду попередників тощо.

Проблема художнього засвоєння українськими письменниками традиційних сюжетів, мотивів, образів біблійного походження неодноразово ставала об'єктом уваги літературознавців (В. Антофійчук, І. Бетко, С. Гальченко, Я. Грицков'ян, О. Дзюба, Л. Дрозд, Н. Левченко, А. Нямцу, І. Набитович, Г. Нога, М. Павлишин, Ю. Пелешенко, В. Сулима, Я. Хомич та ін.). Попри це, оповідання В. Шечука «Самсон» лише частково розглядалося в дослідженнях Н. Адамчук, А. Маєвського, Н. Мартинюк, Л. Масенко, О. Переломової, тож нашою метою є аналіз рецепції старозавітного тексту в ньому, визначення рис його націоналізації як способу залучення до вітчизняного культурного контексту.

Дослідники творчості В. Шевчука вказували на своєрідність творчої трансплантації письменником біблійної міфології в національний контекст і відзначали її зв'язок зі сковородинівською традицією тлумачення Святого

Письма. Сам автор так пояснював власне ревізування біблійного матеріалу: «старе християнство мало кілька поглядів на Біблію. Одні вважали, що Біблія – це є істина, тобто, все, що сказано Біблією, є мірилом правди. Якщо воно відповідає Біблії – значить воно істинне, якщо ні – то не істинне. В Україні з початку XVIII ст. з'являється інший погляд на Біблію. Сковорода фактично завершив цей погляд. Він сказав, що зовнішній світ Біблії – це неправда, а Біблія має захована внутрішню правду. Тобто, йшлося про символічне читання Біблії. Біблія не є істиною, але вона допомагає щось у цьому світі зрозуміти, щось у цьому світі пізнати, бо мислительні руди закладені в ній надзвичайно глибоко. Але істини, як такої, там немає, бо вона і є Бог. А Бог – це і непізнане. Таким чином, це той вогник, який далеко горить, до якого мусиш іти, до якого ти йдеш, якщо ти людина наповнена, і до якого ніколи не прийдеш» [цит. за: 2, с. 14].

Як наслідок – в оповіданні «Самсон» хоч і маємо зв'язок із біблійним міфом на зовнішньому і внутрішньому рівнях твору, проте фабула історії Самсона запозичується автором лише частково. Загалом різні види мистецтва в процесі інтерпретації образу Самсона сформували своєрідний сюжетний канон, складовими якого стали пророкування чудесного народження Самсона, жертвопринесення Самсонового батька Маноя, перемога Самсона над левом, винищення Самсоном філістимлян, взаємини Самсона і Даліли, осліплення Самсона, його загибель.

Натомість В. Шевчук обмежився залученням сцен боротьби Самсона з левом, його підступного осліплення та знищення ним кривдників. Оповідання «Самсон», як і будь-який твір із традиційним сюжетно-образним запозиченням, розрахований на підготовленого читача, адже ім'я старозавітного судді зустрічається лише в назві твору, а головного персонажа оповідання звуть Іваном (його ж коханою є не Даліла, а Мотря). «Українізація» біблійного матеріалу виявляється і в тому, що Іван, за словами Н. Адамчук, скоріше «виражає характерні риси українського національного характеру, дещо відмінні від тих, які відтворено в біблійній легенді», він «ближчий до велетнів з українського фольклору, аніж до біблійного Самсона» [1].

Саме в українських реаліях життя ІІ пол. XVII ст. і розгортається дія твору. Соціально-історичними маркерами цієї доби є призначення місцевої адміністрації гетьманом (а не обрання, як раніше). Тому сотник сприймається як представник репресивного органу, яким стала царська адміністрація на Слобожанщині. Якщо біблійний Самсон – божий обранець на роль борця з поневолювачами-філістимлянами, то трагізм Івана полягає в тому, що він – жертва владної сваволі сотника, нікчемного честолюбця, і суспільства, яке не

здатне пробачити інакшість, відмінність від загальної маси. В. Шевчук відмовляється від численних гіперболізованих подвигів Івана-Самсона, підкреслюючи лише його зовнішню і внутрішню несхожість на інших, вищість і певну дивакуватість. Так, у творі не йдеться про взаємини Івана з людьми, зате наголошується його зв'язок зі світом природи: «До нього тяглося все, немов оживало: оживали навіть камінці, які траплялися по дорозі. Бачив, як простукують у їхніх темних тілах ледве видні серця і як п'ють вони дорожню куряву. Коли ж смуток зовсім обволікав його душу, роззирався, ніби гналися за ним безтілесні звірі. Набрякали на руках м'язи, і коли хто бачив його під таку хвилю, вражався – від нього віяло такою потугою, так розмаювалося волосся, що перехожий несвідомо ховався в канаві чи хлібі» [3, с. 593]. А таким постає він у сприйнятті сотника: «…на майдані з'явився велетень. Ішов стрімко й упевнено, довжелезне волосся віялося за ним, наче кінська грива, обличчя виставлено вперед, а очі не дивляться. Він пройшов повз канцелярію і пана сотника, ніби ніколи їх не існувало, й швидкий озлоб струснув пана сотника: відчув, що став у ту мить, коли проходив той чоловік, зовсім мізерний» [3, с. 592].

Довге волосся в Івана, як і в біблійного Самсона, стає характеристичною портретною деталлю, яка символізує силу героїв. Коли ж довірливий Іван іде услід сотнику в шинок, його волосся вже не розвіюється звично, що віщує скоре упокорення героя. Лев у творі українського письменника – це не лише результат слідування біблійному сюжету. Образ цього звіра, хоч і не властивого нашій фауні, набуває популярності ще в добу Середньовіччя, а після прийняття християнства поширюється в геральдиці й літературі («Фізіолог», байки Г. Сковороди, героїчна й геральдична поезія). У системі українського бестіарію лев стає символом боротьби, мужності, сили. Така семантика цього образу й уможливлює «перенесення» В. Шевчуком мотиву змагання з левом до свого твору. У біблійній екзегетиці образ Самсона перегукується з давнім божеством сонця (довге волосся – символ сонячного проміння), а його ім'я тлумачиться як сонячний або служитель бога сонця. «Сонячними» характеристиками наділяється й образ Івана. Автор підкреслює особливу прихильність сонячного світила до Івана: «його з головою заливало сонце – завше дивувався йому: ставало в його очах велике, розмлоєне, немов хвилювалося» [3, с. 590]; «весь світ бачив у жовтому світлі, у тій болющій доброті» [3, с. 591]. Навіть обраниця чоловіка має «сонячне тіло» [3, с. 591]. Продовженням «сонячної» семантики міфу в оповіданні є різновид жовтого – золотий колір, що з давнини сприймався як застигле сонячне світло. Хоча «золотий» відтінок має предметне походження, та в оповіданні маємо справу лише з кольором, а не матеріалом: «золота смола»,

«золотий кінь», «золоті соснові стовбури», «золотий лантух» (лев), «золоті бджоли», «золотий лев», «золоторунний лев» тощо. Загалом, за колористикою оповідання умовно можна поділити на три частини. У першій превалює золотий колір, у другій, як символ близької загрози, жорстокої розправи над Іваном, з'являється чорний («над ним погасло сонце, чорна ніч окутала зусібіч, чорні хмари спускалися на землю, чорний біль пронизував йому голову, виростали чорні квіти й пахли кров'ю» [3, с. 600]), у третій, як ознака одужання Івана, – жовтий («велетень почав пригадувати, який то жовтий колір. Колір тепла» [3, с. 607]).

Ознакою «націоналізації» біблійного міфу стало розгортання історії Івана в реаліях українського життя: зокрема, після осліплення його супроводжує хлопчик-поводир, а в репертуарі сироти-жебрака пісні, які за стилістикою нагадують сирітські елегії: «Біда ж мені на чужині, … не так же тій сиротині, як бідній головонці, що не маю я з ким приязні, туги розлучити, тільки звик я безпрестанку на чужині жити. Ходжу, блуджу по юлоньці, тяженько зітхаю, що на чужині я, бідний, родини не маю» [3, с. 605]. Звертає на себе увагу закоріненість способу життя героя в обставини давньої хліборобської культури: «вставав удосвіта і брів на свою нивку. Жилля напиналося на шиї, довге волосся віялося за спиною, ноги впиралися у ріллю, як два стовпи, очі запалювалися вогнем – ходив отак, аж доки ставала земля пухкою. Потім сіяв і збирав жниво. Тер у жорнах і сам місив тісто. Сам варив собі борщі, часом ходив і до лісу вполювати дичину» [3, с. 600]; «у хаті … ретельно підмазана долівка, піч помальована чудними квітами й тваринами, застелений обрусом стіл, а на ньому – хлібина й грудка солі» [3, с. 605]. Осліплений за наказом сотника Іван став жертвою змагання незалежної особистості з підступним, заздрісним суперником. Втрата волосся Іваном, як і його біблійним прототипом, є символом втрати магічної сили, а його відростання – повернення колишньої фізичної міці. Обидва герої – біблійний і Шевчуковий – мстяться кривдникам у подібний спосіб: Самсон руйнує будинок із філістимлянами, які зібралися на жертвоприношення й розваги, а Іван – церкву з односельцями, які завдали йому кривд.

Отже, оповідання В. Шевчука – не лише свідчення збагачення української літератури світовими сюжетами, а й перевірки біблійного міфологічного сюжету на загальнолюдське звучання в певному національному контексті. Книга суддів була написана в період, коли єврейський народ знаходився в залежному становищі від сусідів і змушений був вести визвольну війну під проводом суддів. Тому загибель Самсона, передвісника й символу Христа, у традиційній теологічній доктрині розглядається не як самогубство, а як жертовна смерть за свій народ. На

відміну від біблійного міфу, у творі В. Шевчука боротьба і смерть героя – символ змагання людини за саму себе, за право жити, за власні гідність і честь. До того ж, у творі Вал. Шевчука, що писався на початку 1970-х рр., символічно закодовані і колізії авторового часу. Тож перед реципієнтом алегорія понадчасової боротьби добра і зла.

Література

1. Адамчук Н. Традиційна міфологія як основа художньої концепції Валерія Шевчука : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2008. 19 с.
2. Мовчан. Р. Валерій Шевчук, якого я знаю і, мабуть, не знаю зовсім... *Українська мова та література*. 1999. № 31(143). С. 12–19.
3. Шевчук В. Самсон : оповідання. Живиця : хрестоматія української літератури ХХ ст.: у 2 кн. Кн. 2 / за ред. М. Конончука. Київ : Твім інтер, 1998. С. 590–613.

Гурдуз А.І.,
кандидат філологічних наук,
Національний університет кораблебудування імені адмірала Макарова
(м. Миколаїв)

ТИПОЛОГІЯ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗІВ – УТІЛЕНЬ ДОБРА І ЗЛА У ФЕНТЕЗІЙНОМУ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ

Досвід вивчення легендарно-міфологічної структури (А. Нямцу, А. Волкова, Б. Шалагінова, В. Антофійчука; Р. Бауманн, В. Брукера, С. Хічкок та ін.), зокрема зі спробами сполучення семантично споріднених корпусів (А. Нямцу [див.: 1, 64], Д. Кертиса [2, 242]) і простеження процесуальності всередині корпусу (Я. Гордона [3, 3]), свідчить як про застарілість лінійного типу вивчення традиційного образу, так і про те, що досягнення високопродуктивних результатів у цій сфері можливе при розгляді семантичної амплітуди переосмислення відповідної структури в межах її інтерпретаційного кластера та у співвідношенні з показниками близьких кластерних утворень. Ступінь якості аналізу відповідного актуального комплексу проблем зростає пропорційно простеженню в системах трансформованих варіантів традиційних структур динаміки закладених у них ідей, що є вивченим мінімально. Найбільш вільні метаморфози легендарно-міфологічна одиниця переживає в сучасному фентезійному метажанрі, й репрезентативністю тут відзначені образи – втілення граничних категорій. Відповідно метою нашої студії є вперше визначити ключові риси спільності і своєрідності не досліджуваних досі амплітуд інтерпретації образів єдинорога і Мінотавра у фентезійному романі першої чверті XXI ст.

У XXI ст. гострий інтерес викликає необмежений потенціал трансформації легендарно-міфологічних одиниць у фентезійному (й фентезійно-фантастичному) просторі; де характерну динаміку демонструють образи – втілення сил добра і зла. Відповідно показовими для нашої студії обираємо інтерпретаційні корпуси єдинорога і Мінотавра, знакові для сучасності. Ураховуючи тенденції взаємної деміфологізації в цей період образів, котрі традиційно символізують прояви доброго і злого первнів, виявляємо найвищу оригінальність переосмислень зазначених інтерпретаційних кластерів, де єдиноріг і Мінотавр виступають у протилежній для їх класичної (чинної) семантиці: диво-кінь тут може бути злим, підступним, агресивним, убивцею, а людинобик – жертвою, зрадженим, слабким, покірним, соромливим. Такі й інші сюжетні ролі передбачають

підключення в переосмисленні образів низки не характерних для їх інваріантів властивостей: інтелектуалізації (до повної супровідної зовнішньої антропоморфізації) з можливою соціальною роллю істоти (пророк, наставник); широкого вікового спектру (починаючи з дитинності) з акцентом на можливому безсмерті і бажанні / згоді прийняти смерть; інверсії означників кількості й статі (Мінотаври-жінки та єдинороги-самиці) тощо.

Традиційно для інтерпретацій корпусу демонології симпатію читача до постаті Мінотавра викликає зображення потвори в віці дитини (модус невинності) або старця. Такий стан синонімізований з безсиллям монстра, котрий а) позбавлений розуму в людському сенсі або б) усвідомлює себе як істоту невинну чи змушену вбивати й таку, що розкається у вчиненому. Слабкість одухотвореного людинобика також може бути показана в постанні його перед самотністю і / чи вічністю, зокрема в каятті й переживанні драми «безвинної вини» (як у дилогії «Мінотавр» («The Minotaur») С. Шеррила). В останньому випадку Мінотавр здатен вивищуватися як спостерігач та суддя людства (ця роль загальна для переосмислень образів демонології), і в цій іпостасі наближається до можливих функцій позитивних трансформацій образу єдинорога. Виведення письменниками втілених образів Мінотавра і єдинорога з умов відповідних міфів, як правило, протилежно позначається на варіантних версіях: постать людинобика частіше суголосна тенденціям сучасного виправдання монструозного, а диво-коня (поза християнською традицією) отримує потенцію негативних виражень. У разі звертань митців до абстракцій Мінотавра і єдинорога отримуємо більш чи менш повні конструювання однойменних комплексів. Твори з репрезентацією комплексу людинобика фіксуємо частіше, і символізує умовний Мінотавр у них переважно тіньовий бік особистості (С. Павлоу, С. Кінг, Л. Олівер та ін.). При нетрадиційних переосмисленнях образу єдинорога підкреслюється магічний чинник існування самої ірраціональної істоти або / і її навколишнього середовища.

Окрім актуалізації додаткової низки маркерних опозицій, переосмислення єдинорога і Мінотавра в першій чверті XXI ст. позначене доти мало практикованою опцією – залученням до схеми циклічної взаємозаміни образу (наприклад, іпостась Мінотавра в «Не озирайся і мовчи» М. Кідрука). Принцип черговості в циклізації можна розглядати як варіант популярного нині прийому віртуалізації (образу людинобика – у М. Кідрука, Г. Л. Олді, С. Павлоу; єдинорога – у Л. Таран, К. Лівенс та ін.), котрий дозволяє знімати бінарноопозиційний принцип влаштування картини світу як у горизонтальній, так і в вертикальній площинах. Зокрема, завдяки різновиду віртуалізації у творах XXI ст. можемо спостерігати також крайнє абстрагування постатей

Мінотавра й єдинорога з нівеляцією конститутивних для них (міфологічних) обставин. У цьому разі за умови відсутності власне традиційного образу здатен функціонувати однойменний мотив. Аналогічний прийом виявляємо, наприклад, у вампіріаді (в романах С. Ґрін, С. Кінга й ін.).

Показники амплітуди інтерпретації аналізованих образів (окрім випадків їх абстрагованих комплексів) співвідносяться зі ступенем свободи в зображенні середовища існування єдинорога і Мінотавра. Вагомим параметром у контексті розгляду є рівень художньої валентності обраних образів, який у фентезі помітно зростає. Нарешті, символічним піком трансформації постатей диво-коня і людинобика є не просте тяжіння їх до семантичної протилежності, але й поєднання в одній художній концепції, як це продемонстровано в романі «Мінотавр не поспішає» («The Minotaur Takes His Own Sweet Time», 2016) С. Шеррила. Досвід же (психічного) сполучення аналізованих образів в одному виявляємо з кінця XX ст., класичний взірець чому – «Лабіринт Мінотавра» («Minotaur Maze», 1990) Р. Шеклі.

Ускладнення версій аналізованих образів в інтерпретаційних стратегіях фентезійників першої чверті XXI ст. (до спеціальних імітацій А. Сапковського та ін.) стимулює до подальших досліджень функціонування матриць єдинорога і Мінотавра та семантично суміжних із ними легендарно-міфологічних структур, особливо в умовах мультифентезійної віртуальності. Пропонований жанрово зумовлений аналіз переосмислень традиційних образів у межах відповідних амплітуд продуктивно зарекомендував себе не тільки у виявленні закономірностей новітнього художнього бачення легендарно-міфологічних одиниць, але й у сфері ближньої прогностики зазначеного літературно-мистецького кластера.

Література

1. Гурдуз А. І. Український фентезійний роман 2000–2020 рр. у слов'янському, англійському й американському контекстах: особливості національного міфотворчого коду: монографія. Миколаїв: Іліон, 2023. 528 с.
2. Curtis D. V. Iron Man and the Problem of Progress. *Iron Man and Philosophy: Facing the Stark Reality* / ed. M. D. White. New Jersey: Wiley, 2010. P. 233–244.
3. Gordon I. Superman: the persistence of an American icon. New Brunswick; New Jersey: Rutgers University Press, 2017. xii, 211 p.
4. Sherrill S. The Minotaur Takes His Own Sweet Time: A Novel. Winston-Salem, North Carolina: John F. Blair, Publ., 2016. 262 p.

Гуцалюк А.В.
магістрантка
Бердянський державний педагогічний університет

КЛАСИКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ДЕТЕКТИВУ: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ДІАЛОГИ У ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ КОКОТЮХИ

Сучасна українська проза характеризується активним розвитком жанрів масової літератури, зокрема детективу. Серед авторів, що популяризують цей напрям, особливе місце належить Андрію Кокотюсі – письменнику, сценаристу, лауреату численних премій. Його творчість – це не просто жанрові експерименти, а спосіб поєднання української класичної літератури з цікавими та захопливими історіями-розслідуваннями [5].

Інтертекстуальність – важливий інструмент А. Кокотюхи. Вона відкриває додаткові сенси, дозволяє вибудувати діалог між минулим і сучасністю, між класичною літературою та масовою культурою.

Андрій Кокотюха у своїх книгах майстерно використовує популярні сюжети, теми й образи з української та світової класичної літератури. У його романах відчутні численні алюзії до українських і світових класиків. Наприклад, з М. Гоголем його ріднить містична атмосфера та гротескні образи («темний Київ» нагадує похмурі українські містечка з «Вечорів на хуторі біля Диканьки»); від М. Коцюбинського і В. Стефаника він бере соціально-психологічний вимір і увагу до внутрішнього світу персонажів; Ч. Діккенс надихає на багатопланові картини міського життя, показ суспільних контрастів; від А. Конан Дойла переймає класичну логіку розслідування, образ харизматичного детектива [4].

Персонажі Андрія Кокотюхи – детективи, слідчі, журналісти – це сучасні версії популярних образів із класичної літератури: месників, шукачів правди, мандрівників. Вони діють у звичайному, реальному світі, але в їхніх вчинках і характері відчувається вплив класичної літератури.

Автор часто використовує минуле як «сцену» для детективної інтриги. Його цикли про Клима Кошового або «темний Київ» відтворюють атмосферу XIX – початку XX століття [1; 2; 3]. Це не просто ідея для сюжету, а й спосіб подумати про історичні трагедії, показати витоки сучасних проблем.

Завдяки жанровій привабливості твори А. Кокотюхи привертають увагу до української культури та історії. Класичні теми й проблеми стають зрозумілими для багатьох читачів.

Письменник демонструє, що детектив може бути не лише розвагою, а й інтелектуальною грою. Його твори спонукають читача відгадувати загадки

разом із персонажами, помічати алюзії на класику, співвідносити прочитане з власним культурним досвідом.

Такі інтертекстуальні діалоги сприяють розвитку читацької культури, викликають інтерес до української історії та літературної спадщини, мотивують до переосмислення класичних тем і проблем [6].

Література

1. Кокотюха А. Адвокат із Личаківської. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2019.
2. Кокотюха А**.** Привид із Валової. Харків: КСД, 2020.
3. Кокотюха А. Темні таємниці Києва. Харків: Фоліо, 2016.
4. Теорія літературних жанрів: Підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с
5. Солодюк Н. В. Масова література як простір культурної рефлексії: Андрій Кокотюха в сучасному літературному процесі. Режим доступу: https://vspu.net/ukrlit/index.php/journal/article/download/48/44/128
6. Чернявська С. М., Шокуров О. В., Дяченко О. В. Інтертекстуальність у сучасній літературі: традиції і новаторство. Режим доступу: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2025/2_2025/part_1/38.pdf

Донська М.І.,
Doctor philosophiae,
Ґрацький університет імені Карла та Франца

ВІД РИЛЬСЬКОГО ДО АНДРУХОВИЧА: АНТИЧНІ «ПАМ'ЯТНИКИ» В УКРАЇНСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

Традиція інтертекстуальних «пам’ятників» бере початок із всесвітньо відомої оди Горація «Exegi monumentum…» (*Hor.carm.* 3,30), що є останнім віршем третьої книги його од (*carmina*). Вже згадка жреця-понтифіка і Капітолія у 8–9 рядках горацієвого тексту демонструє опору поетового ліричного героя на силу Римської імперії. Цей вірш започаткував широку інтертекстуальну традицію, яка переносить тези й структуру оригінальної оди в нові культурні контексти, часто підкреслюючи опору поета і «вічності» його творів на імперську велич. Наступні вірші спираються не тільки на цей претекст, але і на останню оду другої книги (*Hor.carm.* 2,20) з так званим «каталогом народів», який ще чіткіше показує імперський характер уявлення про вічну славу поета.

Якщо польська і особливо російська традиція ретельно досліджені і продовжують викликати зацікавлення, зокрема, в міжнародній славістиці (прикладом є праця Йорга Шульте 2020 року [5]), то українська традиція майже не привертала уваги дослідників. Винятками є праця Юрія Ковбасенко, який згадує Тараса Шевченко і Максима Рильського у широкому порівнянні «пам’ятників» у світовій літератури від Шекспіра, Ронсара і Бернса до Міцкевіча і Пушкіна [3], та наша німецькомовна стаття 2022 року [2], що обумовлює актуальність звернення до цієї теми.

Метою нашого дослідження є аналіз специфіки українських «пам’ятників» у контексті домінуючого мотиву опори поета на велич імперії. Використано методологію постколоніальних студій і теорії інтертекстуальності. Акцент робиться на тих віршах, які використовують не лише мотив «пам’ятника» або окремі алюзії, а й демонструють високу структурну інтертекстуальність, себто наслідують композицію і структуру претексту Горація. Тому в українському контексті основна увага приділяється віршам Максима Рильського 1929 року [4, 288] і Юрія Андруховича 1990 року [1, 172–173].

Дійсно, від «пам’ятників» в українській культурі годі очікувати опори на імперську велич, яку ми знаходимо у поетів від Горація (і, до речі, Овідія, як-от в його Метаморфозах (*Ov.met.*15,871–879)) до Державіна, Пушкіна, Батюшкова чи Євтушенко. Як точно зазначає Юрій Ковбасенко, «іншою була

ситуація у митців, котрі репрезентували позицію націй поневолених (Роберт Бернс, Адам Міцкевич, Тарас Шевченко, Максим Рильський та ін.» [3, 196]. Наша теза полягає в тому, що українська традиція, представлена віршами Рильського і Андруховича, не лише не спирається на імперськість, а цю імперськість висміює і у вірші Андруховича буквально (композиційно) «ставить з ніг на голову». На відміну від імперської римсько-російської традиції, створюється опора на іншу, деколоніальну інтертекстуальну традицію, незалежність у виборі форми та включення в культурну парадигму, яка не є ані імперською, ані національною, а натомість підкреслено різноманітною. Таким чином, імперськість претексту і особливо російської традиції не лише стає очевидною, але їй пропонується як політична, так і версифікаційна альтернатива (анапест замість ямба).

Вірш Максима Рильського «Пам'ятник», що починається з полемічного «Я пам'ятник собі поставив нетривалий» [4, 288], написаний у традиційному для слов'янської традиції шестистопному ямбі. Однак уже кінець першого рядка з епітетом «нетривалий» показує високу інтертекстуальну діалогічність (за класифікацією Манфреда Пфістера) цього вірша. Твір *poeta*, за Рильським, не є вічним, а, навпаки, приречений на забуття. Конструктивною риторичною фігурою вірша є літота: такі лексеми, як *нетривалий, скупі, пил, сохле (листя), крихти, забутися, старі (книжки), сміття, незацікавлений, мале*, якими ліричний герой характеризує свою творчість, об'єднані семою малості та незначущості. Вірш є суцільною формулою скромності, на відміну від традиційного самозвеличення в традиції «Пам'ятників». У контрасті до цього стоять останні два рядки. Через триразове заперечення виражається єдине, чим ліричний суб'єкт, очевидно, пишається: *ні разу неправді не служив*. За непідкорення (імперській) владі поет платить невідомістю – принаймні таким є кредо ліричного героя Рильського в 1929 році.

Вірш «Пам'ятник» Юрія Андруховича в багатьох аспектах продовжує тенденцію, започатковану Рильським, і йде далі. Його два епіграфи посилаються на перуанця Сесара Вальєхо і українку-вісімдесятницю Наталку Білоцерківець. Від вірша Наталки Білоцерківець «Забуваються лінії запахи барви і звуки» походить і метр, анапест, і початок вірша з мотиву безсмертя, точніше, смерті (не) в Парижі. Такий початок відсилає також до інших відомих українських текстів (як-от «Я умру не від смерти» Михайля Семенка і навіть «Заповіту» Тараса Шевченка), вписуючи вірш в альтернативний українсько-перуанський інтертекстуальний ряд. Композиція горацієвого претексту «ставиться з ніг на голову»: на початку мотиви безсмертя і служіння поета, і лише потім – мотив пам'ятника. Каталог міст («в Голівуді, Гонконзі, Женеві, Яремчі, Сан-Ремо» [1, 172]) є також підкреслено

антиімперським і деієрархізованим, включаючи маленьке українське містечко Яремче як рівного партнера міст різних розмірів і на різних континентах. Порівняння Радянського Союзу і Риму підкреслюється поставленими в один ряд паронімами «партійців, патриціїв», а мотив (не)служіння, важливий ще для Рильського, обігрується непристойною карнавальною метафорою. Висміювання імперської патетики підкреслюється і поєднанням високої (*служіння, суспільство, небесний, навіки*) і низької лексики (*дупа, телепень, скурвий син*, евфемізм *хрін*), і тим, що уявний пам'ятник служитиме не для поклоніння, а на ньому малюватимуть непристойні знаки або його обкрапуватимуть ворони.

