

ISSN 2227-1864

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ  
УКРАЇНИ**

# **ВІСНИК**

**ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ**

**імені В. Н. КАРАЗІНА**

*Серія «ФІЛОЛОГІЯ»*

**ВИПУСК 93**

**Заснована 1965 р.**

**Харків-2023**

Вісник містить оригінальні статті, присвячені актуальним проблемам сучасного літературознавства та мовознавства. Для науковців, аспірантів, докторантів, студентів філологічного напрямку та всіх, хто цікавиться проблемами філології.

Вісник є фаховим виданням в галузі філологічних наук (спеціальність 035 Філологія), Категорія "Б" (Наказ Міністерства освіти та науки України № 409 від 17.03.2020 р.)

Затверджено до друку рішенням Вченої ради Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол № 21 від 27.11.2023)

#### **Редакційна колегія:**

**Головний редактор:** Попов С. Л., д. філол. н., проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

**Відповідальний секретар:** Шеховцова Т. А., д. філол. н., проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Бондаренко Є. В.*, д. філол. н., проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Борзенко О. І.*, д. філол. н., проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Гармаш Л. В.*, д. філол. н., проф., Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди (Україна)

*Гетка Й. О.*, д. гуман. н., проф., Варшавський університет (Польща)

*Добровольська О. Я.*, д. філол. наук, доц., проф., Національний транспортний університет (Київ, Україна)

*Зельдович Г. М.*, д. філол. н., проф., Інститут прикладної лінгвістики Варшавського університету (Польща)

*Ісіченко Ю. А.* (архиєп. Ігор Ісіченко), д. філол. н., проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Крисанова Т. А.*, д. філол. н., доц., Волинський національний університет імені Лесі Українки (Україна)

*Радчук О. В.*, д. філол. н., проф., Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди (Україна)

*Разуменко І. В.*, канд. філол. наук, проф., Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди (Україна)

*Філон М. І.* канд. філол. наук, доц., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Чекарева Є. С.* докт. філол. наук, проф., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Чернцова О. В.*, докт. філол. наук, доц., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

*Шопін П. Ю.*, доктор філософії, доц., Український державний університет імені Михайла Драгоманова (Україна)

**Технічний редактор:** Пономаренко О. О., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (Україна)

**Адреса редакційної колегії:** 61022, Харків, майдан Свободи, 4, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, філологічний факультет, кімн. II-36, тел. 707-53-54.

E-mail: [philology@karazin.ua](mailto:philology@karazin.ua)

Web-pages: <http://periodicals.karazin.ua/philology>

[http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk\\_Philology.html](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html) (Open Journal System)

Статті друкуються в авторській редакції.

Статті пройшли подвійне сліпе рецензування.

Свідоцтво про державну реєстрацію KB № 21559-11459P від 20.08.2015

ISSN 2227-1864

**MINISTRY OF EDUCATION AND  
SCIENCE OF UKRAINE**

# **The Journal**

**OF**

**V. N. KARAZIN KHARKIV NATIONAL  
UNIVERSITY**

*Series* **“PHILOLOGY”**

**ISSUE 93**

**Founded in 1965**

**Kharkiv-2023**

The Journal contains original articles about topical issues of modern linguistics and study of literature. For scientists, postgraduate and doctoral students, students of philology and for everyone who is interested in philology problems.

The Journal is a professional publication in the field of philological sciences (Specialty 035 «Philology»), category B (Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 409 from 17.03.2020)

Approved for publication by the Academic Council of V. N. Karazin Kharkiv National University decision (protocol № 21 27.11.2023)

**Editorial board:**

**Editor-in-chief:** Popov S. L., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University(Ukraine)

**Executive Secretary:** Shekhovtsova T. A., Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University(Ukraine)

*Bondarenko Y. V.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

*Borzenko O. I.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

*Cherntsova O. V.* Doctor of Philology, Associate Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

*Harmash L. V.*, Doctor of Philology, Professor, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine)

*Getka J.*, Doctor of Humanistic Sciences, Professor, University of Warsaw (Poland)

*Dobrovol'ska O. J.*, Doctor of Philology, Professor, National Transport University (Kyiv, Ukraine)

*Zeldovich G. M.*, Doctor of Philology, Professor, University of Warsaw (Poland)

*Isichenko Y. A.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

*Krysanova T. A.*, Doctor of Philology, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University (Ukraine)

*Radchuk O. V.*, Doctor of Philology, Professor, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine)

*Razumenko I. V.*, PhD in Philology, Professor, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine)

*Filon M. I.*, Phd in Philology, Associate Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

*Chekareva E. S.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

*Cherntsova O. V.*, Doctor of Philology, Professor, V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

*Shopin P. Y.*, PhD in German, Assistant Professor, Mykhailo Drahomanov State University of Ukraine (Ukraine)

**Technical editor:** Ponomarenko O. O., V. N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

**Editorial address:** 61022, Ukraine, Kharkiv, Svobody Square, 4, V. N. Karazin Kharkiv National University, School of Philology, office 2-36, tel. (057) 707-53-54.

E-mail: philology@karazin.ua

Web-pages: <http://periodicals.karazin.ua/philology>

[http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk\\_Philology.html](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/Visnyk_Philology.html)

The articles are printed in the author's edition.

All articles are double blind peer-reviewed.

The certificate of state registration: KB № 21559-11459P from 20.08.2015



# ЗМІСТ

## Літературознавство

<b>Борбунюк В.</b> «...здається збудованим не з каменю»: «Без ґрунту» В. Петрова (Домонтовича) як архітектурно-живописний роман-екфразис .....	7
<b>Борзенко О.</b> Літературна діяльність Григорія Квітки та жіноча освіта.....	17
<b>Власов Д.</b> Наративна структура роману Б. Житкова «Віктор Вавич».....	22
<b>Гажева І.</b> Семантика і функції символу в прозі реалізму і модернізму .....	29
<b>Залозна К.</b> Метаісторизм у романі В. Богданової «Сезон отруєних плодів».....	35
<b>Літвінова І.</b> Особливості семантичної репрезентації релігійних образів у сучасній українській поезії (періоду російського повномасштабного вторгнення).....	42
<b>Маторіна Н.</b> Інноваційні, традиційні й класично-інноваційні форми популяризації літературної спадщини Бруно Шульца .....	48
<b>Шопін П.</b> Міф про Пігмаліона в «Метаморфозах» Овідія та п'єси Вільяма Швенка Гілберта «Пігмаліон і Галатея» .....	57

## Мовознавство

<b>Даниленко Ю.</b> Фразеологізми із числовим компонентом <i>сто</i> в українській і китайській мовах.....	64
<b>Педченко Л.</b> Асоціативне поле концепту «ворог» у мовній свідомості росіян.....	70
<b>Попов С.</b> Про підміну поняття в філософськомовних переконаннях Вільгельма фон Гумбольдта та її вплив на сучасне мовознавство .....	75
<b>Скоробогатова О.</b> Морфологічні біноми різних типів у доробку фундаторів Харківської філологічної школи, сучасний стан і перспективи дослідження проблеми .....	79
<b>Хо Сяоянь</b> Концепт «мудрість» у російській чарівній казці.....	84

## Історія мовознавства

<b>Кононенко І.</b> Психолінгвістичні та психологічні підстави дешифрування писемності майя (до 100-річчя з дня народження Юрія Кнорозова).....	90
--	----