Таким чином, вірш Андруховича за допомогою інтертекстуальних, композиційних, стилістичних прийомів максимально віддаляється від імперської складової горацієвого претексту. Водночас слід зауважити, що висміювання певної традиції все ж означає її врахування. Українська література останніх десятиліть не продукує нових «пам'ятників», адже вона іде шляхом створення власного контексту, що навіть не відкидає імперську традицію, а просто її ігнорує, пропонуючи незалежне звучання.

Література

1. Андрухович Ю. Листи в Україну. Вибране. Київ, 2013. 240 с.
2. Donska, M. Dekonstruktion eines imperialen Denkmals: *Pam''jatnyk* von Jurij Andruchovyč im Kontext der intertextuellen *Exegi monumentum*-Tradition. *Anzeiger für Slavische Philologie*. № L (2022). С. 39–74. URL: http://doi.org/10.36208/AnzSlPh50202204
3. Ковбасенко Ю. «Сини вічності і слави»: мотив "exegi monumentum" у творчості В. Шекспіра та його наступників. *Ренесансні студії* / ред. Н. М. Торкут. Запоріжжя, 2016. С. 188–201.
4. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Художні твори. Томи 1–11. Том перший. Поезії 1907–1929. Проза 1911–1925. Київ, 1983. 536 с.
5. Schulte, J. Aleksandr Puškin, Adam Mickiewicz und die klassische Antike *Gedächtnisraum Literatur – Gedächtnisraum Sprache: Europäische Dimensionen slavischer Geschichte und Kultur. Festschrift für Svetlana und Gerhard Ressel* / ред. A. Bierich; Th. Bruns; H. Stahl. Berlin et al., 2020. С. 391–407.

Дроздовський Д.І.,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ТРЬОХ ВІДЬОМ У «МАКБЕТІ» ІВАНА УРИВСЬКОГО: СТРАТЕГІЯ ТРАНССИМВОЛІЗАЦІЇ

Сюжети, образи й мотивні комплекси класичної літератури можуть слугувати джерелом інспірації для новітніх літературно-мистецьких практик, пропонуючи широкі можливості для інтерпретацій та трансмедіальних трансформацій [1]. У виставі «Макбет» (Національний драматичний театр ім. І. Франка, 2025), шекспірівський сюжет зазнав режисерської зміни. Особливої уваги заслуговує образ трьох відьом — ключових персонажів із трагедії В.Шекспіра, які в цій постановці постають у радикально зміненому вигляді.

Унікальність репрезентації полягає в тому, що три відьми як конкретні персонажі взагалі відсутні у виставі. Режисер І. Уривський реалізував трансформаційний підхід, представивши відьом у формі екранів-гіроскопів — пристроїв, що реагують на зміну орієнтації основи та просторових координат. Таким чином, режисер не лише оновив класичний образ, інтертекстуально пов’язаний із шекспірівським твором, а й змістив акценти в сюжеті. Прожекторні екрани-гіроскопи трансформуються в універсальний архетип *Ока*, яке символізує здатність спостерігати за різними часовими вимірами та людьми, акцентуючи на зіткненні волі різних особистостей.

Зазначимо, що мотив зіткнення волі наскрізний у багатьох трагедіях В. Шекспіра й пов’язаний із ренесансною епістемою [3]. В новітній постановці три відьми перестають бути динамічними образними структурами, інтегрованими в конкретний часопростір вистави. Натомість вони є конструктами, здатними виходити за межі сцени та проникати у глядацьку залу, набуваючи рис позачасово трансгресивних образів. Такий режисерський прийом створює особливий транссимволічний контекст: універсальні чорні фігури, що виникають із простору ніщоти, можуть бути експліковані як метафора одвічного нагляду за людською природою з боку архетипного образу Ока [4], який вписано в систему чорного простору, за П. Бруком, з якого й виникають прожектори-гіроскопи. У такий спосіб режисерові вдалося інтегрувати шекспірівську трагедію в сучасний мистецький дискурс, впровадивши нові шари соціополітичних конотацій.

Типологічно чорний простір вистави співвідноситься з образом Всесвіту, тієї прадавньої й одвічної темряви, з якої розгортаються всі

можливі хронотопи. Всередині цих часово-просторових континуумів відбуваються зіткнення. І. Уривський, відповідно, універсалізує цей мотив, трансформуючи зіткнення між персонажами в онтологічний мотив війни як іманентної риси матерії, з якої все виникає (такий мотив подібний до досократичних уявлень про *вогонь* як первень буття й агон як форму його реалізації в сущому).

У постановці «Макбета» образи відьом позбавлені традиційної антропоморфності, що надає нових інтерпретаційних перспектив. Образ технізованої трикомпонентної структури відьом надає виставі метафізичного детермінізму, демонструючи наявність сутності, що виходить за межі безпосереднього сценічного часопростору. Вона ніби існує осторонь, але водночас інтегрована в нього. Цей універсальний образ, закорінений у матерії, випливає з чорного простору – символічної порожнечі, яка породжує метафізичні явища. Відьми в цьому контексті не уособлюють зло безпосередньо, але здатні його маркувати у виставі. Особливо це підкреслює символічна поява крові на екранах — метафора трагічних убивств, які поступово ескалюються протягом вистави.

Гіроскопи експлуатовані як провісники, що з'єднують конкретний часопростір із метафізичним виміром, де час перебуває в нерухомому континуумі. Такий простір позбавлено людської енергії й волі. Гіроскопи-екрани фактично констатують неминучість майбутніх подій, і в цьому вони типологічно близькі до образу відьом у творі В. Шекспіра. Проте в інтерпретації І. Уривського гіроскопи представлено у вигляді металевих чорних конструкцій, які не мають зв’язку з антропоцентричним світом. Брак *антропоцентризму* – ключового елементу ренесансної епістеми – підкреслює особливий зміст постановки. Її можна трактувати як трансгуманістичну метафору, коли людина перебуває в постійній взаємодії з чимось, що не належить людському виміру. Однак неземне явище (відьми-трансформери) здатне поглинати людське, доповнювати його і навіть ставати його частиною. Так, Леді Макбет божеволіє під тягарем *демонічної сили*, а Макбет, втрачаючи фізичну й життєву енергію, доходить до буквальної імпотенції. Його нездатність продовжити рід і навіть мати сексуальні стосунки з жінкою підкреслюється сценою їхньої близькості на могилі вбитого короля Дункана. У виставі показано некрофільську любов – мертву за своєю природою, позбавлену здатності продукувати нове життя.

Перше «єднання» відбувається на химерному прожекторі-гіроскопі, який відображає чорну силу Гекати. Але на піску, єдиній реальній частині вистави, таке єднання вже неможливе; герої поступово втрачають свою

людяність та здатність до творення. Мертва матерія може симулювати життя, але не здатна породжувати справжню вітальність.

Гіроскопи існують поза виміром добра і зла як особлива структура, пов’язана з онтологічним простором. Таким чином, образ асоціюється також із середньовічною епістемою, а не з традиційним антропоцентризмом ренесансного часу. Він має стосунок до метафізичного світу, доступ до якого людині заборонено. Екрани-гіроскопи позбавлені магічної складової, а сама категорія магічного, характерна для оригінальної п'єси В. Шекспіра, відсутня. Натомість ці образи представлені у гіпертрофованій формі, що відповідає сценічним стратегіям художньої реальності, яка твориться через гіперболізацію.

Головного героя вистави можна порівняти з військовим, який пережив контузію. Один із режисерських прийомів – сцени, де герої буквально «випльовують» себе на пісок, – підкреслює гіпертрофований біль усередині персонажів. У межах простору «чорного квадрату» пісок – єдиний символ реальності. Саме в пісок герої плюють, падають і в ньому зникають; у піску ховають небіжчиків, що стає символом життя посеред чорного хаотичного космосу одвічних перетворень матерії.

Отже, три віщі сестри в сучасній інтерпретації І. Уривського постають у вигляді монструозних трансформерів із постгуманістичної епохи. Леді Макбет в екстазі вступає з ними в символічну взаємодію, що переносить її у площину трансгуманістичного виміру людської смерті, яка неминуча. Її еротичне шаленство виявляється смертельно небезпечним. І. Уривський обігрує мотиви сублімованих бажань та еротичної пристрасті, які позбавлені життя та спрямовані лише на задоволення. Це – чиста хіть, яку, за словами короля у монолозі Дункана, може підсилити «випивка».

У сучасній соціокультурній ситуації України така вистава набуває особливої значущості, пов’язаної із взаємодією глядацької рецепції подій на сцені з безпосередньою реальністю, у якій перебувають глядачі. Це сприяє універсалізації мотивів класичного літературного твору, який стає джерелом трансформацій не лише композиційно-структурного характеру, а й психоаналітичного [2; 4] типу.

Література

1. Методології сучасної літературної компаративістики. Збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Г. М. Сиваченко. Київ: 2020. 633 с.
2. Jekels L. The Riddle of Shakespeare’s Macbeth. *Psychoanalytic Review*. 1943, Vol. 30, no. 4. P. 361-385.

3. Leggatt A. Shakespeare’s Tragedies: Violation and Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 228 p.
4. Labno J. Ch. Jung Macbeth: The Tragedy of a Man Dominated by Passions Unseen and a Creature Manipulative. *All-College Writing Contest*. Lake Forest College, 1997. P.45-52. [online]. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/48613687.pdf (24.08.2025).

Дуброва О.В.,
кандидатка філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

D'OH! OR HOW TO: THE ROLE OF THE SIMPSONS IN LEARNING SPOKEN ENGLISH

The use of authentic materials that mimic how language functions in a natural setting is becoming increasingly important in contemporary foreign language teaching methodologies. Because of its popularity, longevity, and linguistic diversity, the American animated sitcom The Simpsons – which has been airing since 1989 – is a special linguistic resource for learning spoken English. This multi-layered product of American popular culture demonstrates entertaining content and a complex linguistic phenomenon that deserves serious pedagogical attention.

One of the most valuable aspects of the series is its richness in colloquial vocabulary and idiomatic expressions that are rarely found in traditional teaching materials. Common idioms and acronyms that are fundamental to American speech are used by the Simpsons characters. The most striking example is Homer's famous exclamation "D'oh!", which has even been included in the Oxford Dictionary as an official English word, highlighting the linguistic influence of the series on contemporary language. The way slang phrases work in teenage speech is demonstrated by Bart Simpson's frequent use of the phrase "Do not have a cow, man!" [1] which translates to "don't worry" or "don't make a mountain out of a molehill."

Every character in the series has distinct linguistic features, making them a rich foundation for researching linguistic oddities. Homer's straightforward language, which frequently employs fillers like "uh" and "duh," contrasts sharply with Mr. Burns's peculiar "Excellent!" and outdated speaking pattern. Ned Flanders, with his "Okily dokily!" [1], demonstrates individual linguistic features that make the character recognizable. This diversity allows students to learn standard English and understand linguistic variations within a single dialect.

The series is a treasure trove of idioms and phrases presented in a natural use context. When characters talk about heavy rain as "It's raining cats and dogs" [1] or wish someone luck with the phrase "Break a leg" [1] students see not artificial examples from a textbook, but the organic use of these expressions in real communicative situations. What is particularly valuable is that the context often helps to understand the meaning of an idiom even without prior knowledge. For example, when Marj says to Liz before the concert, "Break a leg, honey!", the

situation clearly indicates the supportive nature of the phrase, despite its literal negative connotation.

The characters' phonetic traits offer a special chance to research different accents and speech patterns in the American dialect of English. As is common in casual American speaking, Homer Simpson pronounces phrases slowly and sloppily, frequently "swallowing" word endings. In order to demonstrate the inherent phonetic processes in spoken language, he says "goin'" rather than "going." On the other hand, Lisa Simpson is an example of how to pronounce words clearly and intelligently while utilizing sophisticated grammar and vocabulary. She uses a scientific register of language that other characters cannot understand when she remarks, "That's a spurious correlation, Dad" [1].

In addition, the cultural diversity of the series helps in language learning. Apu said with an Indian accent, "Thank you, please come again" [1]. He is the best example of the universality of contemporary American culture. In real life, communicating with people who are fluent in English and have different backgrounds can be accompanied by various accents, which helps students prepare to understand them.

The series often uses grammatical constructions that do not conform to the standards described in grammar textbooks to show how the language actually functions. Characters often use double negatives, which are unacceptable in formal settings but common in colloquial speech. When Homer says, "I don't know nothing about that" [1], it illustrates how native speakers communicate, ignoring formal rules for expressiveness and emphasis.

The series' word stock is mostly made up of elisions and contractions, which are examples of the natural processes that occur in spoken language. The characters often use "gonna" for "going to," "whatcha doin'" for "what are you doing," and "wanna" for "want to." Despite the fact that these forms are rarely covered in detail in traditional courses, they are crucial to comprehending American speech in everyday situations. "Mom, can I go to the movies?" [1] is a conversation between Bart and Marge in one episode that exemplifies this capacity. "Have you completed your homework?" "Do I have to?" "Yes, you must" [1].

The interrogative constructions in the series also reflect colloquial features, including tag questions and short answers such as "You bet!", "No way!", "Tell me about it!". These forms are rarely studied in detail in academic courses, but are key to natural communication in English.

The cultural component of the series makes it an encyclopedia of the American way of life. Special episodes dedicated to American holidays introduce specific vocabulary and cultural practices. Halloween episodes are saturated with horror

and mysticism vocabulary (“spooky,” “haunted,” “costume,” “candy”), Christmas episodes demonstrate festive and religious terminology, and Thanksgiving specials introduce traditional family holiday vocabulary. When children say “Trick or treat!” in the Halloween episode, it is not just a phrase from the dictionary, but a cultural practice with deep social significance.

The comedic elements in the series serve as a powerful tool for improving language retention. Memorizing vocabulary through wordplay and puns, such as “Krusty Burger,” which combines the words “crusty” and “Krusty,” the name of the clown, helps to remember associative links. Only those who are familiar with the series' and American culture's background will be able to appreciate the irony in the name “Springfield Nuclear Plant.”

Sarcasm and irony, especially characteristic of Lisa Simpson, teach students to recognize subtext in English speech. When Lisa sarcastically says, “Oh, great idea, Bart. What could possibly go wrong?” [1], students learn to understand not only the literal meaning of words, but also intonational and contextual cues that convey the opposite meaning.

From a methodological perspective, the series can be utilized at various language proficiency levels. It is beneficial for beginners to concentrate on brief sequences with straightforward conversation and use subtitles to aid in understanding. The intermediate level enables the comparison of formal and informal language registers as well as the understanding of amusing situations. Cultural analysis and the development of unique dialogue in the voices of several characters are part of the advanced level.

Examples of practical English language application include phonetic exercises that imitate various speech patterns, cultural projects that explore American reality, and dictionaries of characters' characteristic idioms. Students can learn how the same character speaks in different situations by analyzing changes in their speech based on the context.

In conclusion we can say that the Simpsons animated series is an innovative and important tool for teaching language that combines learning a language when immersed in a culture. The series popularity, wide range of characters, and deep depiction of American culture make it a valuable addition to learning and practicing English. This essay validates the fundamentals of real-world communication by demonstrating that learning a second language may be both enjoyable and effective from a methodological point of view. Successful communication in the connected world of today requires both linguistic proficiency and multicultural communication abilities. The synergy of these abilities enables the creation of authentic, meaningful content. These integrated skills serve as catalysts for producing genuine communicative materials.

Література

1. The Simpsons [Television series] / created by Matt Groening. Fox Broadcasting Company, 1989–present. URL: https://simpsonsua.tv/simpsony/

Зарва В. А.
доктор філологічних наук, професор,
Бердянський державний педагогічний університет (м. Запоріжжя)

НОВЕ ЖИТТЯ СТАРИХ ІСТОРІЙ: ЯК КЛАСИЧНІ НАРАТИВИ АДАПТУЮТЬСЯ В НОВИХ МЕДІА

У XXI столітті спостерігаємо безпрецедентне оновлення класичних літературних творів через сучасні медіа: кіно, серіали, відеоігри, соціальні мережі, подкасти, VR і AR-технології. Перенесення класичних наративів у нові формати сприяє їхньому повторному осмисленню та популяризації серед молоді.

Класичні сюжети часто містять універсальні теми: кохання, боротьба добра і зла, влада, моральний вибір, що робить їх актуальними у будь-яку епоху. Адаптація класики дозволяє авторам висловлювати сучасні проблеми, зберігаючи глибину і силу початкових наративів.

Канадська дослідниця Лінда Хатчеон (Linda Hutcheon) у класичній праці «Теорія адаптації» (англ. A Theory of Adaptation. New York and London: Routledge) (2006) пропонує інтермедіальний і міждисциплінарний підхід до розгляду адаптації. Авторка аналізує, як літературні твори трансформуються в інші форми мистецтва. Л. Хатчеон називає палімпсестний в своїй основі режим сприйняття адаптації як «the audience's 'palimpsestuous' intertextuality». Дослідниця розглядає палімпсесність як властивість адаптації у сприйнятті глядача.

Давід Річард (D. E. Richard) у праці «Феноменологія кіно і адаптація: розширення галузі почуттів» (Film Phenomenology and Adaptation. Amsterdam) (2021) зазначає, що, знайомлячись з новою версією старого сюжету в іншій медійній формі, глядацьке або читацьке сприйняття поєднує різні версії образів (візуальниях, звукових, тактильних), які, на думку Ж. Річарда, починають «тертися» («rub against one another») між собою, продукуючи нові відчуття, які раніше не спостерігалися від кожного тексту. Виникає новий вид чуттєвого палімпсесту, який, на погляд Д. Річарда, є «a fleshly dialogue».

Американський дослідник медіа Генрі Дженкінс (англ. Henry Jenkins) вводить поняття «transmedia storytelling», яке є ключовим для розуміння адаптації наративів у сучасних медіа.

Американський наратолог Марі-Лаура Райан (Ryan), обіймаючи нехарактерну для сучасної наратології позицію, досліджує оповідальні прийоми – засоби конструювання фабули, які є естетично ущербними. Вона

пропонує теоретичну базу про трансмедіальні наративи, де розглядаються особливості перенесення історій між медіа.

Британська театральна режисерка Емма Райс (Emma Rice) ділиться в інтерв'ю «Adaptation and Storytelling in the Theatre» (2015) досвідом адаптації класичних творів у сценічному мистецтві.

Пропонуємо наступні форми адаптації:

- **Кіно та телебачення:** приклади – «В. Шекспір у стилі сучасної драми» (комедійний романтичний фільм «10 причин моєї ненависті» (англ. «10 Things I Hate About You») (1999), режисер Джил Джангер, як адаптація п'єси «Приборкання норовливої» В. Шекспіра). У 2002 році актриса Меріл Стріп зіграла американську журналістку і письменницю Сьюзан Орлін у геніальному фільмі – ексцентричній трагікомедії за сценарієм Чарлі Кауфмана «Адаптація» (англ. Adaptation) (2002), знятому режисером Спайком Джонесом. Фільм розповідає про те, як письменник Кауфман намагається адаптувати книгу Сьюзан Орлін «Крадій орхідей». До речі, актриса Меріл Стріп отримала свою 13-ту премію «Оскар» за цей фільм. Кіноадаптація як утілення літературного матеріалу на екрані є традиційно досить популярною.
- **Відеоігри:** переосмислення класичних міфів у формі інтерактивного наративу (Hades, Assassin's Creed Odyssey).
- **Соціальні мережі:** перетворення класичних персонажів на «інфлюенсерів», створення сторіз і мемів за мотивами класичних творів.
- **Графічні романи та манга:** спрощення складного змісту та візуалізація для нових поколінь (наприклад, адаптації філософської поеми «Фауст» І.-В. Гете у графічній формі).
- **Подкасти та аудіоформати:** відтворення класичних історій у форматі серіалізованого аудіо, часто з оновленими сюжетними лініями.

Адаптації не лише переказують старі історії, а й інтерпретують їх крізь призму сучасності: феміністичне, постколоніальне, екологічне читання. Змінюються акценти: те, що вважалося «другорядним» у класичних текстах, набуває центрального значення (наприклад, голоси маргіналізованих персонажів).

Спостерігаються наступні ризики та виклики: спрощення або викривлення оригінального сенсу, втрата культурного контексту, баланс між творчою свободою та повагою до джерела.

Переваги адаптації полягають, на наш погляд, у розширенні аудиторії класичних творів, у можливості діалогу між минулим і сучасністю, у підтримці живого інтересу до літературної спадщини.

Висновок. Адаптація класичних наративів у нових медіа – це не лише спосіб «осучаснити» літературу, а й вияв того, що великі історії здатні проживати нове життя в кожному поколінні. Такі трансформації свідчать про життєздатність і гнучкість літературної класики, яка не втрачає своєї сили навіть у цифрову епоху.

Кобилко Н.А.,
кандидат філологічних наук,
Харківський національний університет внутрішніх справ

АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФУ ПРО ПЕСИГОЛОВЦЯ В МІСТИЧНОГО ТРИЛЕРІ ОЛЕКСАНДРА ЗАВАРИ

У сучасному літературному процесі дедалі популярними стають трилери. Вони посідають чільне місце поряд із фентезі, детективом і хорором. На сьогодні ми маємо чимало різновидів цього жанру художньої літератури, адже трилер виник як наслідок схрещування архаїчних форм і нових структур. Досить цікавим є містичний трилер, який ґрунтується на українській міфології та фольклорі. Саме до цього жанру належить роман О. Завари «Песиголовець». Попри розлогі описи тортур і вбивств, напружену атмосферу, що власне й характерне для трилеру, автор порушує низку соціальних проблем: життя і потреби творчої особистості, кохання, довіри, зради, матеріальної скрути, булінгу. На нашу думку, вони стають тлом, на якому розгортаються події твору. Сам автор про «Песиголовця» говорить так: «Це роман про те, що зі своїми бажаннями чи прагненнями слід бути обережними, бо вони мають здатність здійснюватися. Однак якою ціною, більшість людей над цим не замислюється» [3].

Головним героєм містичного трилеру є Юрко Побиван, у минулому досить популярний автор. Митець любив епатувати, а кількість його прихильників нестримно зростала. Проте шалений успіх, численні нагороди та визнання поступово змінюються на поодинокі згадки в медіа, а своїми позиціями Юрко поступається молодшим і зухвалішим авторам. Літературні експерименти не давали омріяного результату, тому в пошуках матеріалу для нової книги митець занурюється в українську міфологію і їде разом з родиною до Прикарпаття, «де колись давно повітря просякло зрадою і трагедією, яка згодом розставила тенета вічного прокляття і смерті усім, хто у них потрапляв» [2, 222]. Почута ще в дитячі роки оповідка про людину з головою вовка стає не просто легендою, а відправною точкою нещасть сім'ї Побиванів. О. Завара через образ головного героя розкриває мотив творчості, хоча в романі він не є головним. На сторінках трилеру ми знаходимо детальні описи творчої кризи й роботи над новим бестселером. Митець установлює правила, яких мають дотримуватися доньки та дружина, зловживає алкоголем, що слугує допінгом для писання, у кабінеті розвішує світлини жорстоких сцен. «Дехто вважає, що письменники – це справжні маніяки. І якби вони не писали творів, то убивали б людей і заплутували справу таким

чином, щоб вона стала схожою на гру. На цікаву детективну історію з психопатом і суперслідчим у головній ролі, де перемогу здобуде найкращий і найсильніший» [2, с. 85]. Неодноразово на сторінках роману автор використовує лексему «гра». Ми можемо потрактувати її з двох позицій: по-перше, таємничі смерті вчительки й директора школи, на погляд капітана Мацури, є своєрідною грою письменника Побивана для нового роману; по-друге, містична гра «світу мертвих і світу живих». Як підсумок звучать слова: «Життя – це багатовимірна гра в шахи, де людина одночасно може бути геть усіма фігурами – від пішака до короля» [2, 133]. Роблячи будь-який крок, наслідки неможливо передбачити. О. Завара стверджує, що для митця писати рівнозначно жити й дихати, це створення нових світів, населених цікавими персонажами. Щодо своїх героїв автор використовує слово «мучити», і це чи не найкраще розкриває суть його романів.

У трилері «Песиголовець» прозаїк майстерно поєднує декілька сюжетних ліній, зміщуючи хронотоп твору. Автор застосовує прийом ретроспекції, занурюючи реципієнта в життя полян. Це дає можливість простежити причинно-наслідкові зв’язки роману. У канву твору О. Завара вплітає міфічну легенду про песиголовців, які поєднували риси людини і тварини. В Енциклопедичному словнику символів культури України наголошено на їхній кровожерливості. Вони виловлювали людей, поміщали їх до глибокої ями, щоб відгодувати, а потім з’їсти. «Песиголовці мали вигляд дуже високої, вкритої шерстю істоти із собачою головою та одним оком посеред лоба» [1, 212]. В українській демонології вони стали символом жорстокості. На сторінках роману О. Завара систематизував різні описи песиголовців: істоти мали роги й одне око; одну руку й ногу, тому ходили парами; це жителі іншої галактики, які через певні обставини змушені перебувати на нашій планеті; це давньогрецький бог Анубіс; це залишки диявольської армії. Особливу увагу автор акцентує на їхньому суто фольклорному походженні: «У давні часи було багато кочівних племен, які заради наживи знищували цілі міста. Вони вбивали усіх – і старих, і малих, а молодь продавали в рабство або ж залишали собі на втіху. Прості селяни їх боялися, тому й описували кочівників як страшних істот» [2, 78]. Песиголовці були мандрівниками й вправними воїнами. У містичному трилері О. Завара інтерпретує образ міфічної істоти. Попри те, що Асур Сіроманець «був кремезним чоловіком з головою кровожерливого вовка» [2, 67], він мав почуття честі, жив за встановленими правилами. Песиголовець викликав неабиякий страх у полян, проте, розмежувавши територію, їм вдалося гармонійно співіснувати. Асур характеризувався надзвичайною принциповістю, тому порушення домовленості карав. Попри мужність і

звитягу, Сіроманець мав добре серце. Урятувавши Оленку від смерті, він стає її другом.

На сторінках роману О. Завара порушує не менш важливе питання віри. Поляни жили в повній гармонії з Матінкою Природою, шанобливо ставилися до Великого Сонця, адже воно дарувало світло, тепло й мудрість. Час рахували прожитими зимами. А в пошуках місця для поселення довго мандрували, «поки не натрапили на багаті дичиною ліси, що зеленою стіною стояли біля підніжжя височезних гір» [2, 57]. Коли прийшли поганці на землю полян, то відразу почали руйнувати їхні капища, а зі столітніх дерев вирізати хрести. Через переживання маленької Оленки автор передає внутрішнє сум'яття цілого поселення, спричинене зміною їхнього устрою. Чужинці зневажають традиції, за якими споконвіків жили поляни. «Люди-зі-сліпими-серцями несуть світом поганське вірування. Вони вірять у силу мертвеччини, і не знаю чому, але їхні жерці й інших примушують вірувати у неї. І щоб перетворити людей на паству, вони примушують їх їсти плоть того бідолахи і запивати її його кров'ю…» [2, 56]. У романі ми спостерігаємо зміну простору полян: від локусу лісу (символ язичництва) до локусу храму (символ християнства). А слідом за цим з'являється поняття «рай». Поганці пояснювали його як місце, де живе Господь і куди потрапляє душа людини після смерті. Там панує мир і злагода, багато квітів і дерев, а також різної дичини. Для полян локус раю виглядав досить дивно, адже він був схожий на їхнє село. Оскільки свою віру поганці насаджували дуже жорстоко, тому змінюється і символіка раю: з уособлення «мирного буття; душевного спокою; рівноваги і внутрішнього задоволення; красивої, благодатної та багатої землі, кохання» [1, 678] він перетворюється на символ страждання, болю, розпачу, зради. Яскравим уособленням цього стає образ катівні, яку поляни назвали Хатою Болю. З неї доносилися крики односельців, на долівці лежав просочений кров'ю пісок, а після її відвідин у лісі з'являвся новий хрест. Страх змушував полян коритися поганцям, проте він не діяв на Сіроманця. Убивство Асура стало не лише виходом із ситуації, а й справою честі чужинців. Під тиском Оленка зраджує песиголовця, а його прихисток перетворюється на місце кривавої розправи. Автор надає містичності локусу Галявини Вічної Роси, яка карає всіх, хто на неї ступає: одні герої зникають, в інших – уселяється демон. Саме це місце стає точкою перетину минулого й теперішнього, від якого залежить майбутнє родини Побиванів.

Отже, трилер «Песиголовець» О. Завари – це авторська інтерпретація відомого міфу про жорстоких істот з подобою людини й головою вовка. Через образ Асура Сіроманця автор розкриває низку важливих проблем: дружби й зради, відданості й помсти, раю та пекла.

Література

1. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В.М., 2015. 912 с.
2. Завара О. Песиголовець: роман / передм. В. Гранецька. К.: Вид-во Жупанського, 2017. 248 с.
3. Пуляєва Л. «Писати – це жити й дихати, створювати нові світи і заселяти їх цікавими персонажами». URL: https://wz.lviv.ua/interview/391006-pysaty-tse-zhyty-i-dykhaty-stvoriuvaty-novi-svity-i-zaseliaty-ikh-tsikavymy-personazhamy (15.08.2025).

Конєва М. І.,
доктор філософії,
Запорізький класичний ліцей

ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СЮЖЕТНИХ КОЛІЗІЙ У ЛІТЕРАТУРНИХ МЕМАХ

Протягом останніх кількох десятиліть в Інтернеті одним із способів комунікації є меми. Літературні меми, які містять прізвища письменників, назви творів, головних персонажів, адаптують сюжети художніх творів, укорінюючись у культурній пам'яті інтернет-користувачів. Вивчення специфіки мемів не детермінується однією галуззю. Їх аналізують антропологи, лінгвісти, психологи, соціологи та фахівці з медіакомунікацій.

Консеквентним вважаємо використання літературознавчих методів для визначення засобів, які моделюють сюжетні розбіжності в літературних мемах, що є нашою **метою**. Матеріалом дослідження стали меми сторінки онлайн-школи української мови «Невгамовно» в соцмережі «Facebook».

Під терміном «меми» Е. Циховська розуміє «психологічні віруси початку XXI століття» [3, 152]. На думку М. Булах, необхідно розрізняти два терміни: «мем як культурний патерн та інтернет-мем у звуженому значенні – смішні картинки, відео, тексти, що поширюються в мережі Інтернет» [2, 105]. У розвідці надаємо перевагу терміну «мем». Пристосованість літературних мемів у соціальних медіа, спричинена мобільністю та самокопіюванням, позбавляючись первісного вигляду. Очевидно, що інтеграція мемів у соцмережах відбувається за тими ж ознаками, що й фольклорний текст – анонімність і багатоваріантність.

У сучасному світі меми переосмислюють цінність літератури. Основними засобами презентації сюжетних колізій є сатиричні, іронічні, постіронічні вербальні, а також подеколи гротескні паралінгвістичні складники, підсилені алюзією. Літературні меми (див. рис. 1, 2, 3), які стосуються епізоду із твору І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я». На рис. 1 зверху перед зображенням побутової сварки іронічний текст утверджує існування конфлікту між викликами XIX ст. і XXI ст. Поєднання тексту та візуальної картини (Мотря стоїть на драбині з метою залізти на горище, щоб зібрати яйця з половини свекрухи, через це починається бійка) надає постіронічного ефекту, змушуючи користувача Інтернету замислитися над двозначністю повідомлення.

У двох наступних (рис. 2, 3) в неоднаковий спосіб розкривається фрагмент конфлікту між Мотрею та Кайдашихою, якщо в мемі на рис. 2

бажання Мотрі виконати певну дію досягається мовною грою «*хочу вибити тобі ОККО*», де замість «око» подається назва мережі автозаправних комплексів «ОККО», то епізод на рис. 3 містить імена героїв конфлікту, а нижче гротескно-спрощене зображення двох фігур з кульмінацією сварки. Візуальна адаптація художнього твору розкривається її іронічною презентацією.

Рис.1.

Рис. 2.

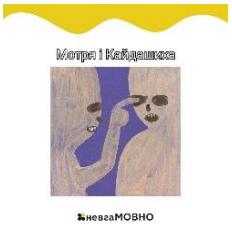


Рис. 3.

Текстові літературні меми трапляються рідко, оскільки є непродуктивними. На рис. 4. засобом відтворення протистояння між ліричним «Я» та уявним співрозмовником (містом) у творі М. Коцюбинського «Intermezzo» є алюзія, подана графічними увиразненнями –великими літерами.

Алюзія на казку Ш. Перро «Попелюшка» простежується на рис. 5. Головна героїня з однойменного мультфільму тримає в руках інструмент свого щастя – кришталевий черевик, який згодом змінює її життя. Іронія, закладена у вербальному складникові: «*У ЦЬОМУ ЖИТТІ ВАЖЛИВО ВЧАСНО ПЕРЕВЗУТИСЯ*» [2], поєднується з казковим образом Попелюшки. Фразеологізм із взуттєвим компонентом «вчасно перевзутися» конкретизує мінливість позиції та політичних переконань людини. Художнє протистояння між Попелюшкою, мачухою та зведеними сестрами, розвиваються в інше: «отримання бажаного шляхом працьовитості – зміна позиції заради вигоди».

Рис. 4.

Рис. 5.

Рис. 6.

Етап непрощення між Марусею та Грицем із твору Л. Костенко «Маруся Чурай» передає алюзія, яка розгортається в уявному діалозі (див. рис. 6): «*Він: ти вибачила мені зраду? / Я: … Маруся Чурай*» [2]. Гриць поставив запитання, а візуальний образ легендарної піснярки відповіді не надав. Надпис білими літерами на чорному фоні «Маруся Чурай» іронічно підсилює її умовну відповідь і нагадує про радикальний вчинок.

На рис. 7 закодовано назву поеми Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє». Постіронічність сюжету досягається розміщенням трьох цукерок «Ko-ko Choko White» компанії «Roshen» у формі яйця в білому шоколад. Біля кожного яйця написано слово-алюзію: «*І мертвим*» (шоколадне яйце розрізане навпіл), «*і живим*» (яйце без обгортки), «*і ненародженим*» (шоколадне яйце в обгортці).

Трагедію Катерини з однойменного твору Т. Шевченка сатирично подано в антиколоніальному аспекті: «*Катерина, яка побачила москаля з вікна*» [2] біжить швидше за світло (див. рис. 8). Сюжетні колізії побудовані на гіперболі, оскільки національна реакція на загрозу суперечить законам фізики, а це викликає гумористичний ефект. Алюзію на сюжетні протистояння між родинами Монтеккі та Капулетті В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» ілюструє сцена між двома закоханими. Репліка Джульєтти виражає часове зміщення епох (Відродження і сучасної України): «*РОМЕО, Я ВСЕ ОДНО НІЧОГО НЕ ЧУЮ ЧЕРЕЗ ГУЛ ГЕНЕРАТОРІВ*» [2]. Комічне переосмислення сюжету виражається в ремарці: «*щось меле*» [2] під зображенням Ромео, який продовжує говорити, попри технічні перешкоди.

Рис. 7.

Рис. 8.

Рис. 9.

Отже, продуктивними засобами розгортання традиційних сюжетних протистоянь у літературних мемах є алюзія, алегорія, іронія, постіронія та сатира, підсилені візуальним компонентом.

Література

1. Булах М. Аспектологія досліджень мемів. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса : Видавництво «Олді+», 2019. Вип. 39. Т. 3. С. 104–107.
2. Невгамовно. URL : https://www.facebook.com/nevhamovno (дата звернення : 29.07.2025).
3. Циховська Е. Інформаційні віруси : картина як інтернет-меми. *Актуальні проблеми іноземної філології*. Бердянськ : БДПУ, 2013. Вип. VII. Ч. 1. С. 152–158.

Костромицький Р.І.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

«МІЖ ДЕКОНСТРУКЦІЄЮ ТА НОВОЮ ЩИРІСТЮ: СПЕЦИФІКА РЕЦЕПЦІЇ ФЕНОМЕНУ МАСОВОСТІ/ЕЛІТАРНОСТІ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМОМ ТА МЕТАМОДЕРНІЗМОМ»

У сучасній гуманітаристиці дискусії про масовість\елітарність культури набули нової сили через актуалізацію метамодерністських студій. Метамодернізм виник як реакція на безперспективність певних практик і стратегій постмодерну. Нагадаємо, що постмодерна парадигма феномен масовості художньо досліджує крізь призму деконструкціїї, іронії, гри розмиття меж між високим і низьким, канонічним і маргінальним, культурним «центром» та «периферією». У цьому контексті варто пригадати статтю американського літературознавця Леслі Фідлера «Перетинайте кордони, засипайте рівчаки» [2], яка була надрукована на сторінках журналу «Playboy» (1969) і стала програмним маніфестом естетики постмодерного мистецтва. Дослідник пропонував долати кордони між високими і низькими жанрами мистецтва, легітимізуючи популярні жанри (детектив, вестерн, фантастику) як рівноправні з елітарними жанрами, варті літературознавчої рефлексії. Підкреслювалася важливість рівноцінності культурних кодів, а масове мистецтво легітимізувалося як простір естетичних пошуків та гри. Публікація програмної наукової статті на сторінках популярного чоловічого журналу була символічним жестом у контексті постмодерної стратегії легітимізації масової культури.

Американський теоретик постмодернізму Ф. Джеймісон вважає, що в цей період масова культура втрачає статус вторинності по відношенню до елітарної культури, через специфіку суспільних стосунків пізнього капіталізму середини XX століття. Масові форми комунікації (телебачення, кінематограф, реклама) набувають статус рівноправних носіїв сенсу та об’єкта аналіз, і це засвідчує розмиття канону як найвищої інстанції [3]. У цьому контексті масовість не протиставляється елітарності, а інтерпретується як нова форма культурного тексту, відкрита до різного роду експериментів, інтертекстуальності та симулятивних стратегій. У літературознавчих та культурологічних роботах французького філософа-деконструктивіста Ж. Дерріди класична опозиція масове/елітарне піддається радикальному переосмисленню. На думку дослідника, будь яка класична бінарна опозиція може бути перекодована із застосуванням різних деконструючих стратегій. І

це засвідчує, що постульована різниця між масовим та елітарним мистецтвом не має онтологічної сталості та існує як дискурсивний конструкт [1].

На рівні художньої практики яскравою реалізацію естетики постмодерну є роман У.Еко «Ім'я троянди» (1980). Культовий італійський письменник продуктивно застосовує постмодерністську стратегію деконструкції опозиції масове/елітарне. Текст роману побудований як складний інтертекстуальний конструкт із залученням широкого кола різноманітних джерел та інтекстів. Твір є продовженням філософсько-богословської літературної традиції із розгортанням дискусій про природу істини, релігійних тестів, інтерпретацією складних знаків, що потребує від читача неабиякої літературознавчої та культурної ерудиції. Письменник створив роман з інтертекстуальними відсилками до текстів Аристотеля, Фоми Аквінського, середньовічних схоластичних трактатів. Така культурологічна насиченість текстуального субстрату є грою на полі елітарного мистецтва. Одночасно «Ім'я троянди» читається як захопливий детективний трилер, вибудований на інтризі, оповідній динаміці розслідування, що робить текст доступним для читання масовою аудиторію. Письменник свідомо поєднує елементи жанрової прози та наукового дискурсу, руйнує традиційну опозицію в річищі постмодерних стратегій, а роман набув популярності як новий культурний продукт, одночасно цікавий і для академічного середовища, і для масового читача.

Творчість американського режисера Девіда Лінча є зразком руйнування бінарної опозиції масово/елітарне в аудіовізуальній культурі. Жанрова форма культового серіалу «Твін-Пікс» (1990-1991) синтезує елементи масових жанрів: детектива, мильної опери, мелодрами. Однак до зовнішньою добре пізнаваною структури режисер майстерно доєднав матефізичну проблематику – дослідження природи зла, травми, складної природи людської свідомості, ірраціональний простір підсвідомого. Така стратегія дозволила Д.Лінчу одночасно задовольнити очікування масового глядача, зацікавленого жанровим кліше, та звернутися до інтелектуально вибагливої аудиторії, для якої важливий філософський, психологічний та символічний рівень оповіді. Фільм «Малголланд Драйв» (1999) продовжує стратегію режисера, поєднуючи жанрові елементи голлівудського нуару, трилера, психологічної драми з експериментальною наративною структурою. Розрив лінійного часу, гра з ідентичностями героїнь, стилістика сновидінь перетворюють звичні масові жанри в простір незвичної інтерпретації, відкривають онтологічний вимір, піднімають метафізичні питання. Д.Лінч створює унікальну модель кінотексту, в якому масове та елітарне не протиставляються, а інтегруються в єдину художну синергію, яка відповідає

постмодерністським ідеям гібридності, інтертекстуальності та руйнування культурних ієрархій.

У кінці ХХ століття дослідники постмодернізму почали фіксувати, що радикальні деконструктивістські стратегії засвідчили свою художню вичерпаність. Визнання непродуктивності цих стратегій сформувало відчуття культурного глухого кута: безкінечна іронія не створювала нових сенсів, а лише тиражувала інтелектуальну пустоту. Криза постмодерністської парадигми стала базою для переосмислення в рамках метамодернізму, який не відмовився від критичної спадщини постмодерна, запропонувавши модель «осциляції» [4] між іронією та новою щирістю, між скепсисом та надією. На відміну від постмодерного релятивізму, він тяжіє до синтезу «нової відвертості» та критичної дистанції. У контексті метамодерної чутливості масове мистецтво розглядається як стратегія комунікації та емоційної залученості. Елітарність віднаходить нові форми діалогу з масовим мистецтвом через інтелектуальні коливання між утопізмом та іронією, довірою та скепсисом.

У сучасному культурному просторі ряд митців продемонстрували художні практики, які можуть бути потрактовані крізь призму метамодерністської чутливості, особливо в аспекті переосмислення класичної опозиції масового/елітарного. Показовим у цьому плані є роман американського письменника Девіда Уоллеса «Нескінченний жарт» (1996). Текст демонструє поєднання складної, експериментальної жанрової форми та інтертекстуального поля сучасної популярної культури (мас-медіа, телевізійна індустрія). Аналогічна тенденція прослідковується і в романі Джонатана Фоера «Страшенно голосно і неймовірно близько» (2005), в якому дослідження складної, метафізичної проблематики травми сучасної людини поєднується з доступною широкому загалу наративною практикою. Центральна проблема творів – медійна залежність, споживання, криза суб’єктивності – подаються не як об’єкт цинічної деконструкції, а як поле для екзистенційних пошуків та відновлення комунікативних зав’язків. Осциляція між іронією та відвертістю реалізовується через залучення і ерудованого читача, і широкої аудиторії до пошуків виходу із складної екзистенційної кризи, в якій опинився сучасник. У цих прикладах інтелектуальна глибина текстів поєднується з масової комунікативністю з метою подолання постмодерної іронії та пошуку інструментів нової відвертості.

Серед яскравих представників кінематографу, у творчості яких метамодерністські ідеї набувають відчутною оформленості, можна назвати американець Веса Андерсона та італійця Паоло Соррентіно. В.Андерсон у

фільмах «Готель «Гранд Будапешт»» (2014) та «Астероїд-Сіті» (2023) активно експлуатає стилістику візуальної іграшковості, цитатність, властиві постмодерну, але наповнює їх емоційною відвертістю та утопічним прагненням до відкритої комунікації. П.Соррентіно у стрічках «Велика краса» (2013) та «Партенопа» (2023) комбінує візуальну естетику глянця, близьку масовим форматам, з глибокими філософськими роздумами про красу, пам'ять, сенс життя, втрату. В результаті твори митців функціонують одночасно і як об'єкти «фестивального» елітарного мистецтва, і як культурні продукти зрозумілі широкому загалу. Отже, рецепція феномену масовості/елітарності культури постмодернізмом та метамодернізмом демонструє зміщення акцентів: від деконструювання опозицій до пошуку моделей співіснування та емпатичної комунікації. Це засвідчує зміну естетичної парадигми, де масова культура стає не об'єктом критики та гри, але й простором для пошуку нових форм аутентичності та емоційного резонансу.

Література

1. Derrida J. Of Grammatology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. 354 p.
2. Fiedler L. A. Cross the Border – Close the Gap! // *Playboy. 1969. December. P. 225–230.*
3. Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991. 438 p.
4. Metamodernism: historicity, affect, and depth after postmodernism / R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. London : Rowman & Littlefield International, 2017. 260 p.

Литовська О.В.,
кандидат філологічних наук
Харківський національний медичний університет

«ЛІСІСТРАТИ» XXI СТОРІЧЧЯ: СТРАТЕГІЇ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ

Класична спадщина античності постає особливо затребуваною Західною традицією у часи криз та соцо-культурних трансформацій. Саме перманентні кризові явища на безперервні зміни характеризують першу чверть 21 століття. Тож закономірним є звернення до сюжетів, образів, ідей, символів, мов Давньої Греції та Риму.

В цьому плані особливо цікавим видається переосмислення античної спадщини у масовій культурі та медіа просторі: масова література, комікси, кіно, телесеріали, візуальні мистецтва, реклама реінтегрують класичні тексти і образи у світогляд широкого загалу.

Доробок Арістофана попри свою близькість за драматичною формою та побудовою сюжету сучасним драматургічним пошукам залишається популярним у театральному середовищі, але майже не зазнає переосмислення іншими медійними формами.

Винятком є комедія «Лісістрата», та цей виняток компенсує недостатню увагу до інших драм. Поставлена у 411 році до н.е., п'єса розповідає про виснажених війною афінських жінок, які на чолі з Лісістратою захоплюють владу у місті, відмовляють чоловікам у статевих стосунках і таким чином змушують їх укласти мир зі Спартою. Комедія є найпопулярнішою серед всіх творів Арістофана, які зберіглися до наших днів.

Від початку нульових лісістрати з'явилися чи не у кожному різновиді художніх медіумів: літературні перекази, переклади; поезія; балет; мюзикл; музика; оперета, опера; живопис; скульптура; комікс; реклама; мода; теорія ненасильницького протесту; політичні акції; медіаподії; мистецький протест; перформанс; тексти мас медіа.

Archive of Performances of Greek and Roman Drama демонструє, що від початку XXI століття було більше вісімдесяти театральних постановок «Лісістрати» у різних куточках світу [3].

На сайті Internet Movie Database бачимо, що із 65 кіно- та телефільмів, які спираються на комедії Арістофана, 26 – створені за мотивами «Лісістрати» [1]. У XXI столітті є чотири різні за стилем та масштабом кіноінтерпритації цього сюжету: повнометражні «Lisistrata» Ф. Бельмонта (2002) та «Chi-raq» С. Лі (2015) й короткометражні «Lysistrata» Х. Істман (2017) та «Lysistrata 2.0» К. Соремекун (2019).

Можна погодитися із Лорною Харвік, що «ключові аспекти сучасних відповідей Арістофану знаходяться на перетині логічного та фантастичного … та між гендером й політикою» [2, с. 80].

Однак важливо відзначити, що рецепції усе більше тяжіють до відходу від фантастичного потрактування і набувають злободенного політичного звучання.

Така трансформація обумовлена кількома факторами. У книзі «The Politics of Nonviolent Action» (1973) політолога Джина Шарпа серед методів ненасильницької протидії знаходимо «Lysistratic nonaction», що передбачає «відмову у сексі (як форму вибіркового соціального бойкоту) доки політичні вимоги не будуть виконані».

Саме через цю призму з Лісістратою порівнювали Лейму Гбовее, лідерку політичного руху у Ліберії, яка сприяла завершенню громадянської війни у 2003 році. Опис цих подій у ЗМІ закріпили перехід «Лісістрати» у простір реального життя і мас медіа, адже одним із методів жіночих протестів був секс-страйк. З цього часу жіночі акції протестів у різних країнах світу (Ліберія (2003), Філіппіни (2011), Колумбія (2006, 2011, 2013), Кенія (2009), Канзас (2012), Туреччина (2001)) маркуються мас медіа як секс-страйки.

Іншим фактором постала акція «Lysistrata project». З березня 2003 року: «у 59 країнах відбулося 1,029 читань «Лісістрати» Арістофана, метою яких був протест проти розпочатої адміністрацією Дж. Буша війни в Іраці» [4]. Більше трьохсот тисяч людей зі всього світу взяли участь у постановках, читаннях, переказах сюжетів, радіовиставах тощо. До заходу приєднувалися як відомі актори, так і пересічні громадяни.

Підтвердженням домінування переходу рецепцій «Лісістрати» із власне фікціональної художньої площини у злободенну, політичну, реалістичну є послідовне посилання на Лісістрату у публічних висловлюваннях, пов’язаних із жіночими протестними рухами. Так, у 2019 році акторка Алісса Мілано, одна з активісток руху проти заборони абортів у США, закликала до «лісістратичного протесту» [5].

Тож у XXI столітті «Лісістрата» співіснують два виміри «Лісістрати»: драматичний твір, який активно інтерпритується в якості античної спадщини різноманітними художніми засобами, та соціо-культурний феномен, що сформувався під впливом політичних акцій і текстів ЗМІ. У другому вияві вона стає самостійним явищем і розвивається поза контекстом творчості Арістофана.

Література

1. Aristophanes. Internet Movie Database : веб–сайт. URL: https://www.imdb.com/name/nm0034922/?ref_=nv_sr_1 (дата звернення 24.08.2025).
2. Hardwick L. Lysistratas on the modern stage. Looking at Lysistrata. Eight Essays and a NewVersion of Aristophanes' Provocative Comedy / Ed. Stuttard D. London, 2010. P. 80–89.
3. Lysistrata. Archive of Performance of Greek & Roman Drama : веб–сайт. URL: http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/scripts/460 (дата звернення 24.08.2025).
4. Lysistrata project (2003, January) : веб–сайт. URL: http://lysistrataprojectarchive.com/lys/ (дата звернення 23.08.2025).
5. Milano A., Wilson W. Why the time is now for a #SexStrike // CNN : веб–сайт. URL: https://edition.cnn.com/2019/05/13/opinions/alyssa-milano-sex-strike-now/index.html (дата звернення 20.08.2025).

Мельнікова Ю. О.,
кандидатка філологічних наук, доцентка
кафедри української мови та журналістики,
Бердянський державний
педагогічний університет

ТРАНСФОРМАЦІЯ КАЗКОВИХ ЖІНОЧИХ АРХЕТИПІВ У СЕРІАЛАХ

В останнє десятиліття серіали стали значущим інструментом масової комунікації, що активно впливає на формування соціальних і ґендерних моделей поведінки. Зростання інтересу до «дорослої казки» в серіальному виробництві відкриває перспективи дослідження казкових архетипів у сучасній аудіовізуальній культурі. Як й у класичних казках відбувалося закодовування знань людини про тогочасний світ, історичні події, що дозволяло їх легко зчитувати і закарбовувати інформацію у пам'яті, так і сучасний серіальний продукт дає можливість адаптувати архетипні жіночі образи відповідно до актуальних соціокультурних умов.

Для аналізу обрано серіали, які, на нашу думку, яскраво ілюструють трансформацію та сучасну інтерпретацію казкових жіночих архетипів: «Тед Лассо» («Ted Lasso», 2020–2023), «Жирним шрифтом» («The Bold Type», 2017–2021), Енола Голмс («*Enola Holmes*», 2020). Метою публікації є дослідження адаптації образів «принцеси», «феї-наставниці» та «воїтельки», «мачухи» до сучасних соціокультурних контекстів, у яких жіночі героїні виходять за межі стереотипних ролей, створюючи нові моделі самостійності, лідерства та емансипації. У кожному з цих серіалів переосмислюються класичні архетипи, демонструючи сучасних жінок як активних ініціаторок змін у різних соціальних контекстах: професійному спорті, медіаіндустрії та детективних розслідуваннях.

Серіал «Тед Лассо», попри велику популярність, досліджений переважно з погляду позитивної психології та модерного лідерства (токсична маскулінність, культура підтримки), тоді як ґендерно-казковий аспект лишається практично неосмисленим.

Переосмислення казкового архетипу «Мачухи» простежується в образі Ребекки Велтон, яка на початку має типові риси «злої королеви/мачухи», адже прагне зруйнувати футбольний клуб, щоб помститися колишньому чоловіку. Однак упродовж сюжету вона проходить шлях трансформації від помсти до підтримки, емпатії та лідерства. Тут відбувається переосмислення: «мачуха» стає жінкою, яка здатна любити й надихати. В окремих епізодах навіть обігруються казкові мотиви: кришталевий черевичок, самотність у

«вежі» влади, але фінал не містить шлюбного хепі-енду, а натомість – самореалізацію героїні. Розвиток персонажу є також цікавим із погляду руйнування казкового патерну «чоловік прийде – життя налагодиться» і полягає в тому, що Ребекка знаходить у собі внутрішню силу, не потребуючи «принца-рятівника». Завдяки її образу «серіал критикує сексистські упередження й демонструє, що жінка може бути ефективною та незалежною керівницею в «чоловічому» світі» [1, с. 52].