# TABLE OF CONTENTS

## Study of literature

<b><i>Borbuniuk Valentyna</i></b> “...seems to be built not of stone”: Without Foundation by V. Petrov (Domontovych) as an Architectural and Pictorial Novel-Ekphrasis.....	7
<b><i>Borzenko Oleksandr</i></b> Literary activity of Hryhorii Kvitka and women’s education.....	17
<b><i>Vlasov Daniil</i></b> Narrative structure of Boris Zhytkov’s novel “Viktor Vavich”.....	22
<b><i>Gazheva Inna</i></b> Semantics and functions of the symbol in the prose of realism and modernism.....	29
<b><i>Zalozna Kseniia</i></b> Metahistoricism in Vera Bogdanova’s novel “The Season of Poisoned Fruits”.....	35
<b><i>Litvinova Inna</i></b> Peculiarities of the semantic representation of religious images in modern Ukrainian poetry (the period of the full-scale Russian invasion).....	42
<b><i>Matorina Natalia</i></b> Innovative, traditional, and classic-innovative forms of popularization of the literary heritage of Bruno Schulz.....	48
<b><i>Shopin Pavlo</i></b> The Pygmalion myth in Ovid’s “Metamorphoses” and William Schwenk Gilbert’s “Pygmalion and Galatea”.....	57

## Linguistics

<b><i>Danylenko Iuliia</i></b> Phraseological units with a numerical component <i>hundred</i> in Ukrainian and Chinese.....	64
<b><i>Pedchenko Lyudmila</i></b> The associative field of the concept “enemy” in modern Russian linguistic consciousness.....	70
<b><i>Popov Sergiy</i></b> About concept substitution in the philosophical and linguistic beliefs of Wilhelm von Humboldt and its influence on modern linguistics.....	75
<b><i>Skorobohatova Olena</i></b> Morphological binomials of various types in the Kharkiv Philological School founders’ works, the current state and prospects of the problem study.....	79
<b><i>Huo Xiaoyan</i></b> The concept of “wisdom” in a Russian fairy tale.....	84

## History of linguistics

<b><i>Kononenko Iryna</i></b> Psycholinguistic and psychological foundations of the decoding of the Maya writing (to the 100th anniversary of the birth of Yuri Knorozov).....	90
---	----

# Літературознавство

DOI: 10.26565/2227-1864-2023-93-01

УДК 821.161.2.0'06-31\*Дом:[72+75]:7.038.53

## «...здається збудованим не з каменю»: «Без ґрунту» В. Петрова (Домонтовича) як архітектурно-живописний роман-екфразис

*Валентина Борбунюк*

*кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри педагогіки, української та іноземної філології  
Харківська державна академія дизайну і мистецтва;  
(вул. Мистецтва, 8, Харків 61002, Україна);  
e-mail: 0969255100v@gmail.com; [https:// orcid.org/0000-0002-1969-620X](https://orcid.org/0000-0002-1969-620X)*

---

Однією з провідних інтерпретаційних стратегій сучасного літературознавства залишається інтермедіальний аналіз, що обумовлює актуальність дослідження. Мета - прочитати роман В. Петрова (Домонтовича) «Без ґрунту» (1948) крізь призму інтермедіальності.

Методи дослідження зумовлені поставленою метою. Використано метод інтермедіального аналізу, контекстуального аналізу, герменевтичний, порівняльний та семиотичний методи.

Вказано, що у слово письменником транспортується низка кодів пластичних мистецтв: композиція, колірні та лінійні співвідношення, об'єми, світлотіні, фактурність тощо. Вербальні описи творів мистецтва як візуальних об'єктів у романі часто стають самодостатньою основною оповіддю з розлогіми міркуваннями про явища мистецтва. Окремі епізоди роману є своєрідним словесним подовженням зображених на картинах персонажів. Шедеври світового і вітчизняного мистецтва, а також прецедентні імена мистців надають письменникові можливість віднайти суголосні власним мотиви, настрої, образи, збагачують арсенал зображально-виражальних засобів.

Основним підґрунтям художньої оповіді є архітектурна споруда, що, зумовлюючи єдність тематичного й поетологічного оформлення дійсності, визначає тематику, тип героя, систему персонажів, проблематику, сюжетно-композиційну структуру, хронотоп, тип оповіді. Побудована не з каменю, а в уяві письменника Варязька церква стає архітектурним твором-прототекстом, який моделює літературний твір, почасти його структуруючи. Так, різноаспектна вербальна візуалізація Собору за своєю художньою концепцією тяжіє до художнього рішення К. Моне щодо Руанського собору. Варязькій церкві автором так само присвячена «серія полотен», на яких зображується пов'язаний із архітектурним об'єктом міський простір.

Висновки. Складна система візуальних кодів, їх множинність свідчить про оригінальність і новизну українського письменника, чий роман своєю мовою, на пряму дотичною до пластичних видів мистецтва, став «прологом» до сучасних романів-екфразисів.

**Ключові слова:** візуальний код, інтермедіальність, міжмистецька комунікація, модерністський роман, собор.

---

Однією з провідних інтерпретаційних стратегій сучасного літературознавства залишається інтермедіальний аналіз. Увагу дослідників привертають теоретичні і практичні аспекти міжмистецької комунікації, використання авторами різних семиотичних кодів та їх впливу на процеси утворення і сприйняття тексту.

Міжмистецька взаємодія, як справедливо зауважено науковцями, притаманна передусім творчим особистостям, які успішно реалізують себе в різних сферах діяльності (детальніше про це див.: [10]). В. Петров (Домонтович) (1894–1969) вповні належить до когорти різнопланових

особистостей – антрополог, археолог, етнограф, історик, літературний критик, мистецтвознавець, філолог і, врешті-решт, письменник, романи якого справедливо класифіковано дослідниками як інтелектуальні.

На початку 2000-х років при інтерпретації доробку письменника літературознавці активно почали застосовувати методіку інтертекстуального аналізу. Однак В. Петров (Домонтович) майстерно використовує у творах не тільки цитати, алюзії, ремінісценції, але і описи картин, архітектурних споруд, музичних шедеврів. Тому творчий доробок письменника, прикметною особливістю якого є відсилання до пластичних мистецтв та їх авторів, на

наш погляд, найкраще підлягає саме інтермедіальному аналізу.

Між тим про інтермедіальність у творах В. Петрова (Домонтовича) якщо і йшлося у дослідженнях, то, як правило, побіжно. Так, про інтермедіальність як одну із основ архітекtonіки роману «Без ґрунту» згадується у розвідці Ю. Ганошенка: «Екфразис стає невід'ємною частиною поезики роману, працює на зближення мистецтв, уможливує вільну апеляцію до інтертексту в найбільш чуттєвих формах, ускладнює й без того інтелектуалізовану структуру тексту, посилює загальний психологізм оповіді» [4, с. 92]. На думку дослідника, завдяки мистецтву і проблематиці, з ним пов'язаної, В. Петров (Домонтович) зображає «ще одну грань своєї теорії епох – цілісність епохи, суположність і взаємозв'язок усіх окремих елементів культури» [4, с. 92].