В образі Кілі Джонс реалізується образ «Феї-помічниці», яка допомагає іншим героям розкрити свій потенціал і дбає про себе. Героїня «проходить власну трансформацію, позбавляючись рис «прикраси», стає піарницею клубу, згодом відкриває власну компанію, ухвалює самостійні рішення і не дозволяє знецінювати свою працю» [1, с. 52]. На прикладі її персонажа долається стереотип «красива, але порожня», як вона зображена на початку серіалу. Її образ – це синтез жіночої підтримки й ділової незалежності, позбавлений типових казкових кінцівок «шлюб дорівнює успіх».

Функції колективної жіночої мудрості (аналог «старої мудрої жінки» в казках) виконує другорядний персонаж – психологиня, доктор Шерон Філдстоун. Вона від початку є «терапевтичною» героїнею, яка лікує чоловічі й жіночі травми та запускає процес трансформації героїв. Візуальним індикатором зміни міжособистісної дистанції між героями є використання все більш крупних планів у її зображенні: під час першої появи героїні в серіалі глядач бачить її на верхніх трибунах, а з кожним новим епізодом камера наближує її до футбольного поля, згодом і до більш тісного спілкування з іншими героями серіалу в кабінеті. У такий спосіб засобами кіномови транслюється психологічна близькість психотерапевтки до команди через поступове скорочення просторової відстані в кадрі.

Отже, у цьому серіалі переосмислюються казкові жіночі архетипи у напрямі ґендерної рівності, підтримки та персональної автономії. Персонажі, які початково виглядають як традиційні казкові фігури (мачуха, фея, принцеса), у процесі наративу зазнають оновлення: від покарання чи залежності – до самодостатності та емпатії, що сприяє деконструкції патріархальних міфів у популярній культурі.

Серіал «The Bold Type» представляє світ сучасного глянцевого журналу «Скарлет» і трьох молодих журналісток – Джейн, Кет та Саттон, які будують кар’єру в медіаіндустрії. У ньому проявляється тенденція до переосмислення традиційних жіночих казкових ролей. Це не лише історія про журналістику, але й модерна «казка» про самостійне становлення, підтримку й емансипацію жінки. На відміну від класичних сюжетів, успіх героїнь не пов’язаний з

романтичною історією, а будується на самоідентифікації, дружбі та професійному зростанні.

Головна героїня Джейн Слоун уособлює архетип класичної принцеси: молода, амбітна, трохи наївна, з мрією «стати справжньою письменницею». Водночас її становлення проходить через подолання страху, професійні виклики та хворобу. У фіналі її успіх залежить не від «принца», а від внутрішньої сили та підтримки друзів. Це оновлений образ принцеси, яка здобуває «корону» самостійності.

Кет Едісон, яка уособлює собою приклад архетипу «Воїтельки/Амазонки», є активною, сміливою, бореться за права людей, включаючи ЛГБТ+, расову рівність, свободу слова. Свої стосунки ідентифікує відкрито, не приймаючи патріархальної моделі поведінки. Вона не бажає вписуватися в обставини, а прагне змінити світ.

Архетип «феї-сестри», яка у казках часто допомагає головній героїні, втілює Саттон Брейді, однак у серіалі вона водночас переживає власну історію емансипації: від асистентки до fashion-стилістки. Вона руйнує стереотип «жіноча дружба = заздрість» і уособлює культуру сестринства.

Роль доброї феї або мудрої королеви в серіалі виконує головна редакторка журналу «Скарлет» Жаклін Карлайл. Вона не карає за помилки, а надихає й направляє підлеглих. Її стиль лідерства – не авторитарний, а коучинговий, що є моделлю сучасної жіночої влади, яка поєднує силу з емпатією. Такий образ кардинально відрізняється від казкових «королев-мачух».

Серіал впливає на аудиторію, формуючи прогресивну систему цінностей щодо ролі жінки в суспільстві, демонструє, як жіночі героїні можуть бути одночасно вразливими та сильними, романтичними й успішними в кар’єрі. Головний хепі-енд полягає не в заміжжі, а у професійному та особистісному становленні. Так серіал створює новітню казку, де «королівство» – це редакція, принц – новий сміливий проєкт, а магія – самореалізація через працю та взаємну підтримку. Тут переосмислено традиційні казкові жіночі архетипи через призму сучасної культури, заснованої на фемінізмі, рівності та самодостатності. Образи героїнь демонструють багато альтернативних моделей жіночого успіху: від керівництва до творчості, від соціальної боротьби до дружби. Серіал таким чином формує нову казкову парадигму, в якій роль «щасливого кінця» пов’язана не із шлюбом, а із самоствердженням та реалізацією власного потенціалу.

Пригодницький серіал «Енола Голмс» розповідає про молодшу сестру Шерлока Голмса, яка вирізняється інтелектом, спритністю та самостійністю. За сюжетом, Енола, вихована своєю прогресивною матір’ю, яка навчала її не

лише вишиванню, але і стрільбі та джиу-джитсу, змушена тікати від своїх старших братів, які хочуть відправити її до пансіону для шляхетних дівчат. Вона вирушає на пошуки матері, яка загадково зникла, і під час цієї подорожі стикається з численними пригодами та небезпеками.

Усупереч традиційним казковим стереотипам головна героїня сама визначає свою долю, обирає життєвий шлях і водночас допомагає іншим, зберігаючи баланс між свободою та відповідальністю, інші героїні також не обмежуються домом чи романтикою, а будують власну кар'єру, ухвалюють важливі рішення і змінюють світ навколо. Казкові елементи – загадки, таємниці, переслідування – використовуються як метафора випробувань, які героїня долає власними силами.

В образі Еноли переосмислюється традиційна пасивна роль архетипу «принцеси». Героїня сама вирішує власні проблеми, розкриває таємниці та протистоїть ворогам. Ще один архетип, який трансформується в образі головної героїні, – роль «Воїтельки/Амазонки». Енола активно втручається в соціальні конфлікти, протидіє несправедливості, розкриває змови. Її образ демонструє силу та інтелект, поєднані з юнацькою енергією та харизмою, що відповідає сучасним ідеалам жіночої самодостатності.

Хоча головна героїня опирається на власний розум, роль наставниці-«феї» виконує її мати, леді Еудорія, яка дає підказки та інструменти для розкриття потенціалу Еноли. Тут, на нашу думку, переосмислений архетип мудрої жінки: підтримка – це не пряме керівництво, а надання ресурсів для самостійного розвитку.

Енола Голмс створює сучасну «казку для дорослих» з яскраво вираженою жіночою автономією. Серіал демонструє, що казкові архетипи можуть бути успішно адаптовані до сучасної культури: принцеса-воїтелька рятує себе сама і активно змінює світ, а фея-наставниця допомагає дистанційно.

Таким чином, сучасна «серіальна казка», крім розважальної функції, виконує іншу важливу соціокультурну функцію – формує у глядачів уявлення про нові моделі жіночої поведінки, що поєднують силу, інтелект і моральну відповідальність, простежує еволюцію жіночих персонажів від пасивних до активних особистостей, які самостійно формують свою долю та впливають на оточення. Спільним для цих серіалів є руйнування традиційного патріархального наративу, де жіночі персонажі пасивні або залежні від «рятівника», що сприяє створенню нових моделей жіночої поведінки в медіапросторі.

Література

1. Мельнікова Ю. Формування правозахисного дискурсу у сучасних серіалах. *Медіакартина світу: формування особистості під впливом медіа : матеріали VI Міжнародної наукової інтернет-конференції (16 травня 2025 року)* / [ред. кол.: Р. Костромицький, Ю. Мельнікова, О. Сопіна, А. Шульженко]. Запоріжжя: БДПУ, 2025. С. 49–55.

Микитин І. Я.,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства,
Івано-Франківський національний медичний університет

Юрчак Г. М.,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства,
Івано-Франківський національний медичний університет

МЕМИ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОХОДЖЕННЯ У СУЧАСНОМУ МЕДІАДИСКУРСІ

В умовах стрімкого розвитку інноваційних технологій та диджиталізації питання осмислення явищ і процесів, що мають місце у сучасному медіадискурсі, набуває нового значення. Особливу увагу привертає віддзеркалення дійсності у ЗМІ, що стосується подій повномасштабного вторгнення росії в Україну, а саме, періоду з лютого 2022 і до сьогодні. Україна як осердя історичних подій останніх років концентрує на собі погляди усіх медіа світу, стаючи своєрідною медіаплощиною для інтерпретації часто абсолютно різних ідей, поглядів, філософій. Надзвичайна інтенсивність та непередбачуваність українських реалій дозволяє увиразнити своєрідне функціонування медіасфери в різних її виявах як окремого інформаційного виміру, що оприявнює сутнісне там, де його неможливо «ухопити» у звичайних «мирних» умовах.

Погляд на мем як медіафеномен в окресленій перспективі є особливо актуальним. Невипадкове порівняння його природи з «геном», «вірусом», «токеном». Складність визначення та формування знакового характеру явища, що має бути суголосним з горизонтом очікування реципієнта, вбудована в кліше ідея та вірусний характер поширення – основні питання, що визначають специфіку мему як медіафеномена. Оскільки у сучасному дискурсі традиційні ЗМІ, такі як преса, радіо, телебачення, переходять в інтернет-формат та формують свої спільноти у соціальних мережах, відповідно, розвиваються і суголосні з часом підходи до передачі інформації. Тому у нашому дослідженні виберемо за об’єкт саме інтернет-мем, який у формулюванні українського науковця Д. Сизонова «[…] є семіотичним феноменом модерної диджиталізованої доби, жанром електронного спілкування та дієвим способом впливу на інтернет-комунікантів. А ще інтернет-мем – потужний спосіб ретрансляції культурної інформації, за допомогою якого відбувається постійний мультидіалог, що вказує на інтертекстуальну основу цього жанру» [2, 72]. Особливий спосіб буття

інтернет-мему, зародження нових його виявів у нових формах, довгострокове чи навпаки короткотермінове побутування, своєрідне забуття і переродження складають предмет дослідження багатьох науковців в Україні та за кордоном.

Невивченим досі залишається питання сутності та функціонування мемів, що мають літературне походження. Українська дослідниця О. Чернікова стверджує: «За сферою походження можна було б виділити безліч різновидів мемів: релігійні, літературні, розмовні (усні, Інтернет), кіномеми, бізнес-меми, військові меми і т. ін. [3, 152]. Проте на нашу думку, не слід забувати, що поряд з інтертекстуальністю є також інтермедіальність, що притаманна мему як комплексному явищу, адже він може поєднувати в собі різні знакові системи та мови мистецтва. Відповідно, використовуватимемо формулювання мему літературного походження як поняття, що є ширшим за літературний мем та відображає гібридну еклектичну природу явища як своєрідну відповідь на виклики часу. Так званим тлом для вивчення мемів літературного походження вибрано інформаційне висвітлення в медіадискурсі подій операції «Павутина», проведеної спецслужбами України на п’яти російських авіабазах 1 червня 2025 року з метою знищення великої кількості авіатехніки за допомогою безпілотників, які були приховані у вантажівках. Джерелом для дослідження мемів про окреслену подію стала інтерактивна онлайн-стіна мемів ініціативи «Врятуймо українську культурну спадщину онлайн» (The Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO) [4] та окремі вибірки інтернет-сторінок українських ЗМІ.

Власне, операція «Павутина» в українському медіапросторі представлена кількома тематичними репрезентаціями мемів, які співвідносяться з окремими літературними творами. З назвою операції корелює мем, що є алюзією до коміксів американського видавництва Marvel Comics про Спайдермена. Цей мем під назвою «Павутину бачив? - Ну? - Я зробив» в ініціативі SUCHO віднесений до двох категорій: щодо події та персоналій українських героїв. Діалог українського генерала, голови української спецслужби Василя Малюка та Людини-Павука як супергероїв своїх світів є лаконічним, проте апелює до цілої низки почуттів реципієнта від гордості до захвату через більш ніж вдалу операцію.

Вищезгаданий образ українського генерала має своє продовження в інших мемах, що віддзеркалюють типологічні зв’язки з повістю шведської дитячої письменниці Астрід Ліндгрен «Малий і Карлсон, що живе на даху». Одним з таких мемів є мультиплікаційне зображення дитини, яка грається пультом управління безпілотника, і є алюзією до постаті Василя Малюка, а також до 1 червня, що традиційно асоціювалося з міжнародним Днем дитини,

та стало днем успішної реалізації операції «Павутина-2». Літературним натяком у цьому мемі виступило ім'я персонажа – Малий, що у творі Ліндгрен дружив з дивним чоловіком на ім'я Карлсон, який вмів літати.

Іншою варіацією на тему Малого і Карлсона є мем із зображенням постаті Василя Малюка та образу Карлсона з реплікою «Пошалім?». Хоча в описі SUCHO закцентовано на радянському походженні вигаданого персонажа в контексті використаного для мему образу з мультфільму, все ж вважаємо, що першоджерелом створення кліше для мему є вище згаданий літературний твір. В українській колективній пам'яті образ Карлсона було візуалізовано та «освоєно» як результат радянського колоніального погляду на світ. Використаний образ є зрозумілим для поколінь, що виховувалися на радянських засадах і принципах. Саме на таку вікову категорію і орієнтовані такого типу меми з Карлсоном.

Звичайно, в українському медіадискурсі постать Василя Малюка впізнавана та асоціюється з колективним образом кмітливості та сміливості рішень українських спецслужб у нетипових складних ситуаціях. Все ж, пересічному реципієнту масмедіа, передусім за кордоном, буде більш зрозумілим використання традиційних образів-кліше, що кодують в собі потрібну інформацію. Зокрема, в такому ключі ілюстративними є меми з алюзією до античних міфів чи літературних текстів, наприклад, до «Одіссеї» Гомера, як-от зображення троянського коня із дронами всередині перед відкритою брамою російського міста Мурманська, продемонстрованого у випуску новин телеканалу «Київ» [1]. На жаль, в проєкті SUCHO такого мему не збережено, проте присутній мем із зображенням троянського коня із «куличами» – особливим великоднім хлібом, що був присвячений подіям в контексті анонсованого росією великоднього перемир'я у травні 2025 року.

Таким чином, вивчення мемів літературного походження у сучасному медіадискурсі – складна та багатовимірна проблема. Наше дослідження – спроба показати сутність мемів згаданого типу на прикладі однієї події, що мала вибуховий ефект в українському та закордонному медіапросторі. Універсальність цінностей, які кодують в собі аналізовані структури за допомогою літературних образів, стала підґрунтям для усвідомлення значущості події в українському медіадискурсі. Питання сприйняття окресленої події, реалізованої в мемах літературного походження, в закордонних масмедіа залишається відкритим.

Література

1. Атака на аеродроми РФ. Соцмережі вибухнули мемами. URL: https://www.tiktok.com/@kyiv24/video/7511248297844034821 (дата звернення: 25.08.2025).
2. Сизонов Д. Ю. Фразеологізація інтернет-мемів. Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. 2023. № XLVII. С. 69–81.
3. Чернікова О.І. Вербальний, невербальний та комплексний мем: класифікація за способом подання та сприйняття інформації в Інтернет-середовищі (на матеріалі іншомовних кіномемів). Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Філологія. 2015. Т. 18. № 1. С.151–156.
4. SUCHO meme wall. URL: https://www.sucho.org/memes (accessed: 25.08.2025).

Нікоряк Н. В.,
кандидат філологічних наук, доцент,
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

«СНИ ЕДІПА» (2016): КІНЕМАТОГРАФІЧНА РЕЦЕПЦІЯ АНТИЧНОГО СЮЖЕТУ

Рецепція античних сюжетів у сучасній культурі є важливим напрямом літературознавчих досліджень, адже класичні наративи та образи не лише зберігають свою актуальність, а й набувають нових значень у змінених соціокультурних контекстах. «Антична міфологія розцінюється як своєрідна граматика (тезаріус) тем і сюжетів, як засіб вираження духовної сили людини», – зауважує І. Мегела [1]. Сучасна рецепція античних сюжетів, з одного боку, дозволяє виявити ті структурно-типологічні збіги, які об'єднують тексти, з іншого, ті семантико-символічні домінанти епохи, яка привносить свій неповторний колорит, водночас, відображаючи різницю в художній оцінці дійсності. Особливе місце займає міф про Едіпа – один із центральних сюжетів грецької міфології, що неодноразово осмислювався в європейській літературі, драматургії, філософії та психології.

«Сни Едіпа» (2016) [3] – короткометражний ігровий фільм української сценаристки та режисерки Олени Єфименко, що представляє сучасну рецепцію античного міфу про Едіпа, міфологічного сюжету, який «був традиціоналізований Софоклом, а пізніше канонізований у цій версії у вигляді моделі сюжетно-подієвого плану» [2, 136]. Режисерка максимально осучаснює класичну фабулу, наповнює новим соціальним змістом, намагається художньо переосмислити «вічні питання», актуалізує її не лише на рівні хронотопу, персоносфери, сюжету та контексту, а й на рівні стильових парадигм часу.

Своєрідною інтерпретаційною підказкою, що орієнтує глядача на сучасне рецептивне переосмислення античного міфу, виступає заголовок фільму – «Сни Едіпа». Використання алюзивної заголовкової формули дозволяє поєднати художній потенціал претексту з новими образно-смисловими настановами, актуальними для сучасного культурного контексту. Крім того, у заголовку фільму міститься ще один смисловий ключ – слово «сни», що відсилає вже до інтерпретаційного джерела першотексту – праці З. Фройда «Тлумачення снів» [4], у якій автор детально проаналізував роль сновидінь як вияву несвідомих бажань, зокрема і в контексті Едіпового комплексу.

Перші кадри кіноісторії насичені білим кольором – всюди глядач бачить білі простирадла, що сушаться на сонці. Вони виступають не лише елементом побуту, а й алюзією на чистоту, забуття, сліпоту, і водночас – на фатум. Цей візуальний образ перегукується з античними уявленнями про долю, неминучість пророчого знання й межу між свідомим і підсвідомим. У стародавніх греків білий колір мав особливе сакральне значення: він асоціювався з божественним світлом і був кольором богів, жерців і священних тварин. Саме біле вбрання надягали жерці під час релігійних обрядів як символ чистоти перед богами. Також білий хітон був частиною поховального ритуалу, позаяк вважалося, що душа померлого має бути очищеною для переходу в інший світ. Так, головного персонажа кінотексту – Сашка (Антон Єжов) – глядач бачить загорнутим у білу тканину на грецький манір, ніби одягненим у хітон, гіматіон чи хламіс, що надавало йому урочистості та поважності подібно грецьким аристократам.

У своєму сні хлопець просто боготворить свою матір: милується її красою, поставою, плавними рухами. Сашко любить її особливою «сліпою» любов'ю. У його сні вони – дуже щасливі, але, як з'ясується пізніше, лише у сні. Цю ідилічну сцену милого спілкування матері й дитини порушує наступний кадр: за білим простирадлом біля ніг матері з'являють чоловічі чоботи. На обличчі Сашка глядач чітко спостерігає кардинальну зміну настрою: великі очі хлопчика переповнені смутком і жалем, а далі гнівом. У хлопця неодноразово будемо спостерігати різкий перехід до гніву, як і у Едіпа, поведінка якого також ставала різко агресивною. А далі – крик матері, який вривається з реальності, ніби «дістає» хлопця зі сну. Ілюзорний світ рушиться, як тільки він прокидається. Батько-алкоголік в черговий раз знущається над матір'ю.

У кінематографічному творі спостерігаємо своєрідну варіацію рецепції давньогрецького міфу про Едіпа. Якщо в оригінальному міфологічному наративі герой скоює злочини – батьковбивство та інцест – несвідомо, то у кінематографічній версії простежується свідомий вибір персонажа: усунути водночас і коханця матері, і батька-тирана. Окрему увагу привертає підсвідоме тяжіння до теми інцесту, що, хоча й не артикулюється безпосередньо, все ж виявляється як значущий психологічний мотив, що підкреслює глибинну травматичність досвіду героя. Значення цього мотиву повною мірою «розкривається/підсилюється в сукупності з допоміжним мотивом батьковбивства» [2, 136]. У кінотексті ці два мотиви репрезентовано в інтерпретованій формі. Після того як Сашко стає свідком сексуального зв’язку матері й лісника, ревнощі, сором та гнів штовхають його на радикальний крок. Уночі він підпалює будинок лісника, підкинувши на місце

злочину батьків годинник. У результаті батька звинувачують у вбивстві й ув'язнюють. У такий спосіб мотив батьковбивства реалізовано тут у метафоричному вимірі – фізично батько залишається живим, однак символічно знищеним: ізольованим, виключеним із родини.

Образ покинутої дитини, який презентує і давньогрецький міф і Софокл у своїй трагедії «Едіп-цар», стає ключем до розуміння всієї кіноісторії «Сни Едіпа». Позаяк, лише наприкінці фільму глядач розуміє, що Сашко – покинута дитина, яка, насправді, живе в інтернаті. Він може і не бути вбивцею ні батька, ні коханців своєї уявної матері, а лише нещасною дитиною, покинутою своїми батьками. На цю думку наштовхує той факт, що образ матері, який з'являється у снах хлопця, в реальності виявляється вихователькою в дитячому будинку. Але, водночас, переосмислюючи побачене, глядач до кінця не усвідомлює: чи це дійсно сон, фантазія дитини, чи якісь факти мали місце у реальному житті, що й призвели до потрапляння хлопця в інтернат. Можливо через сон/сновидіння Сашко намагається розгадати своє минуле, поступово наблизитися до правди, як і Едіп, прагне з'ясувати істину, таємницю свого минулого. Подібно давньогрецькому сюжету, де у світі дивовижного «все ілюзорне – дійсне», так само, як і, «усе дійсне може стати ілюзорним» [1]. Глядач, як реципієнт, відчуває певну «сліпоту» у сприйнятті реальності. «Розкрити» цю загадку пропонується саме глядачу, на відміну від міфологічного Едіпа, де він ретроспективно розкриває її самотужки, де поступово відбувається самоідентифікація протагоніста. Своєрідне «прозріння», яке переживав давньогрецький глядач, відбувається і з сучасним глядачем, однак фінал все ж залишається відкритим.

Таким чином, у фільмі «Сни Едіпа» Олена Єфименко інтерпретує тему фатуму, вини та самопізнання, візуалізуючи внутрішні переживання героя у вигляді сновидінь. Поетика сну дозволяє режисерці переосмислити долю, сексуальність, материнство, ідентичність у метамодерному контексті. «Сни Едіпа» постають яскравим прикладом авторської рецепції античного матеріалу в українському кіно, де класичний міф служить основою для осмислення сучасних екзистенційних тем.

Література

1. Мегела І. До проблеми інтерпретації міфу про царя Едіпа в античній трагедії та середньовічній прозі. URL: http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1211 (дата звернення: 25.06.2025)

2. Курилик В. Міф про Едіпа: діахронно-типологічне функціонування традиційної сюжетної моделі. *Традиційні сюжети та образи:* монографія. Чернівці : Місто, 2004. С. 134-158.
3. «Сни Едіпа» (2016), режисерка Олена Єфименко. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Woj1iSDDjNk (дата звернення: 20.06.2025)
4. Фройд З. Тлумачення снів / переклад В. Чайковського. Харків : Фоліо, 2019. 603 с.

Овсяницька Г. В.,
аспірант,
Запорізький національний університет

СПЕЦИФІКА ОСМИСЛЕННЯ АНТИЧНИХ ОБРАЗІВ У СУЧАСНІЙ ПОЕЗІЇ ВІЙНИ: ОБРАЗ КАССАНДРИ У ВІРШІ ОЛЕСЯ ІЛЬЧЕНКА «МОЇМ БАТЬКАМИ ПОДОБАЛОСЯ ЦЕ ІМ'Я…»

Теперішня російсько-українська війна на різних рівнях зумовлює в українській поезії звернення до літературної спадщини Античності. Наприклад, епічні поеми «Іліада» Гомера чи «Енеїда» Вергілія, як твори про війну, яка тривала понад десятиліття, на рівні тематики, мотивіки й асоціацій перегукуються із травматичними подіями, що наша нація переживає зараз. Саме тому маємо поезію, в якій античні тексти і культурні коди реактуалізуються й огортаються новими значеннями – особливо, якщо йдеться про переосмислення вічних образів. Таким образом є образ Кассандри – троянської жриці Аполлона, яку згаданий бог, згідно з античним міфом, наділив пророчим даром – і тим самим даром прокляв за відмову стати його коханкою. Через те пророчиця могла бачити майбутнє, але ніхто їй не вірив.

В українській і світовій літературі та мистецтві до образу Кассандри зверталися багато митців, як, наприклад, окрім Гомера та Вергілія в літературі, також Есхіл в трилогії «Орестея», Фридрих Шиллер в однойменній баладі, Леся Українка – в драматичній поемі, Кріста Вольф – в романі та ін., в образотворчому мистецтві – Евелін де Морган, Соломон Джозеф Соломон, Йоганн Тішбайн тощо, в музиці – гурт «Theatre of Tragedy» тощо. Попри те, що в художньому просторі існує безліч інтерпретацій цього античного образу, він зберігає свою актуальність, тому повсякчас відтворюється, обростає новими смисловими відтінками та символікою – в залежності від історичного та соціокультурного контексту.

Війна зумовлює зміни в поетиці, що, своєю чергою, передбачає авторський пошук способів осмислення та оприявнення образу Кассандри з акцентом на його закорінення в трагічний сюжет. З цього також випливає, що поряд з актуалізацією античного образу в поезії війни, маємо також реактуалізацію екзистенційних мотивів жаху, тривоги і фатуму. Необхідність висвітлити ці особливості у прив'язці до сучасного українського історичного контексту війни зумовлює *актуальність* дослідження.

У сучасній українській поезії до образу Кассандри звернувся письменник Олесь Ільченко, чий твір «Моїм батькам подобалося це ім'я…»

увійшов до антології «Поміж сирен» (2023). Його ми спробуємо проаналізувати у нашій розвідці.

В українському літературознавстві такі дослідники як О. Башкирова й А. Трофименко, Л. Даниленко, Ю. Драгойлович, Л. Лавринович тощо досліджували переважно прозу згаданого автора, зокрема, простори його романів «Дім з химерами» та «Збирачі туманів», як, наприклад, О. Башкирова й А. Трофименко проаналізували характеристики художніх вимірів божественного й демонічного, Л. Даниленко – особливості зображення соціуму радянського Києва у просторі пам'яті, Ю. Драгойлович дослідила оніричний простір, Л. Лавринович – урбаністичний час тощо. На нашу думку, на окреме дослідження заслуговує також поетичний доробок автора.

Мета дослідження – простежити особливості авторського переосмислення античного образу Кассандри у вірші «Моїм батькам подобалося це ім'я…» Олеся Ільченка через призму модифікацій античного образу, з акцентом на прив'язку до сучасних подій війни.

Методами нашого дослідження є герменевтичний, міфопоетичний, інтертекстуальний, гендерні студії.

Якщо, згідно з давньогрецьким міфом, батьками Кассандри є Пріам і Гекуба (Кіссеїда), то у вірші Олеся Ільченка батьки Кассандри не називаються, але з тексту можна зрозуміти, що їхні образи деміфологізуються й узагальнюються, трансформуючись в образи звичайної української родини: *«моїм батькам подобалося це ім'я // гадали гарне незвичне // а виявилося пророче // як я сама // так мене звати Кассандра // так саме вона // батьки не здогадувалися що»* [6, 157], і далі в рядках маємо вже розгортання теми, де автор продовжує вести оповідь від імені ліричного «Я» героїні, акцентуючи на її пророчому обдаруванні, але також дає зрозуміти, що через алегоричний образ пророчиці змальовується загальний образ національно свідомої людини, яка не вірить у брехню і попереджає байдужих і тих, кого легко ошукати, про зло, яке наближається: *«звісно я знову і знову попереджала всіх // про нового ірода // про його лихий люд і солдатів // дехто сміявся дехто лякався // як і завжди слухати мої слова не любили»* [6, 157].

У цих рядках також можемо простежити ремінісценції біблійного тексту, згідно з яким цар Ірод, дізнавшись про народження Ісуса, наказав своїм солдатам вирізати всіх хлопчиків у Вифлеємі, сподіваючись, що серед них виявиться і Христос, але янгол попередив Святе Сімейство про злий намір царя і наказав їм тікати у Єгипет, аби врятувати дитину [Мт., 2:13–18]. Через біблійні ремінісценції автор інтерпретує події теперішнього

російського вторгнення, коли багато людей змушені залишати свої домівки і виїжджати з окупації, аби врятувати дітей.

Зокрема, у вірші Олеся Ільченка античний образ Кассандри досить прозоро перегукується з біблійним образом пророка Єремії, як-от, там само читаємо в Євангелії*: «Тоді спра́вдилось те, що сказав Єремі́я пророк, промовляючи: «Чути голос у Рамі, плач і рида́ння та голосі́ння велике: Рахиль плаче за ді́тьми своїми, і не дається розважити себе, бо нема їх».* [Мт., 2:17–18].

Прикметним є і те, що для Кассандри, як ліричної героїні вірша Олеся Ільченка, трагедія Трої трансформується у трагедію зруйнованих росіянами українських міст, художньо-просторова топографія яких представлена у наступних рядках: *«перший раз мене вбили в Маріуполі // але ж я вічне прозріння і плач // вічна надія і повернення // вдруге не стало мене в Ірпені // перед тим мене ґвалтували // батьки були мертві але в розпачі // дивилися звідти на мене // та я повернулася // мабуть щоби бути // ураженою російським осколком // в Херсоні»* [6, 157]. Можемо припустити, що в цих рядках автор також вдається до алюзії на версію античного міфу, викладену Вергілієм в «Енеїді»: простежується сюжетний елемент про вбивство Пріама [1, 44] та полон Кассандри [1, 37] після того, як данайське військо захопило Трою (про зґвалтування героїні та інших жінок у тексті Вергілія прямо не говориться, але з контексту це неважко зрозуміти: *«Всюди мішається плач з жалюгідною там метушнею, // Зойк і ридання жіночі в просторих лунають світлицях, // Крики до зір золотих долітають»* [1, 39]).

Олесь Ільченко переосмислює цей сюжетний елемент, намагаючись відрефлексувати вимір трагедії української нації в реаліях війни, зокрема – жіноцтва, а також проводить інтертекстуальні паралелі з ідеями Ф. Ніцше, викладені в трактаті «Так казав Заратустра», в центрі уваги якого – авторська художньо-філософська інтерпретація постаті зороастрійського пророка як людини межі, людини «линви» [5]. У цьому творі Ф. Ніцше говорить про поняття «вічного повернення» як вічного відтворення того, що вже було колись [5].

Зокрема, варто також зазначити, що Олесь Ільченко дещо трансформує сюжетний елемент, в якому йдеться про вбивство рідних Кассандри: якщо у вірші автора з пророчиці знущалися вже після загибелі батьків, то в тексті Вергілія навпаки: данайці беруть в полон Кассандру, а потім Пірр (Неоптолем) убиває Пріама одразу після того, як убив його сина Політа [1, 44].

Якщо говорити про інші рецепції образу Кассандри у світовій літературі, то О. Забужко, аналізуючи книгу Ален Польц «Жінка на фронті», зазначила,

що твір Крісти Вольф про Кассандру – це насамперед історія «про зґвалтування переможцями жінок захопленого міста» [4, 73].

Особливістю авторської рецепції образу пророчиці у вірші Олеся Ільченка є те, що героїня постає не так жертвою, як свідком, зокрема, найбільше лірична героїня оплакує дітей, винищених *«новим Іродом»*, і цим образ Кассандри у рецепції автора є таким, що близький до образу пророка Єремії, що плаче за винищеним майбутнім, втіленим в образах українських дітей, як за винищеним містом: *«я плакала на руїнах на згарищах // побивалася // за вбитими і закатованими // за мертвими дітьми які // стискали в холодних кулачках повітря // попіл правив їм за одяг»* [6, 158]. Досить прозоро, як коментар до цих рядків, напрошуються слова з «Енеїди» Вергілія: *«Хто жах тої ночі, загибелі й вбивства // Виразить може словами, слізьми ті нещастя оплакать*?» [1, 36].

Завершується твір Олеся Ільченка рядками, в яких однаково присутні ремінісценції послання Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженним…» та драми-феєрії «Лісової пісні» Лесі Українки, зокрема, автор вірша ніби порівнює обидва образи, знакові для української літератури – авторський образ Кассандри Лесі Українки та образ Мавки, героїні межі, як такої, що належить світові потойбічно-хтонічному, і світові поцейбічному-людському, чиїм даром було так само сприймати і бачити правду як вона є: *«жах і віра супроводжували мене // любов повертала до життя // і я знову і знову нагадувала собі // так ми живі // мертві і ненародженні // ми будем вічно жити // бо маєм в серці те що не вмирає»* [6, 158].

Варто звернути увагу також на настроєву палітру вірша Олеся Ільченка, зокрема, на почуття ліричної героїні, що мають виразну межову специфіку, адже авторові йдеться про художній синтез переживання героїнею одразу кількох протилежних екзистенціалів (з одного боку – віри, надії, любові, з іншого – жаху), які увиразнюють трагізм переживання героїнею болю за інших та передчуття власної смерті, попри те, що у творі автора Кассандра постає як безсмертна і вічна: якщо в античному міфові особистим фатумом Кассандри є її пророчий дар, то у творі Олеся Ільченка, окрім нього, фатумом героїні також є її безсмертя, адже вона, мов у буддійському колі сансари, змушена переживати знову ті самі страждання – у такий спосіб автор осмислює також долю України, як держави «на межі», держави, яка змушена весь час доводити своє право на існування та боротися проти поневолювачів.

Зокрема, говорячи про ніцшеанську концепцію «вічного повернення», що має виразно історіософські й разом з тим – трагічно-буденні характеристики, тут варто також згадати про концепцію «вічного повернення» М. Еліаде як повторення сакрального часу і переживань,

пов’язаних із сакральним. Згідно з її автором, переживання «вічного повернення» в релігійній свідомості пов’язане з «реактуалізацією» «моделі» «священного часу», завдяки чому «реального людське існування видається» людині «врятованим від небуття і смерті» [3, 58].

Тому, аналізуючи образ Кассандри у вірші Олеся Ільченка, можемо припустити, що лірична героїня мала подвійне відчуття цього «вічного повернення», що мало стосунок одразу до кількох вимірів: земного – у передчутті циклічного повторення великих трагедії, і сакрального – бо пророчиця, як людина межі, є належною потойбічному, сакральному, нумінозному та лімінальному світові.

Можна помітити, що образ Кассандри в рецепції Олеся Ільченка є вітаїстичним образом, в характеристиках якого оприявнюється почуття надії, яке проступає попри смерть, біль і жах війни, і навіть – попри фатум. І якщо, як зазначила Т. Гундорова, «Кассандра» Лесі Українки несе в собі «сильний відбиток смерті» [2, 260], не останньою чергою і через те, що героїня, як пророчиця, мала владу передректи і власну смерть, то українська Кассандра у вірші Олеся Ільченка, попри смерть, передрікає вічне життя – не лише своє, але і своєї нації.

Отже, осмислення античних образів у поезії російсько-української війни мають свою специфіку передовсім через те, що автори намагаються, через призму наявних в літературі культурних кодів, відрефлексувати власне сприйняття подій теперішньої війни як травматичної реальності. Подібну спробу являє собою проаналізований вірш Олеся Ільченка, в якому античний образ Кассандри, що був реактуалізований у творчості багатьох письменників і митців попередніх епох, зазнав індивідуальних авторських стильових модифікацій та авторського переосмислення, наблизившись, з одного боку, до алегоричного образу українського національного суб’єкта, що відчуває наближення катастрофи, є національно свідомим і бачить правду, а з іншого – до образу, через наявні в античному міфові характеристики якого, автор, з одного боку, осмислює трагедію цілої родини і травму жінки, закинутої у вир війни, а з іншого – трагедію знищених росіянами українських міст та їх мешканців, зокрема – дітей, на які автор проєктує образ знищеної данайцями Трої.

Література

1. Вергілій. Енеїда. Пер. з лат. М. Білика; прим. Й. Кобова. Харків: Фоліо, 2017. 319 с.
2. Гундорова Т. Леся Українка. Книги Сивілли. Харків: Віват, 2023. 304 с.

3. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. Пер з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.
4. Забужко О. Наша Європа. Київ: Комора, 2025. 304 с.
5. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади. Київ : Основи, Дніпро, 1993. 415 с.
6. Поміж сирен. Нові вірші війни. Пер. О. Сливинського. Харків: Віват, 2023. 496 с.

Перепльотчикова С.Є.,
кандидат філологічних наук,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

HUMAN SACRIFICE IN THE MODERN WORLD THROUGH THE CINEMA LENS: EURIPIDES' IPHIGENIA IN AULIS VS LANTHIMOS' THE KILLING OF A SACRED DEER

Ancient Greeks did not practice human sacrifice [3], but there are some myths and tragedies telling about the killing of a person usually because of the will of gods. A famous example of human sacrifice from Ancient Greece is connected with the myth of the Trojan War, specifically the case of the killing of Iphighenia by her father Agamemnon. Euripides put forward his version of what happened and why in the tragedy *Iphigenia in Aulis* dated 407 B.C. [1]. One of the recent references to the myth is found in the film by the Greek film director Yorgos Lanthimos *The Killing of a Sacred Deer* (2017). In both cases there is a family whose members face 'necessity' in deciding whether to proceed with a sacrifice, but with several important differences which are investigated in this research.

The main common feature is the interest of both Euripides and Lanthimos in a family, on the one hand Agamemnon, Clytemnestra, and their children Orestes and Iphigenia, and on the other Steven, Anna, and their children Bob and Kim. But where Euripides presents his people more or less 'realistically' [2] within the context of contemporary Greek society, Lanthimos chooses to investigate the strange and difficult relations within the specific family in a bizarre and absurdist way.

Both fathers face the necessity of sacrificing one of the members of their family. In the case of Agamemnon the goddess Artemis demands his daughter Iphigenia, so his is the "simpler" decision, namely whether to sacrifice his daughter or not. This is not really an issue for Agamemnon as he is simply fulfilling his promise to his brother Menelaus. In the *Odyssey* Agamemnon promises to help Menelaus should anything happen to his wife Helen. Steven, however, not only has to decide whether to make a sacrifice, but also to choose a member of his family. In the ensuing tragedies we witness how two men take their decisions and how the members of their families perceive them. In this connection Euripides is sometimes considered an unusual Ancient Greek author because of his interest in the inner transformation of a character. [2] In his version we see not so much the torment of the father Agamemnon, but that of the sacrificial victim, who in the beginning does not understand why she has to be killed but in the end actually asks her father to proceed once she understands her key role in the success

of the Achaean expedition. In the film, by contrast, we simply witness how the characters react and respond to the situation internally, within the family.

In both works the sacrifice is required because of a prior murder. When Helen is taken away to Troy, Agamemnon, following his duty, calls his army to fight. But to get to Troy they have to cross the sea and there is no wind. While waiting in Aulis, Agamemnon goes hunting and kills a deer, an animal sacred to Artemis. He is then informed of the will of the gods by the prophet Calchas: the goddess, furious with Agamemnon, insists on him sacrificing Iphigenia before the expedition can sail. In the film, however, Steven, a prominent surgeon whose son Bob has suddenly been paralysed, learns what is happening from a teenager Martin, whose father died during a botched operation carried out several years before when Steven had been drinking heavily. While in both cases a human sacrifice is required as punishment for a crime, there is a 'reward' for Agamemnon in that the winds allow his army to sail and, as we learn later, Iphigenia is rescued and taken by Artemis to the land of the Taurians. In the film, by contrast, the sacrifice means only that the other members of the family can remain alive.

So, while discussing human sacrifice in different epochs and in different ways, Euripides' tragedy and Lanthimos' film both still put the same key question to their audience: to what extent is the will of the gods numinous or rather an inevitable consequence of person's choices guided by personal responsibility to society and himself/herself.

Література

1. Bremmer, J. (2010). Introduction. The Greek gods in the twentieth century. In J. Bremmer, & A. Erskine (Eds.), The Gods of Ancient Greece. Identities and transformations (pp. 1–18). Edinburgh University Press
2. Bremmer, J. (2002). Sacrificing a Child in Ancient Greece: the case of Iphigeneia. In E. Noort, & E. Tigchellaar (Eds.), The Sacrifice of Isaac (pp. 21–43). – Leiden – Boston – Koln: BRILL.
3. Pollard, E. A. 'Sacrifice' in M. Gagarin (ed.) *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome* (Oxford, 2010), http://www.oxfordreference.com.ezp.lib.unimelb.edu.au/view/10.1093/acref/9780195170726.001.0001/acref-9780195170726-e-1110

Петрова Озель Л.П.,
кандидат філологічних наук,
Харківський національний педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди

ПРОБЛЕМИ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У МОВНО-ЛІТЕРАТУРНІЙ ОСВІТІ

В українському соціумі, зокрема в освітньому просторі, рівнобіжно із подальшим, більш глибоким осмисленням феномену цілісності української національної культури з її самобутніми локальними ідентичностями простежується зацікавлення менталітетами, культурно-мистецькими, духовно-естетичними, державно-політичними й історичними цінностями інших народів і цивілізацій. Як наслідок, зростає потреба у напрацюванні теоретичного підґрунтя для успішних міжетнічних взаємодій, а також плекання можливостей для впровадження теоретичних висновків у практику творення нових міжкультурних дискурсів з метою утвердити тяглість попередніх культурно-дипломатичних традицій.

Вироблення навичок ефективної комунікації з представниками інших країн, народів, націй, етнічних та етнокультурних громад як на рівні державних, адміністративних, громадських структур та інституцій, так і у сфері особистісних контактів об'єктивує необхідність у формуванні дієвих алгоритмів, виробленні й застосуванні прийомів і засобів для порозуміння, знаходження спільних комунікативних моделей, цивілізаційних компромісів із метою конструювання успішних міжкультурних діалогів та полілогів. На цьому шляху провідну роль відіграє культурна дипломатія, зокрема розширення потенційних можливостей мовно-літературної освіти як основного носія гуманістичних цінностей, завдання якої – пізнання власної ідентичності, самобутності й оригінальності та усвідомлення ролі національної культури у світовому цивілізаційному поступі, утвердження її неповторної ролі у колі іноетнічних дискурсів.

Проблемам осмислення основ міжкультурної комунікації присвячені дослідження М. Тугана-Барановського, Я. Радевича-Винницького, В. Сергійчука, Ф. Бацевича, О. Мельничука, Г. Півторака, Т. Черниш, К. Тищенка, В. Манакіна, Л. Масенко, І. Фаріон, М. Шкандрія, С. Єрмоленка, М. Ківу, В. Шендеровського, Є. Глібовицького, М. Стародубської, О. Дьолог, А. Дочу, Л. Дикої, П Мігіріна, Л. Євдокимової-Лисогор, на основі аналізу яких і враховуючи досвід попередніх розвідок [2; 3; 4], міжкультурну комунікацію визначаємо як напрям гуманітраристики, що вивчає особливості

вербального та невербального спілкування представників, належних до різних національних та мовно-культурних спільнот; взаємодію між представниками окремих культур, коли учасники враховують, усвідомлюють і визнають культурну різницю один одного; обмін інформацією, думками, почуттями представників різних етнокультурних спільнот; простежується в бізнесі, туризмі, спорті, науковому та освітньому спілкуванні, культурі й мистецтві, особистих контактах; адекватне (симетричне) взаєморозуміння учасників комунікативного дискурсу, приналежних до різних національних культур; мистецтво краще розуміти представників інших народів, успішно та результативно спілкуватися з ними.

Актуальним у цьому сенсі постає знайомство здобувачів вищої гуманітарної освіти з такими актуальними напрямами сучасної гуманітаристики як юдаїка, балканістика, арабістика, тюркологія, зокрема ґрунтовне та системне вивчення культурної спадщини кримськотатарського народу. Особливо назрілим та відповідним потребам і викликам часу постає дослідження проблем міжкультурної комунікації в межах університетських курсів гуманітарного циклу – лінгвістиці, літературознавстві, мистецтвознавстві, країнознавстві, зокрема розробка інструментарію й створення методологічного підґрунтя для аналізу художніх текстів з точки зору особливостей відображення в них інших культур і цивілізацій, виявлення лексико-семантичних, лінгвостилістичних особливостей мовотворчості вітчизняних та зарубіжних письменників, що зверталися в різні часи до іноетнічної тематики й проблематики.

Одним із злободенних завдань сучасної мовно-літературної освіти постає потреба осмислення надбань українського фольклору в контексті світової уснопоетичної традиції, висвітлення оригінальних ознак вітчизняної уснонародної спадщини як самобутнього явища в мережі світових фольклорно-етнографічних брендів, аналіз ролі й значення героїчних епосів народів світу, особливо історико-культурної спадщини українства (літописів, дум, балад, історичних пісень, різних жанрів офіційно-ділового стилю – грамот, правд, судебників, універсалів, статутів, указів, щоденників, листів, діаріушів), для усвідомлення провідних архетипних образів, символів, ціннісних настанов та орієнтирів з метою більш глибокого вивчення національної культури та її ефективної репрезентації у світовому культурно-мистецькому й мовно-літературному просторі.

Вивчаючи мовні й літературні курси, здобувачі освіти мають оволодівати навичками аналізу іноетнічних образів, мотивів, сюжетів, зокрема героїв як представників інших народів, країн, відзначати особливості їх зображення в художньому тексті, зокрема й досліджувати

лінгвостилістичну, лексико-семантичну специфіку міжкультурної комунікації у текстах класичної й сучасної літератури, простежити художні моделі представлення культури, історії, політики, економіки інших країн, осмислювати перегуки, алюзії, інтертекстуальні зв'язки з творами світової класики, опрацьовувати переклади текстів іншими мовами, прогнозувати вплив та враження, яке може справити твір на іноземного читача, які нові сенси репрезентує для еволюції сучасного соціуму.

Література

1. Василенко В., Василенко Я. З досвіду європейських лінгвокомплексних дисциплін «Міжкультурна комунікація» (Польща), «Лінгвокраїнознавство» (Україна). *Сучасна українська лінгводидактика: теорія і практика навчання мови в закладах освіти : [колективна монографія]* / за заг. ред. О.О. Маленко. Харків: ХНПУ; ХІФТ, 2024. С. 214—229.
2. Петрова Озель Л.П. Лінгвостилістична інтерпретація болгарської культури в українському художньому тексті (за романом Володимира Малика «Таємний посол»). *Матеріали І Міжнародної славістичної конференції, присвяченої пам'яті святих Кирила і Мефодія. Харків – Шумен.* 14 травня 2021 року. С. 148 – 154.
3. Петрова Озель Л.П. Лінгвостилістика орієнтального дискурсу в поезіях Лесі Українки. *V Конгрес сходознавців: Збірник матеріалів*. 9–10 грудня 2021 року. Київ: Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського 2021. С. 194–198.
4. Петрова Озель Л.П., Скразловська І.А. Антропоніми як лінгвокультурне явище (на матеріалі української і турецької мов). *Львівський філологічний часопис. № 10.* 2021. С. 102–109.
5. Шендеровський В. Вчені України у світовій науці. Київ: Видавничий дім «Простір». 2019. 971 с.

Сажина А. В.,
кандидат філологічних наук, доцент
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ КЛАСИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МЕРЕЖЕВІЙ МІКРОПОЕЗІЇ

Сучасна епоха, позначена стрімким розвитком цифрових технологій та глобалізаційних процесів, докорінно трансформувала літературний ландшафт. Ці зміни охоплюють не лише економіку та політику, а й науку, релігію та мистецтво, зумовлюючи появу нових форм словесного мистецтва, зокрема мережевої літератури. Постійна динаміка цифрового літературного дискурсу свідчить про важливість вивчення нових форм літературної творчості, які легко поширюються та споживаються в онлайн-середовищі. Одним із нових видів віртуальної літературної поетичної творчості є так звана «пиріжкова» лірика чи «мікропоезія».

Мережева мікропоезія характеризується короткими, дотепними віршами без розділових знаків та великих літер, які на перший погляд можуть здаватися спрощеними, але при глибшому прочитанні розкривають глибокий сенс, тонку іронію та нетрадиційний погляд на життя [3]. Жанр зародився на початку 2000-х років переважно в російськомовному сегменті Інтернету, проте українські автори та читачі активно його адаптували та розвинули, надавши йому нового національного колориту. Цей процес культурної апропріації та адаптації, коли жанр, що виник в іншому лінгвістичному та культурному контексті, насичується виразними українськими рисами, свідчить про свідоме прагнення творців локалізувати та націоналізувати цифрові літературні форми. Сьогодні у мережі активно функціонують такі українські проєкти: Facebook-спільноти «Мікропоезія» (https://www.facebook.com/share/g/16QPqRiXxK/), «Віршики-пиріжки» (https://www.facebook.com/share/g/16wUtDQydY/), Телеграм-канал «Віршики-пиріжки» (https://t.me/pirishki), сайт «Торбинка з віршами» (https://www.torbynka-virshiv.in.ua/).

Мережева мікропоезія включає кілька окремих жанрових різновидів, окрім власне «пиріжків»: «порошки», «експромти» (або «пів пирога»), «депресяшки», «дві дев'ятки», «артишоки», «журбинки» та «безримки». Кожен із цих різновидів має свої унікальні формальні та змістові особливості, що робить мережеву мікропоезію багатогранним та динамічним явищем. Формальні канони мережевої мікропоезії змушують авторів до творчих пошуків у певних рамках, що призводить до унікальної мовної гри

та концентрованого змісту: *«Окрім спеціального формату, для мережевої мікропоезії характерний особливий настрій (для кожного жанру свій), дотепність, небанальний сюжет, дуже часто – несподівана розв'язка. Але найголовніше: ці віршики мають чіпляти шось в душі. Це найважливіша ознака хорошого віршика, чи то пиріжок, порошок, журбинка абощо»* [3]. Необхідні ознаки вдалого «пиріжка» визначаються за аналогією до однойменного кулінарного виробу – це «свіжість» (актуальність, цікавість, яскравість) та «соковитість, смак» (оригінальність, несподіваний сенс та задоволення від споживання твору) [2].

Тематичний діапазон мережевої мікропоезії є максимально широким, подібно до класичної лірики, охоплюючи пейзажну, інтимну, громадянську, філософську тематику. Однак традиційні теми зазвичай подаються в гумористичному або іронічному ключі. «Пиріжки» та споріднені форми прагнуть звеселити, здивувати, спонукати до роздумів та принести задоволення.

Багатим джерелом для мікропоезії є мистецтво та література: художники, актори, письменники, літературні персонажі, художні образи та самі твори мистецтва. Процес сприйняття таких віршів передбачає розпізнавання та декодування претексту, що вимагає максимально активної рецепції твору. Це перетворює реципієнта на активного читача і нерідко на автора нових текстів.

Продемонструємо, наприклад, перекодування постаті Тараса Шевченка та його творчого спадку в різних жанрових різновидах української мікропоезії:

садок вишневий коло хати
але нікому не кажи
бо як почує забудовник
то буде тут новий же ка
© Микола Дзюдзя tuzz Т. Шевченко [1]

Цей «пиріжок» безпосередньо цитує перший рядок однієї із найвідоміших поезій Кобзаря. Тут відбувається різкий контраст між ідилічним образом Шевченка та сучасною реальністю забудовників: класичний образ спокою та гармонії безжально руйнується загрозою комерційного будівництва, що створює гострий сатиричний ефект, висміюючи безцеремонність сучасної урбанізації та її здатність нищити навіть найсакральніші національні символи.

мені тринадцятий минає
пасу ягнята за селом
чи стати кобзарем великим

а влом

© Gorodskaya_Laska muzz Т. Шевченко [1]

У «порошку» наявне відсилання до автобіографічного вірша Тараса Шевченка «Мені тринадцятий минало», де ліричний герой, юний Тарас, усвідомлює свою трагічну долю. Класичний мотив долі, вибору та високого призначення кобзаря (символ українського поета-пророка) зводиться до сучасної, підліткової байдужості – «а влом» (слово з сучасного сленгу, що означає «ліньки», «не хочеться») Таке приземлення високої теми створює комічний ефект, висміюючи, можливо, сучасну апатію або просто граючи на контрасті між величним пафосом класичної поезії та реаліями сучасної повсякденності.

Мікровірші можна розглядати як ще один приклад того, як фатичний мовленнєвий жанр (тобто спілкування заради самого спілкування, встановлення контакту) стає інституціоналізованим, тобто набуває певної форми та визнання. По суті, це вправляння в дотепності, жартах, «стьобі» чи «приколах». Саме тому невід'ємними рисами «пиріжкової» поезії є пародія, гумор (включно з чорним), іронія, сатира. Однак, існують і мікровірші, де провідний мотив набуває філософського осмислення, а самі тексти передають настрої меланхолії, ліризму тощо:

пасуться наче ті ягнята
на небі в моринцях зірки
а їх малий Тарас годує
з руки
© Муля і muzzи [1]

Наступний «порошок» можна віднести до патріотичної лірики, оскільки в ньому через шевченківські наративи відображена любов до України, віра в перемогу та світле майбуття:

розбитий ворог коло хати
одразу вишні ожили
гудуть хрущі пасем ягнята
живі
© E.N. muzz Т. Г Шевченко [1]

Отже, взаємодія «пиріжкової» лірики з класичною спадщиною відбувається переважно через інтертекстуальні стратегії та постмодерністські прийоми. Гумор та іронія слугують потужними інструментами для десакралізації та нового прочитання усталених образів, роблячи класику більш доступною та релевантною для сучасної аудиторії. Активна роль реципієнта, який є співтворцем смислів, є ключовою для цього процесу, оскільки саме він розпізнає претексти та інтегрує їх у свій культурний досвід.