Предметом спеціальної інтермедіальної розвідки стала лише написана В. Петровим (Домонтовичем) романізована біографія Вінсента ван Гоґа. Авторка роботи звернула увагу на використання В. Петровим (Домонтовичем) у біографічному романі свого наукового досвіду, позначеного «скрупульозними дослідженнями першоджерел, епістолярію й мемуаристики митців, створених творів мистецтва й наукових публікацій про об'єкт дослідження» [8, с. 44]. Стверджується, що діалог літератури й живопису віддзеркалися на прагненні письменника «перекласти у вербальне візуальні коди, передати на рецептивному рівні емоційне сприйняття артефактів, наситити оповідь численними живописними цитатами й алюзіями» [8, с. 44–45].

Оскільки залучення культурних артефактів є наскрізним для всіх рівнів ідейно-художньої структури роману В. Петрова (Домонтовича) «Без ґрунту» (1948) (проблемно-тематичного, сюжетно-композиційного, образного тощо), а сам роман почасти є романізованою біографією художника і скульптора Степана Линника, мета цього дослідження – прочитати текст крізь призму інтермедіальності, а саме екфразису як одного із варіантів метамови роману.

Методи дослідження зумовлені його метою і предметом. Метод інтермедіального аналізу використовується для виявлення у тексті різних моделей і форм діалогу художнього тексту з іншими видами мистецтва. Крім того, для контекстуального аналізу та з'ясування авторської художньої концепції застосовуються герменевтичний, порівняльний та семіотичний методи.

Екфразис тлумачиться науковцями як «літературний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний іноді естетичною оцінкою, іноді описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю» [5, с. 188]. За Дж. Голландером (J. Hollander), розрізняють

прихований екфразис (hidden ekphrasis), коли «фрагмент пейзажу описується як твір пластичного мистецтва, а його справжня екфрастична природа виявляється лише при академічному аналізі», та фактичний або актуальний (actual) екфразис, що «відштовхується від певних упізнаваних картин, скульптур тощо» (Цит. по: [5, с. 185]).

Прикметно, що у художніх текстах ХХ ст. науковці простежують поступову зміну розмірів екфразису, його варіацій та чисельності, через що міжмистецька комунікація змінюється «від жанрових трансформацій тексту екфразисом – до породження специфічних жанрів-екфразисів»: «Видозміни йдуть у напрямку від опису мистецького об'єкту – до його наративізації, від суто "зорової форми" репрезентації – до змішаної, "зорової" й "словесної" водночас» [1, с. 313]. У розвідках йдеться, зокрема, про появу нових жанрів, як-от роману-екфразису. Екфразис дедалі більше виходить за рамки класичного розуміння поняття: замість репрезентації візуального у художньому тексті, екфразис, перериваючи основну оповідь, стає самодостатнім текстом (детальніше див.: [1, с. 316–317]).

Для осмислення тексту роману в обраному нами ракурсі теоретично значущою є теза про конструктивну можливість романної форми, що засновується на творі мистецтва. За Дж. Хефферненом (J. Heffernan), розширена художня інтерпретація предмета мистецтва може бути окремим жанром у словесному мистецтві. Вітчизняні дослідники пропонують таке жанрове визначення: «...якщо сюжетно-композиційна структура роману базується на якомусь мистецькому творі, а його образна система є своєрідним словесним подовженням зображених персонажів (картини, графіки, скульптури тощо), якщо існує ідеологічний перегук між романом та твором мистецтва, а форма радикальної презентації явно змішана, – то перед нами роман-екфразис» [1, с. 323–324]. Мотиваційна база такого твору не може існувати без мистецького артефакту, на якому вона заснована. За заувагою Т. Бовсунівської, роман-екфразис відрізняється від роману з екфразисом тим, що «останній має як власну мотиваційну базу, так і самостійну сюжетно-композиційну та образну структуру не пов'язану з твором мистецтва, а тип його радикальної презентації не є змішаним» [1, с. 323–324]. Твір, у якому йдеться про вигаданого живописця або вигадану картину, яка до того ж не зумовлює сюжетно-композиційних та персонажних залежностей, інтерпретується як псевдоекфразис.

Роман В. Петрова (Домонтовича) «Без ґрунту» цілком відповідає критеріям, що висуваються до романів-екфразисів сучасним літературознавством. Прикметною особливістю тексту є велика кількість розлогих екфразисів, які можна розглядати як самодостатні наративи, що виконують при цьому функцію підґрунтя основної оповіді. Саме тому «Без ґрунту» вповні можна прочитати як роман-екфразис. Модифікацію подібного художнього

твору науковці пропонують визначати «за функціональністю закладеного в ньому артефакту культури» [1, с. 352], розрізняючи, за К. Клювером (нім. С. Clüver), живописний, музичний і архітектурний романи-екфразиси.

Роман «Без ґрунту» задіює всі названі типи артефактів (живописні, музичні, архітектурні) із притаманними їм властивостями вербальної візуалізації, завдяки чому, на наш погляд, це унікальний зразок ускладненого роману-екфразису середини ХХ століття. Текст роману є точкою перетину різних попередніх текстів автора, зокрема важливим джерелом змісту і поетики твору стають наукові розвідки В. Петрова (Домонтовича) та його літературознавчо-критичні виступи періоду еміграції, що разом із романом створюють своєрідний метатекст [4, с. 89]. Висловлену гіпотезу Ю. Ганошенко застосовує, аналізуючи кризу модерного світовідчуття у період зміни культурних епох. Однак думка, безсумнівно, є слушною і щодо мистецтвознавчого тла роману, де кожний екфразис письменник супроводжується розлогим науковим мистецтвознавчим коментарем.

Першим інтермедіальним маркером, що спрямовує увагу реципієнта до провідної ідеї роману, його авторського задуму стає, на наш погляд, заголовок. У літературознавстві панує думка, що саме назвою задана семантика знищення, руйнації, внаслідок чого порушується екзистенційна проблема безґрунтярства, втрати особистого у період історичних катастроф [3]. Однак, це роман про митців і мистецтво, тому лексема «ґрунт» може стосуватися образотворчого мистецтва. Головна споруда роману – Варязька церква – побудована «без ґрунту», уявою письменника. Прочитаний у переносному значенні заголовок роману може свідчити про недовговічність «нового» більшовицького мистецтва, оскільки, руйнуючи собори на кшталт Варязької церкви і знищуючи митців, «нове» мистецтво «пишеться»/створюється ніби «без ґрунту».

Зупинимось на функціональності артефактів культури, закладених у архітектурно-живописних розділах роману, ключовим із яких є Варязька церква, за визначенням Ростислава Михайловича, «маленький архітектурний шедевр» [6, с. 57].

Архітектоніка та композиція «Без ґрунту» зумовлені тематикою і проблематикою твору. Текст роману «Без ґрунту» поділений автором на 45 невеликих за обсягом, але завдяки інтертекстуальним та інтермедіальним включенням розлогих за змістом розділів.

Якщо звернутися до тексту через призму живопису, то його можна схарактеризувати як своєрідну серію полотен, присвячених Варязькій церкві, на кшталт згаданої у романі згодом серії картин К. Моне «Руанський собор».

У перших 12 розділах роману церква постає у різних іпостасях, а саме: як причина повернення

героя-оповідача до міста своєї молодості; як відправна точка дискусій про особливості сучасної архітектури у контексті вирішення долі архітектурних шедеврів «старого» мистецтва; як антитеза аматорському мистецтву; як сакральна споруда, до якої ведуть усі дороги (у романі, що прикметно, ця дорога пролягає повз несакральні/спаплюжені міські недобудови); нарешті, як «маленький архітектурний шедевр» міського пейзажу, безпосередньо візуалізований у 12 розділі. Наступні 10 розділів можна схарактеризувати як портретні. Йдеться про творця архітектурного шедевр Степана Линника (характеристика особистих якостей; творчості; впливів на оточуючих, зокрема наратора роману).

Умовно перша половина роману є дорогою до храму – Варязької церкви, поріг якої наратор, за сюжетом, так і не переступає. Випадкова зустріч із відомою співачкою на порозі церкви обумовила розвиток дії у другій половині роману, де домігантою вже буде музика. Але творчий принцип таким самим, як у першій частині: «Вас втілено в творі, бо твір відтворює вас!.. я так само був здібний створити знов з враження від вас все те, що знайшло втілення в музиці – що ви, музика й враження од вас, це внутрішньо пов'язані ланки єдиного естетичного процесу, так само...» [6, с. 155].

Вдивімося у романні «живописні полотна», серед яких виокремлюються пейзажі з вікна (див.: [2]). Серія розпочинається із загального виду на місто, яке герой «замальовує» із відчиненого вікна поїзда, створюючи чорно-білу кольорову гамму урбаністичного полотна. За «технікою відтворення» цей пейзаж викликає асоціації із гравюрою.

Далі – замальовки видів вулиці. Спочатку із вікна готельного номера, тимчасового пристанища головного героя, де зібралися всі дотичні до вирішення долі Варязької церкви. Цей відтворений письменником міський пейзаж наповнений кольором і звуком: «Зеленяві присмерки поглинають темне листя вечірніх дерев. На дроті спалахують сині й бузкові вогні електричного сьйва. По бульвару на проспекті з глухим гуркотом біжить відкритий вагон трамваю. Який безтурботний спокій там назовні!..» [6, с. 35]. До теми сучасного міста в своїх роботах зверталися художники-імпресіоністи, зокрема згаданий у романі К. Моне, часто працюючи над начерками саме біля вікон готельних номерів. В таких творах художники руйнують уявлення про площину полотна, створюють ілюзію простору, наповнюючи його повітрям і рухом. Висока точка огляду дозволяє відмовитись від першого плану, у результаті чого погляд спрямовується у нескінченність. Саме ці живописні принципи ретрансльовані міським пейзажем роману.

Наступні міські пейзажі «пишуться» дорогою до Варязької церкви: «На тлі сірозеленого обшару я бачу перед собою похмуру тінь недобудованої кам'яниці. Я бачу чорні провалля віконних щілин, темноцегельний кістяк стін, бляшаний дах, що

іржавіє, повиснувши на оголених ребрах перекриття» [6, с. 52]. Графічні контури, використані для зображення «похмурої тіні» недобудови, створюють враження начебто «незавершеного полотна» з глибинним за своїм задумом семантичним підтекстом. Руїни давніх фортець, рештки колон, зруйновані башти були атрибутами багатьох італійських пейзажів XVIII ст. «Пейзаж з руїнами» трансформується у модерністському літературному тексті у «пейзаж з недобудовами». Традиційні теми пам'яті та забуття замінюються темою нездійснених намірів, планів, що провалилися.

І, врешті-решт, з'являється портретне зображення собору, побаченого із вікна трамвая: «...одкрився передо мною сухий, в прямих лініях виконаний, стрункий профіль катедрального Собору. Тільки мурований паркан навколо Собору, підігнаного своїми розмірами під звичайний губерніяльний масштаб, визначав контури меж тієї грандіозної в своїй фантастиці будови, що, завершуючи здійснення "грецького" проекту, повинна була стати більшою за храм ап. Петра в Римі» [6, с. 52]. У зробленій на ходу замальовці немає ні кольору, ні деталей – тільки силует та розмір. Ростислав Михайлович використовує прийом уособлення: «сухий, в прямих лініях виконаний, стрункий профіль катедрального Собору» [6, с. 52]. Профіль є традиційним портретним зображенням людини збоку, завдяки якому виявляються оригінальні особливості обличчя. На наш погляд, цей опис тяжіє до графічного портрета, прикметною особливістю якого в образотворчому мистецтві є інтерес до людської особистості і технічна досконалість виконання. На початку 1920-х років тенденції «олюднення архітектури» проявляються у діяльності футуристів. Вважається, що на архітектурній символіці художніх текстів цього періоду позначилась ідеологічна опозиція старого/нового, проявлена через процеси руйнування/будування. У романі В. Петрова (Домонтовича) олюднюється не тільки собор, а все колишнє губерніальне місто одноповерхових будиночків, стосовно якого автором констатовано: «місто <...> вмерло», воно «було розстріляне за перших років революції <...>» [6, с. 55] тощо.

Головний архітектурний артефакт – Варязька церква, «біла, вся в соняшному сяєві, вся ніби наскрізь просяяна світлом» – з'являється в романі «раптом» [6, с. 57], як застигла мить: «Я хочу зберегти в своїй пам'яті всю повноту й суцільність раптового враження: синя безодня неба, сіре палання граніту, біле сяйво церкви й на відстані зеленібіле довкілля квітучих дерев» [6, с. 57]. Ця імпресіоністична замальовка контрастує кольором, світлом, перспективою із «мертвими» міськими пейзажами.

Кам'яниця над Дніпром породжує в уяві наратора історичні образи: «В ній є щось від

Спаса на Нередиці, дещо від давньої дерев'яної архітектури і найбільше від довільної творчої мрії митця, Степана Линника, про імператорську пишноту Візантії, про Ольжине, перед Володимирове християнство, про варязькі початки християнства на Україні-Русі» [6, с. 57–58]. Культурні асоціації «якнайкраще відтворюють химерний образ майстра, що побудував цю Варязьку Софію над Дніпром» [6, с. 61], який був «суворий, твердий, погибельний <...> за своєю вдачею, зовнішністю, тематикою своїх картин, своїм мистецьким стилем, життєвою хаотичною долею, обставинами своєї трагічної долі» [6, с. 61].

У серію «замальовок» і «полотен» так чи інакше дотичних до собору вкраплене «непретенсійне малювання доморобного майстра: різноманітні малюнки, строкаті пейзажі, дрібні побутові сценки» [6, с. 39], побачене Ростиславом Михайловичем на стінах рестораних сходів. Обідом у ресторані герой перериває свою участь у дискусії про долю Варязької церкви.

Гірські блакитнобілі снігові верховини, сірі скелі, вузька долина, швидкий струмок, селяни в бешметах, важкі грона зеленого й синього винограду, сірі віслюки, вузька стежка, гірська ріка, рожева курява, сонячний день, базарний майдан, фіолетовий духан, суриковий вогонь, кармінний шашлик, червоне вино, брунатночорна кава, селяни, музики – і «багато ще всякого іншого: сценок, постатей, справ» [6, с. 40]. У тому числі «невинна данина, від широкого серця немудрого майстра місцевій українській тематиці» козак Мамай з пістолями за поясом, що грає на кобзі, кінь, прив'язаний до дуба, шабля на гілляці [6, с. 40]. Ці роботи невідомого автора асоціюються із примітивним стилем Ніко Піросмані, популярним сюжетом творчості якого є сцени свята або бенкету.