Значення мережевої мікропоезії полягає у її здатності відображати сучасні літературні процеси, що характеризуються демократизацією літературного виробництва та швидкою реакцією на суспільні зміни. Вона є свідченням культурної адаптації та самоствердження, набуваючи унікального національного колориту в українському цифровому просторі.

Література

1. Віршики-пиріжки. *Telegram.* URL: https://t.me/pirishki
2. Станіславська, К. І. (2013). Художні особливості «пиріжкової поезії» як малої літературної форми в Інтернеті. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, (31), 247–261.
3. Торбинка з віршами. Про мікропоезію [online]. URL: https://www.torbynka-virshiv.in.ua/about

Скорина Л.В.,
доктор філологічних наук,
Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

«НАТАЛКА ПОЛТАВКА» ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО НА СЦЕНІ ЧЕРКАСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: СПРОБА ОСУЧАСНЕННЯ КЛАСИКИ

«Наталка Полтавка» Івана Котляревського належить до «ядерного» репертуару українського театру XIX–XX ст. Як слушно вказує Євген Нахлік, її сценічний успіх «феноменальний і досі неперевершений: жодна інша українська п'єса не здобула такої тривкої театральної популярності в Україні та за кордоном. Нові й нові покоління художніх та наукових інтерпретаторів актуалізують безсмертні твори Котляревського суголосно своєму часові, злободенним проблемам, зміненим уявленням про прекрасне та мистецьким смакам, відповідно до власного бачення й розуміння. Осягнення творчого феномена першого класика нової української літератури яскравіє розмаїтими гранями і триває, заповідаючись на нові несподівані відкриття» [1, с.523]. І нині ця п'єса фігурує на афішах багатьох українських оперних і драматичних театрів, у їх числі: Національний академічний драматичний театрі ім. Івана Франка, Національна опера України ім. Т.Г. Шевченка, Театр «Актор» (Київ), Львівська національна опера, Національний драматичний театр ім. Марії Заньковецької (Львів), Одеський театр опери та балету, Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка тощо.

Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Тараса Шевченка – не виняток. За останнє десятиліття на його сцені поставлені дві версії цього класичного твору. Прем'єра першої відбулася 11 травня 2017 р. Це була класична постановка з традиційними народними костюмами й декораціями, у якій змістовий і формальний рівні прототексту залишені без змін. Друга постановка була представлена черкасцям 27 травня 2025 р. Акцент у ній був зроблений на тому, що це нова, підкреслено сучасна версія класичного твору: «А якщо "Наталка Полтавка" – це вже не ретро, а real-time? Без столітнього пилу – лише живі емоції, гострі сенси й музика, що чіпляє. Як режисер Київського академічного драматичного театру на Подолі Ігор Матіїв прокачує класику?» [2].

Театральні й кінематографічні адаптації класичних творів відіграють важливу роль в активізації інтересу сучасників до нашої культурної спадщини. Можна сперечатися про те, наскільки вдалими / невдалими були,

наприклад, серіали «Спіймати Кайдаша», «Хазяїн» і под., однак не можна заперечити їхню популярність серед глядачів. «Наталка Полтавка» має значний потенціал для осучаснення. Завдяки своїй жанровій матриці вона апелює до глибинних емоцій глядачів. Змістове ядро прототексту становлять т.зв. «вічні» теми (любов, розлука, вибір між почуттями й корисливими мотивами, батьки й діти, пристосуванство, корупція), які легко накладаються на сучасні реалії. Творча група, яка працювала над постановкою, зберегла це змістове ядро, водночас вона увиразнили тему корупції і пристосуванства, реалізовану в образах Возного й Виборного, а також додала дещо принципово нове – тему російсько-української війни, завдяки якій вдалося реалістично мотивувати причини тривалої відсутності Петра. На жаль, ця безперечно актуальна тема реалізована суто «візуально» (камуфляж, наплічник, милиця як прикмети зовнішнього образу персонажа) з розрахунком на те, що глядачі домислять його історію, спираючись на розповіді про українських воїнів, тиражовані в ЗМІ й соціальних мережах.

Найпомітніше осучаснення прототексту виявилося на рівні художнього світу завдяки змінам суспільного статусу персонажів, їхнього вбрання, декорацій та бутафорії. Ким би могли стати герої класичного прототексту в сучасних реаліях? Петро перетворився на воїна, який боронив вітчизну й повернувся до мирного життя після важкого поранення. Такий художній хід видається логічним і практично безальтернативним, натомість образ головної героїні можна було інтерпретувати по-різному. За версією режисера, «Наталка співає “Видно шляхи полтавськії і славну Полтаву”, але де вона це може бачити? Очевидно, що дівчина перебуває біля дороги. А що вона там робить? Ми розглядали два варіанти: або щось продає, або працює на заправці» [3]. Таке художнє рішення зумовлює особливості театрального костюму – на початку п’єси головна героїня виходить на сцену в комбінезоні працівниці АЗС. Для епізоду сватання художниця Наталка Ридванецька приготувала модерну весільну сукню й екстравагантну прикрасу на голову. Черкаська Наталка візуально нагадує, з одного боку, Лесю Українку (портрет якої використано на афіші), з другого – Олю Полякову (асоціації з вбранням); вона зухвала й підкреслено еротична.

Зміни суспільних ролей зачепили й інших персонажів прототексту: возний Тетерваковський став «впливовим і недоторканним суддею» [2], виборний Макогоненко – головою сільської ради, Микола – безробітним. Як вказує режисер, його «завжди дивувало, що він грамотний, але не може знайти собі місця. І от нещодавно прочитав: найбільша кількість безробітних в Україні – серед людей із вищою освітою. Отже, всі образи ми збирали по крупинках і вибудовували так, щоб вони відгукнулися глядачам» [2].

Цікавими були й інші елементи художнього світу – костюми й декорації, що відображали кілька ключових локусів (заправка, магазин, церква, дім Терпилихи). У виставі активно використовується обертова сцена, що вдало підкреслює переміщення персонажів між різними локаціями. Цікавим візуальним рішенням є вітрина магазину, у якій виставлена весільна сукня. У сцені сватання вона перетворюється на символічну клітку, з якої прагне вирватися головна героїня. Усі декорації у виставі виконані з екоматеріалів (дошок, полотна й соломи). Це дозволяє зберегти національний колорит прототексту, однак візуально дисонує із сучасними костюмами. Найвиразнішим прикладом такого дисонансу є авто Возного, сконструйоване з дошок і соломи, яке персонажі возять по сцені.

Фабульний каркас прототексту збережений, однак до нього додано кілька нових сцен, зокрема танець Наталки й Возного з подальшим викраденням героїні, спроба самогубства Наталки після того, як Петро відмовився боротися за їхнє щастя. Враховуючи запити масового глядача, режисер додав у виставу низку комедійних і еротичних епізодів за участю Наталки, Возного й Терпилихи (образ вдови у творі надміру звульгаризований). Не всі сюжетні рішення можна вважати вдалими й логічними. Йдеться зокрема про сцену, коли після розриву заручин із Наталкою Возний сватається до Терпилихи. У фіналі вистави вони бавлять немовля.

Зміни суспільних ролей персонажів і перенесення їх у сучасні реалії природно мали би супроводжуватися трансформацією мовної форми. Однак персонажі цієї постановки виголошують неадаптовані репліки з прототексту. Намагання по-новому аранжувати пісні з драми І. Котляревського теж видається не дуже вдалим. Такі художні рішення надають виставі бурлескно-пародійного відтінку. Задум осучасненої адаптації класичного твору був цікавим, однак постановка викликає неоднозначні враження через порушення принципу гармонії змісту й форми. Як наслідок, прихильники класичної драматургії вийшли з театру роздратованими; глядачі, спокушені заявами про осучаснення класики, були розчаровані, оскільки модернізація виявилася поверхневою. Однак молоді глядачі (як приклад «наївних реципієнтів») були вражені й зацікавлені. Зрештою, якщо після такої інтерпретації класичного твору їм захочеться ще раз піти до театру, можна вважати, що праця режисера й акторів не була марною.

Література

1. Нахлік Є. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст. Львів, 2015. 543 с.

2. «Наталка Полтавка». Анонс перший. *Theatre. Cherkasy*. URL: https://www.instagram.com/p/DGgPM9dIhgv/
3. «Наталка Полтавка». Анонс другий. *Theatre. Cherkasy*. URL: https://www.instagram.com/theatre.cherkasy/p/DG0fHrfoOHY/?locale=hi_IN&hl=bg

Сніговська О.В.,
кандидат педагогічних наук,
Малахіті А.В.,
старший викладач,
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

МІФОЛОГІЯ ВІЙНИ: ГРЕЦЬКІ КЛАСИЧНІ АРХЕТИПИ У СУЧАСНОМУ КРЕОЛІЗОВАНОМУ ТЕКСТІ

У сучасному глобалізованому світі, що переживає гібридні конфлікти, інформаційні війни та культурні трансформації, звернення до архетипів класичної міфології постає як потужний інструмент інтерпретації форм війни. Особливо помітною є тенденція актуалізації грецьких міфологічних образів у креолізованих текстах новітньої доби, зокрема медіамемах, цифрових колажах, візуальних кампаніях тощо. Одним із видів креолізованого тексту, що поєднує у собі вербальні та невербальні компоненти, є політична карикатура [2], де війна осмислюється не лише як політична чи воєнна подія, а як глибокий культурний наратив, що черпає сили з колективної пам'яті й універсальних структур архетипів.

Мета даної роботи полягає в розкритті механізмів культурної трансляції архетипів у межах політичної і медійної комунікації, що робить її актуальною як для філології, так і для культурології, медіазнавства, політології, суспільних комунікацій. Адже, через інтерпретацію грецької міфології сучасна культура створює нові системи цінностей і наративи опору. Таке осмислення відкриває перспективи інтермедіального підходу до вивчення образів війни як культурних конструктів, що активно переосмислюються у соціальних мережах, цифровій поезії, графіті, вуличному мистецтві. Тренд на міфологізацію сучасності, який ми спостерігаємо в часи глобальної турбулентності, включає нове «переписування» класичних сюжетів – від Європи до України – крізь призму національного досвіду, травми, спротиву. Так, класичні архетипи перестають бути лише історико-естетичною спадщиною і стають інструментом політичного, етичного та культурного самовизначення.

Античні грецькі сюжети, персонажі та символи залишаються потужними культурними кодами, здатними трансформуватися, набуваючи нових сенсів у сучасному медійному дискурсі. У політичній карикатурі спостерігається яскраво виражена тенденція до рецепції класичних образів, обумовлена глибинною вкоріненістю античного спадку в національній культурі, а також високою впізнаваністю цих образів для широкої аудиторії. Рецепція виступає

не як пряме відтворення або ілюстрація міфологічних чи історичних сцен, а як їхнє переосмислення. Карикатуристи використовують архетипи Гомерових героїв, персонажів трагедій, історичних постатей або символічні елементи (Ахіллесова п'ята, сирени, Гордіїв вузол тощо) для створення нових наративів, у яких минуле вступає у діалог із сучасністю. Ці запозичення функціонують як алюзії (або квазіалюзії), що активують інтертекстуальне поле сприйняття, де адресат, розпізнаючи відомий сюжет, декодує сучасний політичний зміст. Наприклад, фігура Ахілла, що втілює героїчний ідеал та вразливість, стає символом як сили опору України, так і прорахунків агресора, що «наступає» на цю п'яту. Гордіїв вузол перетворюється на метафору газового конфлікту, який намагаються вирішити не шляхом дипломатії, а через силове втручання. Сирени з «Одіссеї» постають як символи маніпуляції, брехні та фальшивого співчуття. Такий підхід до античної спадщини характеризується десакралізацією, коли міф втрачає свій сакральний героїчний статус, здобуваючи нову функцію (аналітичну, іронічну, сатиричну). Через це античні сюжети не тільки не втрачають своєї значущості, а й стають ефективним інструментом критики. У культурному контексті рецепція античності в політичній карикатурі виконує роль національного коду, що консолідує суспільну думку і дозволяє переосмислити політичні події крізь призму знаного й зрозумілого спадку. Це не просто художній прийом, а форма колективного осмислення сучасності, яка ґрунтується на діалозі з минулим і вкоріненій традиції грецького світогляду. Відтак, інтерпретація античних образів у сучасній грецькій політичній карикатурі набуває особливого значення, оскільки вона дозволяє трансформувати традиційні міфологічні символи в актуальні політичні метафори, що резонують із сьогоденням.

Важливою рисою інтерпретації античних образів є синтез вербальних і візуальних кодів, характерних для креолізованих текстів. Вербальні елементи (цитати, фразеологізми, сатиричні підписи) і візуальні (символи, алюзії, гіперболи) взаємодіють, створюючи комплексний образ, який одночасно звертається до раціональної та емоційної сфер сприйняття. Така інтеграція посилює прагматичний ефект карикатури як засобу впливу на громадську думку. Крім того, інтерпретація образів здійснюється крізь призму іронії та сатири, що виступають інструментами критичного осмислення влади, конфліктів та міжнародної політики, розмиваючи однозначність класичних архетипів і створюючи простір для дискусії, сумнівів та переоцінки традиційних уявлень.

Зрештою, інтерпретація у грецькій політичній карикатурі стає формою культурної пам'яті, що оживає, і засобом підтримки національної

ідентичності, виступаючи «медіатором» між історією та сучасністю, міфом і політикою, мистецтвом і суспільним дискурсом. Адже однією з ключових особливостей сучасної грецької політичної карикатури є активне здійснення діалогу між минулим і сьогоденням, коли класичні міфологічні сюжети інтегруються в новітні політичні наративи. Такий міжчасовий діалог не лише збагачує зміст творів, а й формує унікальний культурний код, що дозволяє читачеві осмислити складні сучасні процеси через відомі та символічно насичені образи. Цей процес є своєрідною реміфологізацією, де класичні сюжети не просто повторюються, а трансформуються, набуваючи нових значень і функцій. Так, давньогрецькі герої, міфи про долю і трагедію у політичних карикатурах стають метафорами для сучасних подій: війни, політичних конфліктів, міжнародної дипломатії. Такі наративи дозволяють підкреслити універсальні теми – боротьбу добра зі злом, силу і вразливість, моральний вибір – але в актуалізованому, контекстуалізованому вигляді. У цьому контексті політична карикатура виступає як «медіатор часу», поєднуючи археологію культурної пам’яті з активним осмисленням теперішнього. Вона створює публічний простір, де суспільство може через образотворчий і вербальний коди пережити, переосмислити і переоцінити власну історію і політичні реалії. Таким чином, класичні сюжети в сучасних наративах виступають не лише як культурний спадок, а й як динамічний інструмент творення смислів, що забезпечує глибокий та багатошаровий зв’язок між епохами, сприяючи формуванню суспільного діалогу і критичного мислення.

Відтак, стратегії перекодування класичних сюжетів у сучасній медіакультурі базуються на свідомому й цілеспрямованому перенесенні, трансформації та адаптації міфологічних архетипів і символів у нові комунікативні контексти. Однією з головних стратегій вбачається алюзійне кодування, коли класичний образ або сюжет лише натякається у візуальному чи вербальному компоненті, створюючи поле для інтерпретації та активної участі адресата. Такий підхід робить текст багатозначним і дозволяє вживати міф як метафору для складних соціально-політичних процесів без необхідності прямої їхньої репрезентації. Іншою стратегією є гібридизація, що полягає у поєднанні класичних сюжетів із сучасними політичними образами, персонажами або ситуаціями. Так, античні герої зображуються у контексті сучасних політичних фігур чи подій, що створює ефект контрасту і водночас підкреслює універсальність тем. Такий прийом допомагає осучаснити міф, роблячи його актуальним і зрозумілим для сьогоднішнього глядача. Іронізація і деконструкція міфологічних образів вважаються такими стратегіями, за допомогою яких класичні сюжети піддаються сатиричному

переосмисленню. Звичні символи та герої втрачають свій сакральний статус і перетворюються на об’єкти критики, що розкриває їхні суперечності або виявляє парадокси сучасної політики.

Використання цих стратегій перекодування створює унікальний комунікативний простір, де класична спадщина і сучасність перебувають у динамічній взаємодії, сприяючи формуванню суспільно-політичного дискурсу з глибоким культурним і політичним підґрунтям. Такий підхід відповідає тенденціям глобальної медіакультури, де традиційні наративи постійно перебувають у процесі переосмислення та репрезентації, зберігаючи при цьому свою значущість і актуальність [1].

Література

1. Сніговська О. В., Малахіті А. В. Креолізований текст у медіадискурсі та його лінгводидактичний потенціал у навчанні іншомовної комунікації під час війни. *Управління якістю науково-дослідницької діяльності у закладах вищої та фахової передвищої освіти в умовах воєнних реалій : матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, 10 травня – 21 червня 2022 р.* Одеса : Гельветика, 2022. С. 253–257.
2. Сніговська О. В., Малахіті А. В. Політична карикатура як вид креолізованого тексту в контексті кризи українсько-російських відносин (на матеріалі грецької преси). *Міжнародні та політичні дослідження*. Одеса : ОНУ імені І.І. Мечникова, 2022. № 35. С. 179–202. DOI http://dx.doi.org/10.18524/2707–5206.2022.35.259387

Сопіна О. А.,
кандидат філологічних наук, доцент
Бердянський державний
педагогічний університет

ОСОБЛИВОСТІ АДАПТАЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ АНТИЧНИХ МІФОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ У ТЕКСТАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Актуальність дослідження полягає в тому, що сучасні автори часто звертаються до міфологічних сюжетів Есхіла, Еврипіда, Софокла та ін., щоб дослідити вічні теми і конфлікти в новому контексті, наприклад, у творах, що переосмислюють роль Прометея або долю Ореста у сучасному суспільстві.

Мета розвідки – презентувати основні адаптації та трансформації античних міфологічних мотивів у сучасних текстах української літератури.

Античні міфологічні мотиви, такі як боротьба між матріархатом та патріархатом, утвердження демократичних інституцій, а також центральні теми його трагедій – справедливість, відплата та божественне втручання, знаходять своє відображення в сучасній літературі у формі адаптації й переосмислення міфологічних сюжетів, дослідження вічних конфліктів та експерименту з драматичною структурою. До прикладу, переосмислюються мотиви «Прометея закутого», «Орестеї», «Семеро проти Фів» Есхіла, «Несамовитий Геракл», «Геракліди» Еврипіда, «Сизиф» Сократа та інших творів в літературі, що досліджують вічні конфлікти людства.

«Прометей закутий» вважається одним **із найкращих творів Есхіла**, побудований за зразком античної трагедії, вирізняючись великою кількістю діалогів, монологів, структурних інновацій у вигляді виступів хору.

Основні мотиви, репрезентовані у «Прометеї закутому» Есхіла, залишаються вічними темами:

1) бунт проти тиранії: Прометей, що кидає виклик Зевсу, символізує бунт проти несправедливого правителя і захист людства, що є актуальним у контексті боротьби за свободу та незалежність.

2) людство та божественна воля: конфлікт між людськими прагненнями та божественною сваволею, а також питання відповідальності богів перед людьми.

І. Бондар-Терещенко зображує Прометея (на основі трагедій Есхіла) як борця та морального переможця. Незважаючи на фізичні страждання, його дух залишається незламним завдяки впевненості у своїй правоті та залізній

волі. Це відображає осмислення класичної гармонії долі й героїчної волі, що знаходить вираження в цитаті: «Книжки роздарую з автографом навіть, / врятую поетку брехнею про те, як / живу у наметі із лейбом Ю. С. НАВІ / з печінкою, вкраденою у Прометея» («Трамванси», І. Бондар-Терещенко, зб. «Фібруарій») [2].

Аналізуючи тексти сучасної української літератури, можна констатувати, що у сучасній українській літературі простежується тенденція до осмислення античних образів, таких як титани, як символів національного героїзму, нездоланності, велетенської сили в контексті глобалізаційних процесів.

І. Андрусяк у поезії «Ріка-2» переосмислює міф про Сизифа, покараного за свою провину вічною та марною працею. Ліричний герой порівнює людство з бджолами, що готові жалити для захисту свого гнізда. Зазначається, що «агресивних людей «стало так багато / що дерева не витримали / і прокинулися…» [1]. Міські дерева, народжені з «мертвої цегли», гинуть, і людина, залишившись наодинці, усвідомлює: «що кожен з нас / є могильником власного щастя…» [1]. Це розуміння приводить до усвідомлення циклічності людських помилок і стереотипів поведінки, що ілюструється рядками: «...дмухаєш на метелика / щоб не обпектися / бо якщо є метелик / то поблизу має бути вогонь / і якщо є камінь / то поблизу має бути сізіф / помішаний на цьому камені...» [1]. Автор підкреслює, що людське життя підпорядковане законам, які моделюють думки та вчинки.

С. Процюк у циклі «Третина запитань» («Апологетика на світанку») звертається до міфу про Геракла, використовуючи риторичне питання «Чи відглянцює Ганнібал / мерзоту Авгієвих стаєнь? / Крокує кров, як генерал, / на половинчатість осянь...» [3]. Це питання стосується не стільки античної ситуації, скільки морального занепаду сучасного суспільства. Ліричний герой, не знаходячи позитивних змін, цікавиться, хто зможе знайти ідею, здатну зупинити виродження. Образ амазонок, що зазвичай асоціюється з Гераклом, у поезії Процюка наділений негативною конотацією: «...Покрутить ноги нам Амур, / а руки – барабанна слава. / Чи протанцюєш вальсотур, / коли в очах дитя криваве? / Вже очі в очі перейшли. / В телиці око, у вазонка. / Вдягнули очі постоли. / *Катівське око амазонки*» («Повідкладай нашвидкоруч...», зб. «Апологетика на світанку») [3].

Висновок. Філософські та етичні питання, порушені в античних текстах, продовжують залишатися актуальними для сучасної літератури, де переосмислення давніх мотивів – це динамічний процес, що дозволяє знаходити нові смисли у давніх текстах та використовувати їх як джерело для

роздумів про сучасність, справедливість, свободу, відповідальність та природу людської долі.

Література

1. Андрусяк І. Дерева і води. Харків: Акта, 2002. 69 с.
2. Бондар-Терещенко І. Автогеографія. Харків: Фоліо, 2006. 220 с.
3. Процюк С. Апологетика на світанку. Ужгород: Гражда, 1995. 112 с.

Сухомлинов О.М.
Інститут міжкультурних студій Центрально-Східної Європи
Варшавський університет, Польща

«СТАМБУЛ: МІСТО ТА СПОГАДИ» ОРХАНА ПАМУКА: ЛІТЕРАТУРНІ КЛАСИКИ ЯК КУЛЬТУРНІ ОРІЄНТИРИ

Творчість Орхана Памука, першого турецького лауреата Нобелівської премії з літератури, є унікальним прикладом органічної інтеграції світової літературної класики в національний культурний контекст. Уже сьогодні закономірно зіставляють із художніми стратегіями таких визнаних майстрів постмодерністської та метафікційної прози, як Хорхе Луїс Борхес, Італо Кальвіно, Мілорад Павич та Умберто Еко [1]. Його автобіографічний роман *«Стамбул: місто та спогади»* постає простором, де особиста пам'ять переплітається з універсальним культурним каноном. У цьому творі Памук не лише демонструє глибоку обізнаність із ключовими модерністськими текстами, а й переосмислює їх крізь призму власного життєвого та мистецького досвіду, формуючи неповторний світогляд. Дослідження впливу літературної класики на становлення Памука як митця сприяє глибшому розумінню культурної взаємодії між Сходом і Заходом та актуалізує проблему місця національної літератури у світовому каноні [2]. Його проза стає мостом, що поєднує ідеї та естетику європейського модернізму з багатошаровою історичною і культурною спадщиною Османської імперії, а Стамбул – символом цієї складної, суперечливої взаємодії.

Одним із наріжних каменів, що сформували світогляд Памука, є літературна класика, яку він сприймає як інструмент осмислення власної ідентичності. З дитинства він мав доступ до багатошарової літературної спадщини, що заклала основи його майбутнього творчого шляху. Його становлення позначене глибоким інтересом до класичної європейської літератури, особливо до ідей Джеймса Джойса та його монументального роману *«Улісс»*. Письменник не просто наслідує європейські традиції, а творчо трансформує їх, поєднуючи універсальні літературні цінності з турецькою історичною та культурною ідентичністю. Світова класика для нього – це не лише джерело натхнення, а й інструмент осмислення локальної ідентичності, що перебуває на перетині цивілізацій. Памук також порівнює свій творчий досвід із досвідом інших турецьких авторів, зокрема Абдулхака Шинасі Хисара, який описував «босфорську цивілізацію» із сентиментальністю Марселя Пруста. Хисар, як і Памук, прагнув поєднати османсько-турецьке коріння з французьким інтелектуальним впливом [3, с. 74-75], що сформувало його гібридну ідентичність. Памук усвідомлює, що

турецька література завжди була тісно пов’язана з європейськими класиками, і ця взаємодія є основою розвитку сучасної національної традиції.

На відміну від багатьох знаних письменників, чий творчий шлях формувався завдяки досвіду міграції та культурних змін (як-от Джозеф Конрад чи Володимир Набоков), Памук наголошує, що його становлення відбулося завдяки «нерозривній прив’язаності» до рідного дому та міста. Він називає це «стратегічною локальністю», коли тісний зв’язок із конкретним місцем стає гарантією глибинної культурної ідентичності. Стамбул у його творах постає не просто тлом, а повноправним персонажем, дійовою особою та носієм культурного й емоційного коду, що формує світогляд мешканців. Письменник критикує модель «авторів-переселенців» та їхню ідентичність, сформовану в чужому середовищі. На його думку, саме вкоріненість у локальному просторі Стамбула надає його творчості універсального значення, перетворюючи особистий досвід на загальнолюдську історію пошуку себе. Памук детально описує свої блукання містом, відтворюючи топографію та атмосферу, що вплинули на його дитячі й юнацькі роки. Він перетворює звичайні вулиці, завулки, будинки та береги Босфору на простір пам’яті, де кожен елемент наповнений глибоким змістом і особистими переживаннями.

Центральним поняттям, що пронизує всю творчість Памука, є *hüzün* (хюзюн), тобто стамбульська локальна колективна меланхолія, яка відображає унікальність турецької ідентичності та світосприйняття. Це почуття виникає з поєднання пам’яті про величну, але втрачену Османську імперію з відчуттям занепаду, бідності та культурної ізоляції, що супроводжували Стамбул у другій половині XX століття. На відміну від європейських романтиків, які сприймали меланхолію як індивідуальне джерело натхнення (наприклад, Шарль Бодлер чи Теофіль Гот’є), Памук розглядає *hüzün* як колективний емоційний досвід, що формує соціальні цінності, зокрема солідарність у смутку [Див. 4]. Це відчуття перетворює скруту на ознаку гідності, але водночас створює «замкнене коло мислення», яке не відкриває перспектив для змін, оскільки уникає раціонального осмислення та дії. Памук протиставляє цей колективістський світогляд ідеалам індивідуалізму та раціоналізму, які утвердилися в європейській культурі завдяки мислителям на кшталт Монтеня та Флобера. Для нього *hüzün* є прокляттям, і джерелом сили: воно дозволяє громаді переживати втрати, але водночас утримує її в полоні минулого.

Письменник детально аналізує вплив культурного середовища, зокрема сімейного оточення та міського простору, на формування його світогляду. Він згадує свого дядька Шевкета Радо — відомого журналіста й видавця

популярного журналу *«Hayat»* (життя), знайомого з багатьма письменниками, які сформували «уявний Стамбул» майбутнього автора. Цей вплив, а також масова дитяча література, яку видавав дядько, виробили в Памука гнучке художнє мислення. Він навчився поєднувати високу культуру з масовою, інтелектуальне — з емоційним. Водночас він іронічно реконструює міське життя Стамбула, порівнюючи його з Парижем, описаним Віктором Гюго. Памук вважає, що засмічені вулиці та недбалість мешканців є не стільки наслідком бідності, скільки проявом лінощів і культурного невігластва, що відображає глибші суспільні проблеми. Він використовує міський простір як дзеркало соціальних і культурних процесів, розкриваючи занепад міського середовища як метафору занепаду імперії та суспільства. Стамбул у його творах — це місто контрастів, де велич минулого зустрічається з убогістю сьогодення, а краса Босфору співіснує з брудними й покинутими вуличками.

Аналіз книги Орхана Памука «Стамбул: місто та спогади» показує, що її художня структура ґрунтується на діалозі зі світовою класикою, історичною пам’яттю та локальною ідентичністю. Письменник інтегрує власну біографію, родинний культурний досвід і європейський канон в єдину інтертекстуальну систему, у якій Стамбул постає водночас особистим простором пам’яті та культурним конструктом. Звернення до творів Джойса, Нерваля, Готьє, Флобера, Гюго, Рескіна, Бродського та інших авторів стає інструментом переосмислення західних уявлень про місто, поєднання критики його екзотизації з визнанням історико-культурної цінності цих інтерпретацій [Див. 5].

Ключовим концептом постає стамбульська меланхолія як колективний культурний код, що поєднує пам’ять про минуле і сучасність. Протиставляючи її західним індивідуалістичним цінностям, Памук створює складну модель взаємодії Сходу та Заходу. Залучення постатей турецьких письменників Хисара, Яхьї Кемаля, Танпинара демонструє, що він розглядає літературу як простір культурного діалогу, де європейська естетика переплітається з османсько-турецькою спадщиною, формуючи гібридний, але цілісний спосіб опису міста.

«Стамбул: місто та спогади» постає як літературний проєкт, у якому місто інтерпретується як часопростір минулих культур, поглядів і міфів. Міжкультурний діалог стає тут основою подолання опозиції «Орієнт – Окцидент» і створення моделі взаємопроникнення, у якій локальна традиція збагачується через творче освоєння світового канону. Книга поєднує риси мемуаристики, історико-культурного дослідження та літературно-

естетичного коментаря, пропонуючи нові візії Стамбула як унікального простору перетину цивілізаційних традицій.

Література

1. Батанова, К., Бондар, А. (2004). Орхан Памук: «Я дуже скромна людина…». *Дзеркало тижня*, (25). Available at: https://zn.ua/ukr/ART/orhan_pamuk_ya_duzhe_skromna_lyudina.html (Accessed: 10 August 2025).
2. Nobel Prize (2006). Orhan Pamuk – Facts. *NobelPrize.org*. Available at: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2006/pamuk/facts/ (Accessed: 10 August 2025).
3. Pamuk, O. (2008). *Stambuł. Wspomnienia i miasto* (A. Polat, Trans.). Kraków: Wydawnictwo Literackie. (2nd ed., 2016), pp. 74–75.
4. Suchomłynow, L. (2017). Powieść *Stambuł. Wspomnienia i miasto*. Doświadczenia religijne Orhana Pamuka. In: *Język doświadczenia religijnego*, vol. X, pp. 249–260. Gorzów Wielkopolski.
5. Suchomłynow, L.A. (2012). Wielokulturowość a binarna dychotomia. Orient – Okcydent w prozie Orhana Pamuka. In: *Na pograniczach literatury*, pp. 385–402. Kraków: Universitas.

Тверітінова Т.І.,
кандидат філологічних наук
Київський столичний університет імені
Бориса Грінченка

ДИСКУРС САПФО В ФІЛЬМІ «САФО. КОХАННЯ БЕЗ МЕЖ»

В 2008 р. на екрани України вийшов фільм британського кінорежисера, сценариста і продюсера Роберта Кромбі «Сафо. Кохання без меж». Фільм, незважаючи на 1-е місце по касових зборах, викликав суперечливі відгуки серед критиків і глядачів. При позитивних враженнях від професійної зйомки та мальовничих краєвидів відзначали суттєві недоліки, як-от: слабкий та передбачуваний сюжет, неврахування історичного контексту, невиразна гра акторів. Суперечливою виявилася й спроба дослідити тему жіночої свободи та сексуальності на прикладі історії молодої американської пари, яка вирішила провести медовий місяць на екзотичному грецькому острові.

Як відзначала О. Жук, на створення цього фільму «автора надихнули уцілілі поеми та легенди давньогрецької поетеси Сафо з Лесбосу» [2]. За авторським задумом, стосунки молодят і дівчини Гелени мали відтворити сюжет відомої поеми Сапфо (на еолійському діалекті Псапфа) про суперечливий сексуальний потяг і своє ставлення до нього.

Втім в сценарії фільму більше відчувається вплив незакінченого роману Е. Гемінґвея «Едемський сад» (“The Garden of Eden”), який був надрукований після смерті письменника в 1986 р. У Гемінґвея молоде подружжя Девід і Кетрін Берн (в фільмі - Філ і Сафо Ловелл) приїжджають на Лазурне узбережжя (острів Лесбос), щоб провести свій медовий місяць, насолоджуючись природою і щастям взаємного кохання. Обидва герої - митці (Девід – письменник, Філ – художник), які зосереджені на своїй творчості, а їхні молоді дружини – багаті спадкоємниці, які прагнуть від життя нових вражень. В цих пошуках жінки вдаються до різних експериментів, що відзначаються виявленням андрогінності як у зовнішньому вигляді (коротка зачіска, чоловічий одяг), так і в психологічному (домінування над чоловіком, тим паче, що він бідніше за неї). Міфологема райського саду доповнюється появою третьої особи – дівчини Маріти (в фільмі – Гелени), яка спокушає героїнь на кохання між жінками та чоловіком. Примхи молодої дружини призводять до заплутаних стосунків і незворотних наслідків: в романі Кетрін подає на розлучення, а в фільмі Сафо закінчує життя самогубством. Ланцюжок подій нагадує біблійний сюжет: щасливе і безтурботне райське життя, спокуса,

гріхопадіння і вигнання з едемського саду. В цій історії у виграші залишається лише третя особа – дівчина-спокусниця, tertius gaudens, яка використала недалеку багатійку, а потім усунула, посівши місце поруч з її чоловіком.

Місце дії в фільмі, ім'я героїні налаштовують на виокремлення дискурсу Сапфо, який, поступово розширюється за рахунок нової інформації про міфологічний контекст давньогрецького життя, особистість самої поетеси та її творчості. Гелена вже при знайомстві звертає увагу на ім'я героїні, про значення якого та й гадки не має: «Сафо? Ви знаєте історію Вашого імені? У Вас є тезка. Поетеса, яка жила тут дві з половиною тисячі років тому. Вона прославила цей острів» [3]. При відвідуванні місцевого музею героїня отримує додаткову інформацію: портрет поетеси на старовинній червонофігурній вазі із строфою з її віршу: «Бо кожен, хто на землі цій грішній жив, Завжди що-небудь та любив: Комусь кіннота до душі, Комусь – галера. А як на мене – прекрасне те, що ти любив» [3]. Вона дізнається, що Сапфо написала 9 книжок з поемами, була настільки відомою, що її обличчя карбували на місцевих монетах, але згодом перші християни спалили її твори через оспівування одностатевого жіночого кохання, через що такі стосунки почали пов'язувати з топосом цього острова. Разом з Геленою героїня відвідує руїни храму Аполлона і Левкадську скелю, з якої, згідно легенди, кинулася Сапфо через неподілене кохання до моряка Фаона. Саме після знайомства з творчістю Сапфо і під впливом відвертої розкутості нової подруги героїня заявляє чоловікові про свої зміни: «Задоволення – це добре. Біль – погано. Сором – ніщо… Кохання є кохання. Яка різниця, хлопець це чи дівчина. Це – моя нова філософія» [3].

Так само змінюється сприйняття героїнею давньогрецької поетеси. Якщо при першому знайомстві з портретом і віршем Сапфо американка стримана («Вона на мене не схожа»), то згодом, закохавшись в Гелену, вона починає відчувати Сапфо в собі: її вірші сприймає як одкровення власної душі, вважає себе реінкарнованою Сапфо, вирішує залишитися на острові назавжди, адже вона – лесбіянка, а Лесбос - її дім. Знаковою для неї стала знайдена в морі старовинна монета, на якій вибитий профіль Сапфо нагадує її власний. Тож, не вагаючись, вона і смерть собі обирає в дусі Сапфо: кинувшись в море зі скелі через неподілене кохання до Гелени.

Варто зазначити, що через свою недосвідченість і юний вік героїня не розрізняє поняття синхронії та діахронії. Гелена, розповідаючи про стародавнє грецьке життя, зауважує: «Давні греки були не такі, як ми» [3]. А героїня давні історичні події переносить у 1926 рік, навіть не замислюючись, ким, власне, була Сапфо.

Дослідник давньогрецької цивілізації А. Боннар називає її ім'я – Псапфа («ясна», «світла»), що відбиває прозорість її душі і почуттів. В свій час вона користувалася повагою Алкея, Солона, Платона, поети й філософи називали її «лесбоським соловейком», «божественною», «цнотливою», «десятою Музою». Очоливши після смерті чоловіка і маленької доньки школу риторики, так званий Дім служниць муз, Сапфо прагнула навчити дівчат служінню богині Афродіті, займаючись мистецтвами, спілкуванням, щоб згодом в подружньому житті втілювати своє жіноче покликання в радості й красі. Вона започаткувала любовну поезію, в якій оспівувалися полум'я пристрасті та гірко-солодкий біль кохання. Але знецінення заслуг Сапфо почалося вже представниками аттичного періоду, які, не зрозумівши сенс її поезії, поставились до культурного розвитку еолійської жінки початку VI ст. до н.е. з точки зору сучасної афінської дійсності. А. Боннар зазначає: «Загадка і диво: і те й інше найкраще підходять до її поезії, в якому б спотвореному вигляді вона до нас не дійшла» [4]. Тож потрібно враховувати, що пам'ять про Сапфо збереглася в першу чергу завдяки її творчості.

Одним із основних конфліктів у фільмі є розбіжне уявлення про сенс життя: для Філа – це його повсякденна творчість, для Сафо – райське дозвілля. «У мене ні до чого немає хисту. Тільки гарний смак, куплений за великі гроші» - заявляє вона. Тому Сафо зневажливо висловлюється про картини чоловіка, про його працю, а потім, шаленіючи від ревнощів, роздратовано знищує всі його роботи. Тож в гонитві за перевтілюваннями і новими враженнями вона все рівно відчуває незадоволеність і самотність.

Дискурс Сапфо в фільмі також включає різні підходи до зображення жінки: міфологічно-язичницький, «пов'язаний із платонівським міфом про андрогінів, який став джерелом образу…жінки-коханки, …основна прикмета якого – кохання, пристрасть, стихійність почуттів» [1, 112] і християнський, який характеризується сприйняттям жінки як дружини-помічниці чи сестри. Драматичність конфлікту між молодим подружжям базується на суперечності цих підходів. Показово, що чим більше Сафо починає вважати себе реінкарнованою поетесою, тим глибше вона занурюється в язичницьку стихію, нехтуючи християнськими цінностями. Андрогінність героїні можна розглядати як несвідоме прагнення до завершеності, осягненні своєї половини. Міф про створення Афродітою лесбіянок і їхня зневіра в існуванні своєї другої половинки, як параболічний текст, проєктує подальший хід подій, що призводять до трагічного фіналу.

Література

1. Циховська Е. «Комплекс Адама» і «дихотомія андрогіна»: два образи жінки в літературній традиції. *Слово і Час*. 2010. № 8. С. 109–114.
2. Жук О. Медовий місяць із новою філософією. URL: https://umoloda.kyiv.ua/number/1117/164/39916 (10.07.2025).
3. Сафо. Кохання без меж. URL: https://moviestape.lat/ukrainian/736-safo.html (08.07.2025).
4. Bonnard A. Greek civilization. URL: https://ignca.gov.in/Asi_data/5972.pdf (13.07.2025).

Федоренко О. Б.,
кандидат філологічних наук,
Центр підготовки і перепідготовки робітничих кадрів № 1, м. Кривий Ріг

НОВІТНІ ФІЛОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ПЕРЕКЛАДУ РЕКЛАМНИХ ТЕКСТІВ

Складність і багатоаспектність передачі рекламних повідомлень засобами іноземної мови обумовлює необхідність «філологічного втручання» в маркетинговий процес, що сприятиме виявленню можливостей передачі «змістової інформації», вираженої вербально, візуально й акустично, засобами мови перекладу без змістових і стилістичних втрат.

Досліднику необхідно науково обґрунтувати метаметазміст (ідейний зміст), вкладений у твір автором. Передусім мова йде про концептуальний план іміджу товару, що рекламується, або фірми-виробника, який створюється за допомогою, по-перше, образного метазмісту, по-друге, семантичних зв'язків усередині повідомлення, що рекламується (між вербальним тестом, зображенням і звуковим оформленням), і, по-третє, асоціативних зв'язків із фактами навколишньої дійсності, які викликають дане рекламне повідомлення у свідомості споживача.

За допомогою лінгвостилістичного аналізу на семантичному рівні можливо охарактеризувати мовні засоби, що застосовуються при створенні рекламних повідомлень на різних мовах (наприклад, англійській, німецькій і українській), з метою виявлення спільних і відмінних мовних рис рекламних текстів, створених у різних культурно-мовних колективах. При цьому аналіз рекламних повідомлень на семантичному рівні (частковий аналіз) розділений на три етапи:

1) у ході аналізу синтаксичних конструкцій усі речення, що складали рекламні тексти, розподіляються з погляду їхньої структури, а потім класифікуються за принципом найбільшого використання. Таким чином дослідники визначили три моделі речень, які найчастіше зустрічаються в рекламних повідомленнях;

2) при аналізі морфологічних особливостей рекламних повідомлень тексти розподіляються на окремі слова і словоформи, що входять до їхнього складу, які потім кваліфікуються за частинами мови в текстах реклами;

3) аналіз лексики (з погляду її семантики), що складає лексикон реклами.

Якість утворювати семантично повний вислів шляхом приєднання окремих речень характерна для конструкцій, які входять до складу будь-якого композиційного елементу рекламного тексту, однак частіше

зустрічається вид приєднання «торгова марка + слоган». Синтаксичний зв'язок між даними елементами можна встановити шляхом підставлення між ними дієслова-зв'язки (для англійської та німецької мов) або повнозначного дієслова типу «значити», «являтися». В українській мові це пояснюється тим, що одна з основних функцій слогана полягає в утворенні та закріпленні стійкого асоціативного зв'язку між торгівельною маркою та рекламною концепцією, а оформлення останнього композиційного елементу рекламного повідомлення у вигляді семантичної єдності підкреслює і закріплює цей зв'язок.

Науковці порівняли три синтаксичні конструкції, які найчастіше зустрічаються в рекламних текстах англійською, німецькою і українською мовами. Виявилося, що в усіх трьох мовах вони співпадають як за структурою, так і за частотою вживання. При цьому конструкція, яка займає перше місце за частотою вживання, співпала з «ідеальною моделлю» типового рекламного речення: просте, розповідне, неокличне, односкладне, неповне, поширене, стверджувальне. Другою за частотою вживання конструкцією в усіх рекламних текстах на трьох мовах, що зіставлялися, є просте, розповідне, неокличне, двоскладне, повне поширене речення. Третя за частотою вживання синтаксична конструкція – просте, розповідне, неокличне, односкладне, неповне, непоширене, стверджувальне речення, яке в більшості випадків називає торгівельну марку.

Слід відзначити, що врахування прагматичних пресупозицій є одним із факторів успішності прагматичного впливу рекламного тексту. При розробці рекламних повідомлень необхідно враховувати:

1) національну культуру, менталітет народу;

2) гендерні стереотипи, що функціонують у суспільстві;

3) фонові знання й одиниці, які їх представляють.

В українському суспільстві (на відміну від німецького) зв'язки між індивідами традиційно міцні. Групові інтереси в Україні завжди мали пріоритет над особистісними, і це знайшло відображення в рекламних текстах:

«Сім'я. Дім. Сіменс». (Побутова техніка фірми «Siemens»).

«Мило "Safegard" – захист від бактерій для всієї сім'ї!» (Мило «Safeguard»).

Лінгвісти визначили, що більша частина прислів'їв застосовується в рекламних текстах у зміненій формі. Мета подібних модифікацій – перенос повчального характеру змісту прислів'я на специфічну рекламну ситуацію. Іноді достатньо того, що реклама лише спирається на структуру прислів'я,

адже формальна схожість підказує реципієнту загальновживаність рекламного тексту.

Абсолютна відповідність у перекладі виражається співпадінням у вихідному та в перекладеному текстах усіх компонентів мовного твору, у тому числі й одиниць інформації. Однак таку відповідність можна уявити собі скоріше теоретично. У дійсності при перекладі відповідність виявляється у вигляді опозиції «буквальний переклад – вільний переклад», причому буквальний і вільний переклади, як правило, чергуються у межах одного тексту, а нерідко й одного речення, що є результатом пошуку варіанту, який відповідатиме нормам мови перекладу. Тобто переклад – процес створення вторинних мовних творів на основі вже заданого оригіналу.

Вербальна частина реклами складається з чотирьох основних частин:

1) слоган (або лозунг рекламної кампанії);

2) заголовок;

3) основний рекламний текст (ОРТ);

4) фраза-«відлуння» (заключна частина рекламного повідомлення).

У деяких випадках заголовок або слоган можливо перекласти на ту чи іншу іноземну мову адекватно зі збереженням майже всіх основних лексичних значень.

У перекладачів рекламних текстів під час трансформації рекламного оголошення народжуються нові ідеї, не пов’язані з оригінальним повідомленням. Так, при перекладі заголовка реклами «Volvo S 40 Racing» українські мовники знайшли вдалий варіант українського заголовку, який добре запам’ятовується: «Безпечне задovolvлення» (Volvo S 40 Racing).

Отже, вдала рекламна комунікація і позитивне сприйняття рекламного повідомлення потенційним споживачем можливі лише при врахуванні рекламодавцем прагматичних пресупозицій. Складаючи рекламний текст, необхідно спиратися на національну культуру, гендерні стереотипи, що функціонують у конкретному суспільстві, і фонові знання членів певного лінгвокультурного суспільства. При дотриманні цих вимог рекламний текст буде мати потрібний вплив, торкнеться певних «куточків душі» реципієнта і, як наслідок, досягне успіху.

Література

1. Інноваційні технології в сучасному освітньому просторі: колективна монографія / за заг. ред. Г. Л. Єфремової. Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020. 444 с.

2. Чернова А. О. (2017) *Прагматичні пресупозиції та дискурсні імплікатури французької соціальної реклами.* Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. 2017. № 1 (50). С. 39 – 43.

Харлан О.Д.,
доктор філологічних наук, професор,
Бердянський державний педагогічний університет (м. Запоріжжя)

ВТРАЧЕНИЙ І ЗНАЙДЕНИЙ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ БЛУДНОГО СИНА У ПРОЗІ ПРО РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКУ ВІЙНУ

Біблійна притча про блудного сина – одна з ключових біблійних притч, яка протягом століть формувала літературні й культурні смисли. Цей архетипічний сюжет про відхід, занепад, усвідомлення, повернення і прощення завжди був гнучким інструментом інтерпретацій. Як зауважують дослідники, це «одна із найвідоміших притч Ісуса Христа, що міститься в Євангелії від Луки (15:11-32). Вона розповідає про милосердя, прощення та можливість духовного оновлення. Притча набула широкого відображення в мистецтві, літературі та філософії, щоразу відкриваючи нові смисли» [1, 249].

Для прикладу можна пригадати відоме «Моє життя і страждання» Іллі Турчиновського першої половини XVIII ст. [3] та його інтерпретацію Валерієм Шевчуком у романі-трилогії «Три листки за вікном» (1986), в першій його частині «Ілля Турчиновський» (написана 1968 р.) [4]. Чи серію гравюр Тараса Шевченка «Притча про блудного сина» (1856–1857), про що існує ряд досліджень [5].

У сучасному українському воєнному дискурсі сюжет набуває особливої актуальності, оскільки дозволяє побачити і художньо осмислити досвід війни, втрати дому, пошук ідентичності й складну моральну проблему прощення. Щодо прози про сучасну російсько-українську війну, то Ярослав Поліщук спостерігає, що окрім «сили свідчення, література має й іншу важливу ознаку: вона вловлює емоційні флюїди, які супроводжують рефлексію межових станів» [2, 9–10]

Архетипічна структура притчі передбачає кілька ключових етапів: син залишає дім, переживає занепад і приниження, приходить до усвідомлення своєї помилки й повертається додому, де на нього чекає батько з відкритими обіймами. У воєнних наративах української прози ця схема трансформується. Вона набуває нового звучання: відхід із дому тепер постає у вигляді служби в війську (Валерій Пузік «Мисливці за щастям» (2024), Артем Чех «Гра в перевдягання» (2025), Артур Дронь «Гемінґвей нічого не знає» (2025) тощо), вимушеної еміграції чи переселення (Надія Сухорукова «Маріуполь. Надія» (2023), Віталіна Ганзина-Шевченко «(Не)останній день» (2025) тощо), занепад асоціюється з ізоляцією та травмою (Ігор Михайлишин «Фуга 119. В тональності полону» (2021), Валерія Суботіна «Полон» (2024) тощо), а

повернення часто несе у собі не визволення, а трагедію, адже дім може бути зруйнований, місто окуповане, а рідні вбиті (Марк Бабаревич «Тінь від полум'я» (2024), Сергій «Колос» Мартинюк «Кушмарджак» (2024) тощо).

Якщо звернутися до воєнної прози, ми побачимо кілька моделей осмислення образу блудного сина (зрозуміло, що в художній прозі йдеться й про жіночі образи). Передусім це син-воїн – солдат, який повертається з фронту, але стикається не лише з фізичними ранами, а й з психологічними. Його «повернення» – це не завжди радість возз'єднання, а часто драматичне відчуження. Друга модель – син-вигнанець, вимушений переселенець, який утрачає батьківщину, але прагне зберегти з нею зв'язок. Особливо трагічною є модель сина-зрадника, що актуалізує моральні дилеми: чи здатне суспільство пробачити колаборацію, чи можливе повернення тих, хто відвернувся від рідного дому? Ще один рівень інтерпретації: син як нація, де вся Україна, пройшовши крізь випробування війною, намагається зберегти гідність і віднайти свій шлях до відновлення духовної повноти.

Особливе місце у цих творах посідає образ Дому. Якщо в біблійній притчі дім символізує місце, куди завжди можна повернутися, то в українській воєнній прозі він часто втрачає матеріальну основу: дім розбомблений, місто стерте з карти. Це надає притчевому сюжету нової, трагічної інтерпретації: повернення стає неможливим, а отже, сам акт пам'яті й оповіді про дім перетворюється на єдину можливу форму повернення.

Не менш важливою є проблема прощення. Якщо біблійний батько прощає безумовно, то українська воєнна література ставить перед нами складні питання: чи може суспільство пробачити тих, хто перейшов на бік ворога. Тут ми бачимо відхід від біблійної моделі у бік більшої етичної складності та драматизму.

Водночас притча у сучасному літературному контексті стає не лише індивідуальною історією, а й кодом колективної пам'яті. Через архетипічну модель блудного сина осмислюється доля цілого народу: його втрати, його боротьба і його прагнення віднайти власний шлях у майбутнє.

Сучасна українська проза про російсько-українську війну продовжує біблійну традицію, але водночас трансформують її. Образ блудного сина набуває нових вимірів – від індивідуальної травми до колективної долі, від теми повернення до теми непоправної втрати. І саме в цій багатозначності простежується унікальний внесок української прози у світову літературну карту: використовуючи стародавні архетипи, вона наповнює їх новими сенсами, породженими досвідом війни.

Література

1. Братусь І.В., Бернат Л.А., Малинка П.О. Соціальний аспект притчі про блудного сина: конфлікт поколінь і пошук себе. Цифрове наукове суспільство: соціально-економічні, правові та міжнародні аспекти: збірник наукових праць. Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. 374 с.
2. Поліщук Я. Сім поглядів на війну. Київ: Дух і літера, 2025. 240 с.
3. Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / ред. кол. : І.О. Дзеверін (голова) та ін.; вступ. ст., упорядк. і примітки О.В. Мишанича. Київ: Наукова думка, 1983. С. 572–582.
4. Шевчук В. Три листки за вікном: роман-триптих. Київ: Рад. письменник, 1986. 587 с.
5. Яцюк В. Малярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації. Київ: Рада, 2003. 368 с.

Хоменко Г. І.,
кандидат філологічних наук,
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ: АЯКС(И) СИМФОНІЇ СВІДОМОСТІ

Сучасність, яка асоціює благо з відмовою від «безплідної тривіальності» (Дж. Холліс), випробовує цю характеристику в просторі свідомості: метафора «симфонія свідомості» у своїй багатозначності стосується як узгодження контрастних оптик вивчення свідомості (від квантової фізики до структуралізму), так і виявлення симфонічної потужності свідомості, здатної до безмежного творення неочікуваних ідей у спосіб підпорядкування гармонії апорійних суджень і вивільнення від каузальності. Сьогодні часто апелюють до листування Нобелівських лауреатів Нільса Бора та Альберта Ейнштейна, у якому данський фізик запрошує фізика-теоретика із США мислити, а не обмежуватися логічною думкою.

Несподівано формула сучасності як часового відтинку в сто років дістає живе наповнення завдяки унікальній лексії «Арабесок» (1927) Миколи Хвильового: «Так сказав Теодор: це радість бунту проти логіки. Я такий химерний, як Сатурн у телескопі й хаосі планетарного руху. Я щасливий, о Маріям! Який орган так божественно звучить у кожному нерві моєї істоти? Кому там співають славу?» [2, 335], де вже традиційно можна вести мову про відповідність «симфонії свідомості» письменника антропософії Рудольфа Штайнера, езотеричним та гностичним знанням, заснованим на ініціаційній та містеріальній практиках, що передбачали усвідомлення людиною своєї таємної космічної історії, надання своєму тілу можливостей музичного інструмента, який реагує на найтонший звук / мелодію / мисль Всесвіту.