Кульмінацією цієї експромтної «мистецтвознавчої розвідки», виголошеної з метою позбутися почуття тривоги, звільнитися від страху катастрофи того, що відбулося у готельному номері, є рецепція почутого господарем шашличної. Він «мружить свої очі, присмокує язиком, смакуючи <...> похвали» і зазначає: «Великий майстер малював, говорю тобі. Дуже великий, видатний талант мав. Де, в який духан найдеш ще такий? Скільки вина міг пити! Чудово шашлик готував! <...> Алеж спився! Я не шкодував вина. Твоє діло пити скільки хочеш, якщо ти такий талант від Бога маєш. Пий, прошу!» [6, с. 44]. І професійний мистецтвознавець визнає непереборну силу аргументації опонента: «Безперечно, господар мав рацію, пов'язуючи в один вузол те, що, на перший поверховий погляд, здавалося б, не мало між собою жадного зв'язку: вміння готувати шашлики, мистецтво малювати й здібність багато вина випити» [6, с. 44].

Означений В. Петровим (Домонтовичем) наче мимохідь «вузол» вмінь був прикметною особливістю тих молодих митців 1920–1930-х років, хто донедавна далекий від мистецтва і вдоволений низовою культурою після жовтневого перевороту

обрав собі мистецтво як можливість отримати новий соціальний статус. Непрямим підтвердженням цього є іронічно висвітлений епізод з чебуреками. Оцінивши подані на стіл чебуреки як «неперевершуваний шедевр кулінарії», Ростислав Михайлович поцікавився, чи не малює кухар, як його попередник. Коли кухар зізнався, що «не мав нагоди випробувати себе в цій ділянці», Ростислав Михайлович «гаряче порадив йому зробити це, запевняючи, що такий великий майстер в готуванні чебуреків, як він, має всі підстави претендувати на те, щоб досягнути не менш високих ступенів також і в мистецтві малювання» [6, с. 46].

У тексті неодноразово зустрічаємо метатекстуальні фрагменти: «Для Автора мало вагу визначити коло зорових вражень, ідей і думок, крізь які пройшов в черговій послідовності його герой під час своєї подорожі: незакінчений будинок Музею, нездійснений проєкт найвеличнішого Собору в світі, згадка про недороблений млин в маєтку гоголівського героя, про крісла покинені необбитими, недомебльовані кімнати... Від думки про розстрілювані за революції кляси Ростислав Михайлович ухилився в психологізм. І цей ухил в психологізм, в абстракцію більш ніж характерний для того аспекту, в якому він сприймає дійсність!..» [6, с. 54]. Тексту роману притаманний самореференційний спосіб художнього висловлювання, фігура експліцитного наратора/автора, коментування та самоаналіз.

Для характеристики постаті Степана Линника у контексті «суцільності доби» автор апелює до його реальних сучасників: О. Бенуа, В. Кричевського, Е. Мане, К. Моне, Г. Нарбута, Ф. Ніцше, М. Сапунова, П. Сезана тощо, вказуючи при цьому не на схожість, як того очікує читач, а на неподібність і спростовуючи начебто існуючі мистецтвознавчі тлумачення щодо Линникового доробку.

Першим у низці уподібнень називається Ф. Ніцше: «Як і Ніцше, так і Степан Линник був розіп'ятий на хресті свого пророчого покликання! Один був філософ, другий мистець, але їх життєва й творча доля була однаково трагічна, подібна на долю Едіпа, цього античного царя з Софоклової трагедії» [6, с. 63]. Для Линника, «самотнього й песимістичного митця, одірваного від ґрунту й цілком заглибленого в своє мистецтво», «не існувало світу поза мистецтвом і нічого в світі, окрім мистецтва» [6, с. 67]. Таке світовідчуття Роман Михайлович з обмовкою «можливо» визначає як «імпресіоністичний суб'єктивізм»: «Саме в ці роки на початку 20 століття цей напрямок захопив провідні позиції в мистецтві й панував в суспільній ідеології. До нього пристосовували стиль в мистецтві, свої переконання, спосіб відчувати, манеру мислити, відчувати й жити. Піднесено особу, культивовано "я"! Однак,

можливо, що це було щось більше, щось інше, принципово відмінне. Це був індивідуалізм, який уже переходив в свою протилежність, з якого народжувалося плекання надіндивідуального» [6, с. 68].

Портрет Линника, у якому акцентується не зовнішнє зображення, а вираження вражень і відчуттів людини безпосередньо знайомої з митцем, має імпресіоністичну природу. Линник «не був людиною, подібною на інших»: «...Надзвичайність його уподобань, збентежений і маніякальний його вигляд споріднювали його з розпливчастим туманним пейзажем Петербургу! Ви йшли і перед вами – з туману, з-за рогу вулиці, з-за чийсь спиною – несподівано виринала його постать, сконцентрований згусток присмерок, туманність, що набула форм, умовно й штучно прибрана в людське вбрання, в пахи, ненароком придбані в крамниці випадкових речей» [6, с. 68]. Метафорична спорідненість із атмосферним явищем підкреслює ефемерність/міражність/загадковість Линника як митця, вигаданого літератором.

Той факт, що ім'я Линника звичайно згадують поруч з ім'ям Г. Нарбута, на думку Ростислава Михайловича, має рацію, «але тільки з того погляду, що обидва ці Майстри, так неподібні в істоті своїй один на одного, однаково перемогли як в собі особисто, так і в своїй творчості народницькі традиції пейзажного етнографізму, спертого на почуття, на сентиментально чуле ставлення до українського народу й природи» [6, с. 80]. В усьому іншому, зазначається, вони були полярно протилежні – XVII ст., Хмельничина, доба розквіту українського барокко, усталена держава у Нарбута і IX–X століття, імперія Святослава й Володимира, держава на етапі становлення у Линника: «Хаос побуту, особи, мистецтва, – такий був Линник. Такою ж була й його мистецька творчість. Він не шукав для себе попередників, на яких би він міг спертися, як Ю. Нарбут; він шукав посередників, яких би він міг знищити» [6, с. 84].

У характеристиці Линникового мистецтва ключовою є заперечна частка «не»: «Він *не малював* (тут і далі курсив наш. – В. Б.) вишневих садочків. Він *не намалював* жадного заходу сонця, жадної хати з мальвами, жадної дівчини з парубком коло перелазу, дівчат, що гадають під Водохрищі, гарбузів або помідор на базарі. Він *не малював* ні квітів, ані ранків, ні зим, ані весен. <...> Він *не прагнув* нікого зворушувати. Він знущався з мистецтва, яке зворушує. Страждав, кипів, обурювався, бешкетував» [6, с. 80]. Авторська вказівка на те, що *не малював* Линник, покликає викликати у читача асоціацію із тими, хто все це *малював*: «вони малювали ранки й вечори, соняшні й дощові дні, зиму, весну, осінь і літо, <...> стіжки сіна, тонкий місяць, що крижинкою звис в небі над околицями села, важкі хмари, що тягли по землі водяні подоли дощу, стежки, протоптані серед піль» [6, с. 80].

На межі XIX – XX століть, якими датується творчість Линника, у мистецькому середовищі



Києва був досить популярним жанр пейзажу, де домінують мотиви українського села. У множинному числі прикладів С. Васильківський, Є. Вжещ, М. Івасюк, В. Кричевський, П. Левченко, М. Пимоненко тощо (див. рис. 1–3).



Рис. 1. Є. Вжещ «Біля хати» (1900)  
E. Wrzeszcz «Near the house»

URL: <https://artmuseum.sumy.ua/assets/galleries/55/e.k.1853-1917.-bilya-hati.1900.jpg>



Рис. 2. М. Пимоненко «Побачення» (1905)  
M. Pymonenko «Date»

URL: <https://ethnography.org.ua/content/mpymonenko-pobachennya-1905>



Рис. 3. М. Пимоненко «Збирання сіна в Україні» (1907)  
M. Pymonenko «Hay Gathering in Ukraine»

URL: <https://m.facebook.com/ucreattiva/photos/a.1105657269594380/1106779736148800/>

Прикметно, що до М. Пимоненка (1862–1912) автор «Без ґрунту» апелює в статті «Засади поетики (Від "Ars poetica" Є. Маланюка до "Ars poetica" доби розкладеного атома)»: «Отже, є дві точності в мистецтві: реалістична й імпресіоністична, Пимоненка й Бурачека; в письменстві: Нечуя-Левицького й Коцюбинського» [9, с. 898]. І цей факт може виправдовувати читацькі асоціації з полотнами саме цього художника.

Однією із ключових тез цієї розлогої статті є коментар щодо композиційної поетики вірша, автор якого, за словами В. Петрова (Домонтовича), «мав намір побудувати <...> за рубриками заперечень»: «Кожну формулу, замкнену в окремий рядок вірша, поет розпочинає з не. Вірш Є. Маланюка – декларація негацій. Це маніфест повстань проти поезії, якою вона була досі. З засад і норм мистецької творчості поет викреслює все, що досі проклямувалося як її непорушний кодекс: стихійність, ліризм, надхнення. <...> Замість села і етнографічної традиції модерне місто, плановане за Корбюзьєм. На місці вишневих садків хуторянства – скло, бетон і криця лабораторії. <...> Отож, міська поезія супроти сільської, вчена супроти етнографічної» [9, с. 894–897].

Перегуки з декларацією негацій віднаходяться у тому розділі «Без ґрунту», де йдеться про скандал щодо картини, яка збентежила Линника найбільше з усіх: «Певне, що це був зовсім шаблонний якийсь пейзаж. Червоні маки над жовтою глиною кручі. Жовтаві лани стиглої пшениці. Клюмби в саду перед терасою з осінніми айстрами. Абож взагалі щось на зразок цього» [6, с. 81]. Линник закликає не тільки «нищити, палити, дерти» таке нікчемне паскудство, але й «вішати» малярів подібного гатунку: «Їх катуватимуть, їх садитимуть в заграбовані клітки, їх розстрілюватимуть. Засилатимуть до Сибіру! Він казав це пошепки, з насолодою, сповнений ненажерливої помсти проти мистецтва, яке він ненавидів всіма фібрами своєї душі» [6, с. 81]. Фактично автор роману занотовує події, які на момент написання твору в 1942 році уже відбулися. Так, художника М. Івасюка (1865–1937) у 1937 році було заарештовано за участь в українській націоналістичній терористичній організації та роботу на німецьку розвідку і розстріляно.

Доводячи унікальність і неповторність Линника, Ростислав Михайлович включає його у французький образотворчий дискурс знову із запереченням: «Це був час загального захоплення Сезанном, але Линника не вабили яблука на столі. Він не був імпресіоністом і не наслідував ні Мане, ані Моне» [6, с. 86].

З ім'ям К. Моне оповідач В. Петрова (Домонтовича) пов'язує Реймський собор: «У Моне є картина, що зображує собор у Реймсі. Враження від соняшного світла на стінах Реймського собору було для Моне способом показати, як в коливаннях світлової димки собор губить свою громіздку велич, як камінь Катедри стає безважним. Реймський



собор на картині Моне здається збудованим не з каменю, а з різноманітно й блідо забарвлених повітряних мас» [6, с. 87]. Однак, як відомо, у серії із 35 полотен К. Моне писав Руанський собор. Висловимо припущення, що до «підміни» соборів на полотні К. Моне В. Петрова (Домонтовича) могло спонукати оприлюднене у 1927 році дослідження німецько-американського історика і теоретика мистецтва Е. Пановського (нім. Erwin Panofsky) «Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims» («Про черговість чотирьох творців Реймського собора») [11]. Поява наукової розвідки Е. Пановського співпадає із хронологією подій, відтворених у романі.

Екфразистичні епізоди роману підпорядковуються методиці тривісного іконологічного аналізу, започаткованого саме Е. Пановським як дослідником собору: безпосереднє миттєве враження від твору мистецтва, поглиблене сприйняття шляхом співвіднесення із літературними текстами (у нашому випадку живописними та архітектурними творами мистецтва) з метою визначення вторинних значень змісту зображення і, нарешті, виявлення внутрішнього змісту як символічної цінності у контексті певного етапу розвитку культури. На наш погляд, змінюючи назву архітектурного шедевр, відтвореного К. Моне, письменник створює узагальнений образ собору, збудованого не з каменю, а з повітряних мас, джерелом натхнення для візуалізації якого як пензлем, так і словами міг послужити будь-який собор, у тому числі і «збудована» вербально В. Петровим (Домонтовичем) в особі Линника Варязька церква.

Свої картини Линник малював серіями з метою на практиці виробити нові принципи й методи малярського мистецтва. Він заперечував усі мистецькі здобутки останніх п'ятисот років. На противагу світла у мистецтві, створеному Ренесансом, Линник висунув проблему п'ятми: «Для мистців Нового часу мало вагу показати, як світло виявляє форму предмету й змінює його кольор. Для Линника важило інше: показати, як поступово без світла речі гублять свій кольор і свою фарбу» [6, с. 91]. Згадка про створені Линником серії робіт і відсутність світла як головну ознаку полотна, на нашу думку, непрямо знову апелює до Руанської серії К. Моне, джерелом натхнення для якої стало саме віддеркалення світла на фасаді собора. Оскільки полотна французького живописця мають підзаголовки «похмура погода», «сонце», «вечір», очікуваною є заувага про те, що на картинах Линника, чия творчість у романі завжди характеризується від зворотнього, «не можна відрізнити день від ночі, ранок од вечора, так ніби одвіку день не відокремився від ночі і світ од самих початків буття ще не знав зміни вечора й ранку» [6, с. 91–92].

У романі повідомляється, що Степан Линник «організаційно належав до групи "Міра

искусства"» [6, с. 88]. На виставках його картини ставились поряд з полотнами А. Бенуа. Цей факт слугує іще одним приводом для характеристики творчості митця від зворотнього: «Галлянтний, геометризований, витриманий у рівновазі ліній Версаль, світ, стверджений, як палац і сад, – такі були картини А. Бенуа. І поруч них, тут же на стіні висіли кострубаті, неохайно написані в одноманітних брунатних тонах картини С. Линника, похмурі апокаліптичні привиди: місто-гора на океані всесвіту, світова блудниця, нечестивий, засуджений за загибель Вавилон» [6, с. 89].

Ростислав Михайлович полемізує із критиками (при цьому вказуються імена реальних тогочасних мистецтвознавців, як-от: Яків Тугендхольд (1882–1928), Андрій Левінсон (1887–1933), Сергій Волконський (1860–1937), Ігор Грабар (1871–1960)), які начебто залічували Линника до символістів.