Але саме «симфонія свідомості» спрямовує до уникнення спокуси єдиного ключа, яким можна було б дістати вхід до всіх таємних кімнат письменника. Уже тому, що герметичність іншого тексту вказує ще й на інші механізми, дейктично зауважені Хвильовим. Як у випадку з поемою «Досвітні симфонії» (1922), яка розпочинає однойменну збірку поезій.

Його міг би надати німецький психіатр і невролог, «майже геніальний» (К. Ясперс) учений Ернст Кречмер, ім’я якого зринає в оповіданні «З лабораторії» (1931). Він досліджує свідомість, психоїдні стани та безсвідомість як багатоступеневі явища, зосереджуючись на моментах їх переходу: від чування до сну, від сутінкової свідомості до божевілля, від легкого вазомоторного безсилля до глибокої коми; він співвідносить свідомість із складними процесами, що відбуваються в корі головного мозку,

психоїдний стан та безсвідомість – у стовбуровій частині мозку. Для Хвильового його роль засаднича: «запах слова» як критерій поетичного мислення – метафора Кречмера на позначення роботи «сфери свідомості» [5].

Симфонія свідомості в поемі Хвильового відповідає «моменту інтенсивності» (Г. У. Ґумбрехт), раптовому зіткненню з незнаною подією, яка викликає почуття захвату, фасцинації: «Я зачарований стояв – / сімфонія досвітня – почалася» [1, 9]. Власне ця кода – єдиний простір, де йдеться про проблему, винесену в назву, підкреслює важливість протиріч як критерію життя, у якому протиріччя усуваються шляхом гармонізації, щоб утворилися нові протиріччя. І мова не тільки про відхід від канону симфонії: його деформація була досить відомою в романтиків. Важливе використання слів, які є згустком протиріччя. Ідеться про *зачарованість* симфонією, яка звучить поміж світами: за Роже Кайуа, зачарованість передає як почуття жаху перед перспективою розчинення й зникнення у світі, перетворення Я в ніщо, так і почуття захвату й насолоди перед цією можливістю, де перше відповідає усвідомленню своєї природи як онтологічно зникомого створіння, друге ж – власному волінню зникнути; зачарованість ідеальним як нездоланне прагнення до нього за усвідомлення неможливості такого досягнення, як і неможливості відмовитися від бажання досягнути дозволяє поставити її поряд із почуттям піднесеного Іммануїла Канта як почуттям невтіхи, спричиненого невідповідністю сил уявлення та розуму за естетичної оцінки, наслідком чого стане розрізнення симфонічного мислення Хвильового й філософування Канта: Хвильовий переживає споглядання «гармонізації природи», до якої вдається «син чоловічий у стихії» [1, 8], тоді як для Канта важливий «розлам між природою і спостерігачем» (Г. У. Ґумбрехт).

Можливість гармонії відкривається перед «яскравою індивідуальністю», аналогом «великої людини» Георгія Плеханова, більш прозірливою і більш сильною за інших, людиною, з якою той пов’язує не здатність «зупинити чи змінити ходу речей», але спроможність стати «свідомим і вільним виразником цієї необхідної й позасвідомої ходи» (М. Хвильовий).

Саме тут визріває імпульс до Аякса. Це виняткова постать Еллади. Він вирізняється своєю послідовністю і постійністю в протистоянні богам [3]. Обрана концепція є альтернативою Освальду Шпенглеру: філософ ототожнює цінності людини Греції із софрозюне (σωφροσύνη) та атараксією (αταραξία), цнотливим дистанціюванням від крайнощів та стоїчною безтривожністю: мудрий вибір, схвалений богами, німецький мислитель асоціює із нездатністю жити, яка закономірно супроводжується волею до смерті чи радше до самовбивства; що ж до письменника з України, то він увиразнює безумство та гюбріс (ὕϋβρίς), що забезпечує симетрію гордого

життя і гордої смерті. Відомо, що в філології початку ХХ століття сенс імені співвідноситься з його етимологією. Звідси: Аякс приваблює Хвильового загадковим Я, яке не лише дозволяє вести мову про власне alter ego, але й відкриває перспективи для пізнання історії свідомості. Авторитетними є студії, де Я для грека визнається неактуальним, де грек сприймає за закономірність психологічну експансію зовнішніх сил, що позначилося на творенні культури сорому, натомість культуру вини творить людина свідома, людина відповідального Я [3].

Як протагоніст поеми «Досвітні симфонії» Аякс з'являється в четвертій її частині у відповідь на апофатичні шукання автора в частині першій. Це зразковий прояв симфонії свідомості. Аякс зовсім неочікуваний: Хвильовий послідовно дистанціюється від агресивності й жорстокості – справді проблематичних якостей героя Троянської війни [4]. Натомість можливості симфонії як жанру фаустівської культури, культури темряви й ночі, де зникають чіткі контури, дозволили поету повтор / подвоєння «Аякс … Аякс…» [1, 8] – можливий сигнал про реставрацію двох героїв «Іліади» Гомера: Аякса Теламоніда та Аякса Оїліда, кожен з яких має власну історію змагання зі стихією. Окрім того, відомо про приступність Хвильовому трагедії Софокла «Аякс» (як і відомостей про втрачену поему «Аякс Локрийський») в перекладі Тадея Зелінського та захоплення Фрідріхом Шиллером, серед поезії якого «Das Siegesfest» (1803), де «Oileus tapfer Sohn» звинувачує небожителів у несправедливості й сваволі, виявлені при виборі переможців і переможених у битві, при даруванні життя й покаранні смертю.

Отож Аякс(и) – очевидний парадокс Хвильового, який ототожнює симфонію свідомості з живим мислення винятковості індивідуальності.

Література

1. Хвильовий М. Досвітні сімфонії. Харків: Всеукрлітком, 1922. 74 с.
3. Хвильовий М. Твори. Том перший. Етюди. Харків: ДВУ, 1927. 339 с.
4. Dodds E. R. The Greeks and the Irrational. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997. 327 P.
5. Hölscher T. Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom: vier Triebkräfte kriegerischer Gewalt: Heldentum, Identität, Herrschaft, Ideologie. Berlin: Walter de Gruyter, 2019. 384 S.5.
6. Kretschmer E. Medizinische Psychologie. Stuttgart: G. Thieme 1963. 426 S.

Школа В.М.,
доктор філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

ФУНКЦІОНУВАННЯ МІФІЧНОГО ОБРАЗУ В ДРАМАТИЧНІЙ СЦЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ІФІГЕНІЯ В ТАВРІДІ»

Леся Українка багаторазово була в Криму на лікуванні, зокрема в містах Балаклава, Євпаторія, Саки, Ялта. Її душевний стан на чужині окреслюють слова, якими вона охарактеризувала Ялту: «чужіше від неї трудно собі здумати місце» [4, 71]. Письменниця почувалася тут далекою, у горах загубленою авторкою [4, 64].

1898 року в Ялті вона працювала над драматичною поемою «Іфігенія в Тавріді». Твір залишився незавершеним, вийшла друком лише одна драматична сцена, але й вона подає певне уявлення про життя гречанки на чужій їй таврійській землі.

Письменниця звертається до образу давньогрецької міфічної героїні, очевидно, тому, що й сама мешкала на віллі «Іфігенія». Це була споруда з ошатним балконом, колонами, портиком, копіями античних скульптур (статуї дискобола і Афродіти), «спеціально замовлених у Греції власником, лікарем К.Р. Овсяним» [3].

Життєвий досвід Лесі Українки вплинув на обрання образу головної героїні: і письменниця, й Іфігенія перебувають у Криму; для них обох – це чужа земля, далека від дому; обидві відчувають себе самотніми серед незнайомого їм оточення; обидві мешкають тут не за власним бажанням, а через необхідність.

Образ гречанки-вигнанниці розробляли літератори – попередники української письменниці, зокрема Еврипід і Гете. Проте вони акцентували на ситуації викрадення Іфігенією та її братом Орестом статуї Артеміди. Натомість Леся Українка головну увагу зосередила на інтенсивних переживаннях Іфігенії, яка в статусі невинної жертви знаходиться далеко від Батьківщини. Тавтологічна конструкція «чужа чужина», подана авторкою, підсилює аспект самотності, безпорадності, пригніченості її героїні, яка перебуває в стані втрати: Батьківщини, рідних, коханого. У цій драматичній сцені письменниця порушує й інші проблеми, які не розробляли її попередники: слава й невідомість; одноразовий порив і постійний процес; різні форми виходу з критичної ситуації; наслідування певної моделі поведінки тощо.

Ситуація перебування нікому не відомої наймилішої жриці богині в Криму кардинально відрізняється від сцен уславленням її в Греції: та, яка *«одважно йшла на жертву / За честь і славу рідної Еллади / Даремне на безслав'ї тихо гасне»* [5, 58]. У чужій стороні Іфігенія живе «без слави, без родини, без іменння» [5, 58]. Письменниця осмислює проблему одноразової дії – героїчного вчинку, здійсненого в пориві пристрасті, та повсякденної рутинної праці, тягар, що його терпеливо і витривало носять щодня.

Іфігенія Лесі Українки перебуває в процесі пошуку виходу з критичної ситуації. Перша модель, яку розглядає героїня, поглинута страхом бути назавжди покинутою й забутою , – це здатися. Але, усвідомлюючи свою місію, вона обирає іншу – боротися. Прикладом для неї став нескорений жертовний Прометей, мука якого тривала протягом століть. Образ цього звитяжця був близький письменниці, яку й назвали дочкою Прометея.

Є. Кононенко зауважує, що романтично налаштована дівчина в особі бунтівника Прометея знайшла «підтримку своїм душевним, своїм життєвим настановам не здаватися за будь-яких обставин» [2, 34]. М. Зеров називає Іфігенію Лесі Українки образом «терпіння і жертовного героїзму, що рветься до сім'ї та рідного краю і мусить ради них зоставатися на чужині» [1, 380].

Отже, у драматичній сцені «Іфігенія в Тавріді» Леся Українка звернулася до міфічного образу, який надихав митців світової слави. Українська авторка подала свою версію постаті вигнанниці, акцентувавши проблему «життя після втрат».

Література

1. Зеров М. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці / упоряд. Г.П. Кочура, Д.В. Павличка. 601 с.
2. Кононенко Є. Леся Українка. Драма усвідомлення Тіні: есе. Львів: Вид-во Анетти Антоненко, 2023.144 с.
3. Кочерга С. Кримський літопис Лесі Українки. URL: https://culture.voicecrimea.com.ua/uk/krymskyj-litopys-lesi-ukrainky/
4. Українка Л. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2021. Т. 12. Листи 1897–1901 / упоряд. В. Прокіп (Савчук). 608 с.
5. Українка Л. Усі твори в одному томі. Київ-Ірпінь: Перун, 2008. 1376 с.

Школа І.В.
кандидат філологічних наук, доцент
Бердянський державний педагогічний університет

NETFLIX І ТРОЯНСЬКИЙ КІНЬ: ЯК СТРІМІНГОВІ ПЛАТФОРМИ ПЕРЕОСМИСЛЮЮТЬ АНТИЧНІ СЮЖЕТИ

Актуальність дослідження зумовлена кардинальною зміною способів споживання культурного контенту сучасною молоддю, що призводить до фундаментального перегляду традиційних механізмів культурної трансмісії та формування нових парадигм інтерпретації античної спадщини. За даними останніх соціокультурних досліджень, якщо раніше знайомство з античною спадщиною відбувалося переважно через читання класичних творів та академічне вивчення первинних джерел, то сьогодні молоде покоління практично не звертається до оригінальних текстів Гомера, Есхіла, Софокла, натомість формуючи уявлення про античність через відеоадаптації на стрімінгових платформах. Netflix, досягнувши рекордних 301.63 мільйонів підписників станом на четвертий квартал 2024 року, став домінуючим медіатором між класичною культурою та сучасною аудиторією, перетворившись на найвпливовішого агента культурної пам'яті глобального масштабу [1]. Ця трансформація набуває критичної ваги в контексті збереження автентичності культурної спадщини, оскільки стрімінгові сервіси не просто транслюють античні сюжети, а кардинально їх переосмислюють, підкоряючи комерційному мисленню, що потенційно загрожує цілісності та глибині класичних наративів.

Платформізація культурного виробництва створює принципово нову парадигму функціонування класичного контенту, в якій античні наративи проходять через складну систему сучасних технологій, ринкових механізмів та алгоритмічного відбору. Дослідники Йоханнес Хойман та Рената Рампаццо Гамбарато підкреслюють фундаментальну амбівалентність цього процесу: стрімінгові платформи функціонують як цифрові архіви культурної пам’яті, забезпечуючи безпрецедентний доступ до культурної спадщини для мільйонів користувачів по всьому світу, але водночас радикально трансформують її відповідно до алгоритмічної логіки комерційного успіху та максимізації глядацької залученості [2]. Це створює парадоксальну ситуацію, коли демократизація доступу до класичної культури супроводжується її неминучою деформацією та спрощенням під тиском ринкових вимог.

Детальний аналіз сучасних стрімінгових адаптацій античних сюжетів дозволяє виокремити кілька характерних тенденцій культурної

трансформації класичних наративів. Особливо показовими є такі новітні адаптації, як *«KAOS»* (2024) з Джеффом Голдблумом у ролі параноїдального Зевса, що представляє грецьких богів як сучасних людей з психологічними проблемами, *«Blood of Zeus»* (2020-2025) – аніме-серіал, що отримав 100% рейтинг критиків на Rotten Tomatoes завдяки оригінальному поєднанню японської анімації з грецькою міфологією, та *«Troy: Fall of a City»* (2018), який радикально переосмислив образ Олени Троянської як незалежної жінки, а не пасивного об'єкта чоловічих бажань. Ці адаптації демонструють загальну тенденцію до психологізації та модернізації античних персонажів, їх наближенню до сучасних соціокультурних реалій та ціннісних орієнтирів. Міфологічні сюжети адаптуються до актуальних соціальних дискурсів гендерної рівності, мультикультуралізму та психічного здоров'я. Така інтерпретація, безперечно, робить класичну спадщину більш доступною та релевантною для масової аудиторії, проте одночасно ризикує кардинально спростити багатошарові культурні смисли, втратити історичну специфіку та автентичність оригінальних творів.

Концепція «троянського коня» у контексті Netflix набуває особливої евристичної цінності для розуміння механізмів культурної трансформації в цифрову епоху. Подібно до легендарного військового прийому, платформа проникає в глобальну культурну свідомість під виглядом нейтрального розважального контенту, але насправді здійснює глибоку та системну трансформацію способів розуміння та інтерпретації класичної спадщини. Як давні греки використали деревяного коня для захоплення неприступної Трої, так і стрімінгові сервіси «захоплюють» культурну пам'ять, поступово замінюючи традиційні освітні канали алгоритмічно керованими наративами, що підпорядковуються не академічним стандартам достовірності, а комерційним імперативам залучення та утримання аудиторії [3].

Особливої уваги в контексті освітніх стратегій заслуговує педагогічний потенціал стрімінгових адаптацій та необхідність критичного переосмислення їхньої ролі в культурній освіті. Оскільки сучасна молодь формує базові уявлення про античність переважно через візуальні медіа, принципово важливо розробити інноваційні методологічні підходи, які дозволять максимізувати культурно-освітній потенціал таких адаптацій, одночасно зберігаючи критичну дистанцію та повагу до оригінальних джерел [4]. Це передбачає створення спеціальних освітніх програм, що поєднують аналіз стрімінгових адаптацій з вивченням первинних текстів, розвиток медіаграмотності та навичок критичного аналізу аудіовізуального контенту.

Водночас актуалізуються серйозні виклики для культурної сталості та збереження цілісності античної спадщини. Комерційні інтереси стрімінгових

платформ, алгоритмічне керування контентом та підпорядкування античних наративів логіці масового споживання створюють системні ризики спрощення та деформації складної культурної спадщини. Алгоритмічні механізми відбору та просування контенту, орієнтовані на максимізацію переглядів та залученості аудиторії, неминуче призводять до популізації класичних сюжетів, їх адаптації до найпростіших та найбільш універсальних емоційних реакцій. Необхідним постає міждисциплінарний підхід, який органічно поєднає методологічний арсенал класичних студій, медіа-досліджень, культурології та педагогічних наук для розробки принципово нової парадигми цифрової трансмісії культурної пам'яті, що враховуватиме як можливості, так і загрози сучасних технологій [5].

Таким чином, Netflix справді функціонує як сучасний «троянський кінь» у царині античної культури, здійснюючи масштабну, але часто невидиму культурну експансію через розважальний контент, що кардинально змінює традиційні механізми культурної трансмісії. Це ставить перед сучасною академічною спільнотою нагальне завдання критичного переосмислення ролі цифрових технологій у збереженні, інтерпретації та передачі культурної спадщини майбутнім поколінням, розробки інноваційних стратегій, що дозволять гармонійно поєднати переваги технологічного прогресу з вимогами культурної автентичності та освітньої якості.

Література

1. Netflix Adds Nearly 19 Million Subscribers to End 2024 With More Than 300 Million Globally. *Variety*. 2025, 22 Jan. URL: https://variety.com/2025/tv/news/netflix-subscribers-300-million-q4-2024-1236280419/
2. Heuman J., Rampazzo Gambarato R. The learning potential of streaming media: cultural sustainability in a post-digital society. *Frontiers in Communication*. 2023. Vol. 8. Article 1084737.
3. 25 Best TV Shows About Greek Mythology. *Screen Rant*. 2024, 8 Sept. URL: https://screenrant.com/best-tv-shows-greek-mythology/
4. Abstracts – Antiquity in Media Studies. URL: https://classics.domains.skidmore.edu/aims/abstracts/
5. Mythological TV Series: Best Shows, Themes & Industry Insights. *Vitrina*. 2025, 23 Feb. URL: https://vitrina.ai/blog/mythological-tv-series-exploring-timeless-legends-on-screen/

Штейнбук Ф. М.,
доктор філологічних наук,
Київський національний лінгвістичний університет

ПРО НИЦЕ ЯК ПРО ВИСОКЕ: ФЕНОМЕН МАТЕРЕВБИВСТВА

Більшість відомих нам культур шанобливо ставляться до матері і зверхньо – до жінки. Цей парадокс можна пояснити тим, що хоч і йдеться про патріархальні культури, однак і в них дається взнаки відгомін ще більш архаїчної форми організації суспільства на засадах матріархату. Крім цього, в залежності від релігійних та національних особливостей архетип матері, наприклад, в українській традиції взагалі перетворюється на сакральний, неторканий і табуйований об'єкт, що втілює «морально-етичні цінності нації» [4, 367] і стає триєдиним символом, який поєднує у собі «образ рідної матусі – образ Богоматері – образ Батьківщини» [2, 112].

І все ж таки у світовій літературі існують художні твори, в основі яких лежить найвище блюзнірство, що визначається як матеревбивство. Щоправда, таких текстів не багато, але вони є, і тому мета пропонованої розвідки вбачається у тому, аби спробувати зрозуміти, як така цілком ниця тема стала надбанням красного письменства і високої літературної полиці.

Тож перший парадокс у цьому контексті полягає у тому, що до відповідних творів можна віднести, зокрема, лише декілька давньогрецьких трагедій Есхіла, Софокла та Евріпіда, присвячених спільному міфологічному сюжету, у якому син Агамемнона Орест вдається до помсти за вбитого батька і карає на горло його дружину і свою матір Клітемнестру.

До цього списку можна також додати п'єси Ж. -П. Сартра «Мухи» (1943) і Ж. Ануя «Ти був таким милим, коли був маленьким» (1969), втім ще одним парадоксом є те, що обидві ці п'єси переповідають ту саму давньогрецьку історію Ореста, але узгоджену вже із художньо-філософськими цілями французьких авторів.

А відтак маємо і настуаний парадокс, згідно з яким останнім твором у цьому списку є новела «Я (Романтика)» (1924) нікого іншого, як нашого Миколи Хвильового. Щобільше, на відміну від Сартра, який у своїх «Мухах» репрезентує виразну екзистанціалістську колізію, засновану на проблемі свободи вибору та особистої відповідальності за власні вчинки, та Ануя, який у кращих традиціях постмодернізму дегероїзував античних персонажів і замінив причини вбивства матері з помсти за її злочин на ревнощі, що їх Орест переживав ще з дитинства після того, як побачив, як Клітемнестра кохається із Егістом, – отже, на відміну від своїх наступників, Хвильовий

ділиться, по-перше, цілком оригінальною, а по-друге, достоту ідилічною історією. Адже перед нами син, який надзвичайно любить свою матір, а оскільки, попри те, що він чекіст, він передусім все ж таки українець, то надзвичайно складно уявити, що він може посягнути на святе.

Тому коли «гавковерх чорного трибуналу комуни» [5, 271] «підвів мавзера й нажав спуск на скроню» [5, 282], після чого його матір, «як зрізаний колос, похилилася» [5, 283] на нього, усі, без винятку, пересічні реципієнти відчувають розгубленість, а от фахівці відразу ж вдаються до пошуків зазвичай не надто переконливих аргументів, аби хоч якось виправдати письменника та/чи протагоніста, наприклад, «“синдромом революції”, зумовленим наслідками того психологічного шоку, якого зазнав “я”, незалежно від того, чи насправді переживав він трагедію матеревбивства, чи це лише плід його зболеної фантазії» [1, 310–311].

Втім можна припустити, що і для давніх греків така подія мала все ж таки нещоденний характер, як, зрештою, й інші ексклюзивні злочини, через що скарбниця античної літературної спадщини сповнена вщерть сюжетами, присвяченими не тільки матеревбивству (у «Хоефорах» Есхіла, у «Електрі» Софокла та Евріпіда тощо), а й батьковбивству (у «Царі Едіпі» Софокла), чоловіковбивству (у «Клітемнестрі» Есхіла), брато- та дитиновбивству (у «Медеї» та «Іфігенії в Авліді» Евріпіда), а також суїциду (в «Еанті» Софокла чи в «Антигоні» Евріпіда) та інцесту (у «Царі Едіпі» Софокла) тощо.

Однак йдеться тут не про збочений характер давньогрецької культури, а про те, що, зокрема, у згаданих трагедіях репрезентовано секуляризовані версії запозичених з міфів епізодів, які корелювали із таким міфологічним феноменом, як жертвопринесення. Натомість жертвопринесення у цьому контексті не мало нічого спільного з високими гуманістичними ідеалами просто тому, що воно визначалося абсолютно іншою логікою, відповідно до якої ця містерія, з одного боку, передбачала підтвердження лояльності до того чи іншого божества, а з іншого боку, упорядковувала суспільний простір, поділяючи його на сакральну та профанну складові, а також сприяла тому, що насильство всіх проти всіх трансформувалося на ритуальне насильство всіх проти одного [див. про це, наприклад, 3].

У зв’язку із неабиякою складністю такого завданням досягти його можна було лише за умови таких ницих вчинків, які кричуще виходили за межі прийнятного, а тому у центрі жертвопринесення опинялися злочини, неприпустимі у повсякденні, і са́ме тому вони у парадоксальний спосіб виявлялися здатними створити сакральний топос в межах ритуалу і, відповідно, топос трагедії у межах мистецтва.

Тож зміст трагедії визначався не кількістю загиблих, наприклад, у троянській війні, а смертю Іфігенії, яку її батько Агамемнон приніс у жертву, аби умилостивити Артеміду, що наслала безвітря на морі, через яке ахейці не могли рушити на жадану війну. Ця диспозиція виявилася ще більше посиленою за часів панування романтизму, оскільки останній вже не переймався необхідністю налагоджувати стосунки із божеством, а відтак концентрувався переважно на долі непересічної особистості. В результаті можна взагалі визначити, наприклад, «романтику» як такий умонастрій, коли вбивають масу людей, але шкодують тільки одну людину, тобто коли «збоку темні[ють] теплі трупи черниць» [5, 283], але на них вже ніхто не зважає, як, зрештою, і на ту безкінечну кількість жертв, яких до цього моменту наказав розстріляти «главковерх» разом зі своєю неповторною командою тагабатів та дегенератів, бо наша увага цілковито переключається на вбивство сином власної матері, яку він до цього фактично обожнив, щиро засвідчивши, що його матір – це «втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків» [5, 268].

Зрештою, Хвильовий лише запозичує цю романтичну модель, бо, і читаючи поему «Гайдамаки» (1941) Т. Шевченка, ніхто особливо не зважає на численні жертви серед українців, поляків та євреїв, адже весь цей жах нівельовано смертю двох синів Івана Гонти, зарізаних батьківською рукою. І в «Тарасі Бульбі» (1835) М. Гоголя теж усім фактично байдуже стосовно сотень загиблих українців, поляків і євреїв, та й навіть смерть Остапа і самого Тараса цілком вписується у природне протистояння із ворогами, які катують та вбивають незламних козаків, на відміну від вбивства Бульбою Андрія – від вбивства батьком власного сина, бо са́ме цей епізод становить не тільки кульмінацію повісті, а й ту високу трагедію, заради якої, як можна припустити, і написано цей твір.

Отже, зважаючи на наведене вище, є достатньо підстав, аби дійти висновку, за яким високий трагізм у мистецтві загалом й літературі зокрема досягається діалектичним оберненням ницості на свою протилежність, оскільки, як виявляється, тільки за таких обставин утворюється те незвичне поле напруги, у якому, у тому числі, й огидне вбивство власної матері чи власних синів дивовижним чином трансформується на величну трагедію.

Література

1. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків: Фоліо, 2003. 495 с.

2. Жиленко І. Р. Міфологічні мотиви та образи-архетипи матері у творах малої прози міжвоєнної доби. Філологічні трактати. 2018. Том 10, № 1. С. 112–121.
3. Жирар Р. Насилля і священне. Боги, мерці, священне, жертовне. Ї. № 25. URL: http://www.ji.lviv.ua/n25texts/jirar.htm (09.08.2025).
4. Усатий А., Волосянська М. Багатовимірність архетипу матері у прозі Марії Матіос, в: 3 Міжнародна науково-практична конференція «Modern Science, Economy and Digital Innovation», Бухарест, 2025, С. 367–371.
5. Хвильовий М. Новели. Оповідання. Київ: Наукова думка, 1995. 816 с.

Для заміток

Наукове видання

ЯК ГОМЕР СТАВ СІМПСОНОМ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ТА МЕДІАПРОСТОРІ

Матеріали міжнародної наукової конференції

Редактори:
доктор філологічних наук, професор **Харлан О.Д.**
кандидат філологічних наук, доцент **Табакова Г.І.**
кандидат філологічинх наук **Свіца Т.В.**

Дизайн обкладинки:
Табакова Г.І.

ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