На підтвердження своєї концепції особливості/унікальності Степана Линника Ростислав Михайлович цитує по пам'яті Линникові «філіпіки проти ландшафтного малярства»: «Митці Нового часу, починаючи від Ренесансу, <...> пропагували реальність зовнішнього просторового світу, сприймаючи його як сукупність випадкових і порізаних, епізодичних речей: людина, корова, граки прилетіли, парубок у смушковій шапці, ілюстрована "Енеїда"... Нам <...> не потрібний цей мотлох відокремлених зображень ізольованих речей» [6, с. 85]. Це була Линникова програма: «Його не цікавили ізольована річ, окрема подія, поодинокі істота. Він не належав до числа мистців, які на своїх полотнах малюють дружину, коханок, портрети знайомих або замовців, себе, враження од природи» [6, с. 86].

Ростислав Михайлович пригадує («малюю її собі в своїй уяві в усіх подробицях») картину Степана Линника «Місто рубають»: «У синяві присмерок <...> на горбку узлісся мовчазні люди в льняному одязі й луб'яних постолах рубають сокирами стовбури дубів. Жадного вільного, нез'язаного руху. Жадної ясної фарби. В понурій тиші поневолені люди працюють за наказом людини, закутої в чорне залізо, що, спираючись на франкський меч, стоїть на віддалі. Гине ліс. Падає вікове дерево, грізний тріск його падіння рве тишу. За яром на відрубній горі люди споруджують місто» [6, с. 92–93].

Візуалізоване за провідними параметрами (фактурність, барвність, форма, просторовість), Линникове полотно може асоціюватися з роботою італійського художника-футуриста У. Боччоні «Місто підіймається» (італ. «La città che sale») (1910) (рис. 4). На полотні, як і в романі, динамічний рух людей. Але У. Боччоні звеличує людську працю і важливість міста. У Линника місто як нова історична категорія «входить у життя народу, але воно не принесе людству радості й життя в ньому не стане ясним» [6, с. 92–93].



Рис. 4. У. Боччоні «Місто підіймається» (1910)  
U. Boccioni «The City Rises»

URL: <https://www.artesvelata.it/boccioni-citta-sale-pittura-futurista/>

Повідомляється також, що Линник залишив після себе багато етюдів зі своїх подорожей на Північ і Південь. Одне із таких полотен скурпульозно відтворено у тексті: «Первісна безплідна морена. Суворе північне море. Плещуть холодні з білими гребінцями хвилі. На пустельному березі стоїть самотня дівчина в полотняній сорочці, вишитій червоними взорами, вітер жене хмари, дме в обличчя дівчині, тріпоче подолом її убрання, розпліскує на каміннях біля її ніг білу піну хвиль. Жінка – слов'янська Ольга? варязька Сольвейг? – мріє про землі далекі за морями великими: про полудневе сапфірне море, про золото Царгороду, про незнану віру й величну пишність царства» [6, с. 93]. Символічна постать дівчини викликає як літературні, так і живописні асоціації, уособлюючи мрію, жіночність, очікування, самотність (див., наприклад: Е. Мунк «Дівчина на березі» («Ung kvinne på stranden») (1896) (рис. 5).

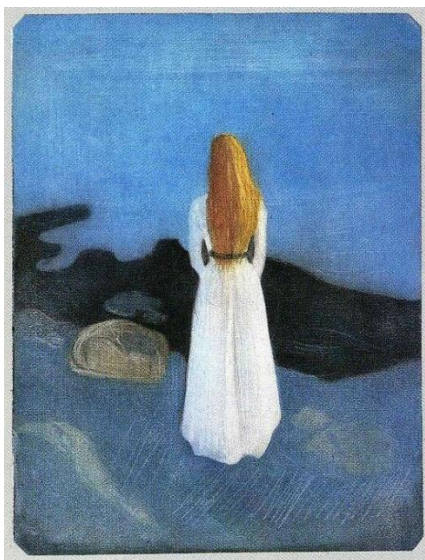


Рис. 5. Е. Мунк «Дівчина на березі» (1896)  
E. Munch («Young Woman on the Beach»)

URL: <https://www.edvardmunch.org/young-woman-on-the-beach.jsp>

Линника не задовольняло мистецтво, «призначене прикрашати стіни приватних

квартир» [6, с. 94]. Таке мистецтво герой В. Петрова (Домонтовича) вважав «а-соціалним»: «Мистецтву суб'єктивістичному він прагнув протиставити мистецтво універсальне, відносному – безумовне, інтелігентському – всенародне» [6, с. 94]. Що і стало однією із причин звернення до архітектури: «Він зробив пробу перенести своє мистецтво з приватного мешкання, з кімнати на людський майдан. Картині, власності одного він протиставив архітектуру, здобуток всіх. <...> він звернувся до будівництва й мозаїки» [6, с. 94].

Романне дослідження творчості Степана Линника завершується заувагою про п'ятдесятю річницю смерті митця, яка наближається. Ця хронологічна невідповідність щодо фактів біографії Линника (якщо він трагічно загинув у 1911 році, то описувані події повинні були б відбуватися у 1961 році, але у романі йдеться про кінець 1920-х років – початок 1930-х) може сприйматися як своєрідна гра з читачем, що відповідає дещо химерній природі героя-митця: «було б важко ствердити, що в хаосі незавершеної творчості Линника було прогнозом майбутнього, а що лише шлаком, який тільки засмічував бронзу, призначену для того, щоб з неї відлити монументи вічності!..» [6, с. 95].

Окремі романні пейзажі і портрети здаються «списаними» з полотен Б. Кустодієва, І. Левітана, М. Пимоненка тощо. Так, кустодієвська «Купчиха за чаєм» (1918) оживає на сторінках роману в образі дружини директора музею Арсена Петровича Витвицького: «Сяє біла, як сніг, скатерть. Монументальна величність господині, що сидить коло самовару й розливає по склянках золотобарвний чай, підкреслює ідилічну замкненість цього ізольованого світу. Співає пара. Блищить нікель цукерниці. Рожевіє пухкість шок і ліктів» [6, с. 192]. Прикметно, що чаювання на картині так само, як і в романі, відбувається на тлі провінційного міського пейзажу, де височіє подібна з Варязькою церква.

Межі між літературними і науковими текстами В. Петрова (Домонтовича), як відомо, часто розмиті. Зважаючи на цю особливість художнього методу письменника, прикметним здається його есей «Мої Великодні (3 записок мандрівника)». Провідними у цих подорожніх нотатках є рефлексії про собор міста Регенсбург: «Війна пощадила Собор. Собор зцілів» [7, с. 6]. Зауважимо, що саме у Регенсбурзі роман «Без ґрунту» вперше видано окремою книгою, тому фраза про зцілілий собор певною мірою є символічною. У портретуванні «чужого» Собору В. Петров (Домонтович) уважний до деталей: «Примари химер, огидні потвори, шкірячі зуби, звисли на краях його перекриття. <...> Бог є все, людина – ніщо. Камінь витончено. Він утратив свою вагу. Він став легким. Його зроблено мереживним у підвіконнях балюстрад, струнким у розчленованості колон. <...> Матерію дематеріалізовано, вона позбулася своєї інертності. Маса більше не тяжить. Камінь набув духовості. Його перетворено в ідею, зведено на ступінь

абстракції. Стебла колон, схрещуючись угорі, витворюють вістря склепінь. Колона виростає в арку. І зір стримить угору за стрімчастою знесеністю загострених склепінь» [7, с. 6–7]. Письменник продовжує наголошувати на дематеріалізації і духовості, ідеї і абстракції сакральної споруди, доводячи тезу, що не тільки живописні або літературні собори збудовані не з каменю.

Степан Линник умовно належить до мистецьких фігур, класифікованих у першій третині ХХ століття як старше покоління. Для портретування його творчого методу у романі акумулюється ціла низка постатей реальних художників. Завдяки згаданим іменам, так званому нульовому екфразису, відбувається кореляція вербального тексту зі світовим і вітчизняним мистецьким дискурсом. Вкраплення імен прецедентних митців сприяє увиразненню асоціацій реципієнта.

У слово транспортується низка кодів пластичних мистецтв: композиція, колірні та лінійні співвідношення, об'єми, світлотіні, фактурність тощо. Вербальні описи творів мистецтва як візуальних об'єктів у романі часто стають самодостатньою основною оповіддю з розлогими міркуваннями про явища мистецтва. Окремі епізоди роману є своєрідним словесним подовженням зображених на картинах персонажів. Шедеври світового і вітчизняного мистецтва, а також прецедентні імена мистців надають письменникові можливість віднайти

суголосні власним мотиви, настрої, образи, збагатити арсенал зображально-виражальних засобів. Сприйняті крізь призму літературного тексту живописні і архітектурні артефакти набувають нового сенсу.

Основним підґрунтям художньої оповіді є архітектурна споруда, що, зумовлюючи єдність тематичного й поетологічного оформлення дійсності, визначає тематику, тип героя, систему персонажів, проблематику, сюжетно-композиційну структуру, хронотоп, тип оповіді. Побудована не з каменю, а в уяві письменника, Варязька церква стає архітектурним твором-прототекстом, який моделює літературний твір, почасти його структуруючи. Так, різноаспектна вербальна візуалізація Собору за своєю художньою концепцією тяжіє до художнього рішення К. Моне щодо Руанського собору. Варязькій церкві автором так само присвячена «серія полотен», на яких зображується пов'язаний із архітектурним об'єктом міський простір.

Складна система візуальних кодів, їх множинність свідчить про оригінальність і новизну українського письменника, чий роман своєю мовою, на пряму дотичною до пластичних видів мистецтва, став «прологом» до сучасних романів-екфразисів. Аналіз роману «Без ґрунту» крізь призму інтермедіальності відкриває нові шляхи вивчення доробку, особливостей індивідуального стилю В. Петрова (Домонтовича), розкодування його авторського задуму, багатшарового, надзвичайно потужного і значущого.

#### Список використаної літератури

1. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
2. Борбунюк В. Пейзажі з вікна у романі В. Петрова (Домонтовича) «Без ґрунту». *Національна ідентичність у мові та культурі*: збірник наукових праць / за заг. ред. О.Г. Шостак. Київ: Талком, 2023. С. 42–50.
3. Брюховецький В. Засновок концепції “безґрунтовності” Віктора Петрова. *Слово і час*. 2019. № 7. С. 3–17. DOI: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.07.3-17>
4. Ганошенко Ю. Передчуття кінця: криза модерного світовідчуття в романі Віктора Домонтовича Без ґрунту. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, vol. IX/2: 2021, pp. 85–96. DOI: [10.14746/sup.2021.9.2.07](https://doi.org/10.14746/sup.2021.9.2.07)
5. Генералюк Л. Виклики екфразису. *Література на полі медіа*: збірка наук. праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т., Сиваченко Г. Київ: 2018. С. 184–200.
6. Домонтович В. Без ґрунту. Регенсбург : Видання Михайла Борецького, 1948. 217 с.
7. Домонтович В. Мої Великодні (з записок мандрівника). *Домонтович В. Мої Великодні*. Харків: Фоліо, 2023. С. 3–10.
8. Левицька О. Інтермедіальні стратегії у біографічних романах про художників : (на матеріалі біографічних творів В. Домонтовича про Вінсента ван Гога та Ральфа Дутлі про Хаїма Сутіна). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2021. № 18. С. 41–47. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.6>.
9. Петров В. Розвідки: У 3 т. Т.2. Київ: Темпора, 2013. 576 с.
10. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : Монографія. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
11. Panofsky E. Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims. *Jahrbuch Für Kunstwissenschaft*, 1927. 55–82. <http://www.jstor.org/stable/24496390>

Надійшла до редакції 13 вересня 2023 р.

Прийнята до друку 14 жовтня 2023 р.

## References

1. Bovsunivska T. V. Genre modifications of the modern novel. Kharkiv: "Disa Plus" Publishing House, 2015. 368 p. [in Ukrainian].
2. Borbuniuk V. Landscapes from the window in V. Petrov (Domontovych's) novel Without Foundation. National identity in language and culture: a collection of scientific works / by General. ed. O.H. Shostak K.: Talkom, 2023. P. 42–50. [in Ukrainian].
3. Briukhovetskyi V. The foundation of the concept of "baselessness" by Viktor Petrov, Slovo i chas. 2019. № 7. P. 3–17. DOI: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.07.3-17> [in Ukrainian].
4. Hanoszenko J. Anticipation the end: the crisis of the modern perception of the world in Viktor Domontovych's novel Without Foundation. Studia Ukrainica Posnaniensia, vol. IX/2: 2021, pp. 85–96. DOI: [10.14746/sup.2021.9.2.07](https://doi.org/10.14746/sup.2021.9.2.07) [in Ukrainian].
5. Heneraliuk L. Challenges of ekphrasis. Literature in the field of media: a collection of scientific works of the Department of Theory of Literature and Comparative Studies of the Institute of Literature named after T. G. Shevchenko NAS of Ukraine / Ed. Gundorova T.I., Sivachenko H.M. K.: 2018. P. 184–200. [in Ukrainian].
6. Domontovych V. Without Foundation. Regensburg: Mykhailo Boretsky Publishing House, 1948. 217 p. [in Ukrainian].
7. Domontovych V. My Easter (From notes of a traveler). Domontovych V. My Easter. Kharkiv: Folio, 2023. P. 3–10. [in Ukrainian].
8. Levytska O. Intermedia strategies in biographical novels about artists: (based on the biographical works of V. Domontovych about Vincent van Gogh and Ralph Dutley about Chaim Soutin). Literary process: methodology, names, trends. 2021. No. 18. P. 41–47. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.6> [in Ukrainian].
9. Petrov V. Explorations: In 3 volumes, Volume 2. Kyiv: Tempora, 2013. 576 p. [in Ukrainian].
10. Prosalova V. A. Intermedia aspects of modern Ukrainian literature: Monograph. Donetsk: DonNU, 2014. 154 p. [in Ukrainian].
11. Panofsky E. On the order of the four masters of Reims. Yearbook for Art Studies, 1927. 55–82. <http://www.jstor.org/stable/24496390> [in German].

*Submitted September 13, 2023.*

*Accepted October 14, 2023.*

---

**Valentyna Borbuniuk**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Pedagogy, Ukrainian and Foreign Philology Kharkiv State Academy of Design and Arts (8, Mystetstv st., Kharkiv, 61002, Ukraine); e-mail: [0969255100v@gmail.com](mailto:0969255100v@gmail.com); <http://orcid.org/0000-0002-1969-620X>

### **“...seems to be built not of stone”: Without Foundation by V. Petrov (Domontovych) as an Architectural and Pictorial Novel-Ekphrasis**

Intermedial analysis remains one of the leading interpretive strategies of contemporary literary studies, which determines the relevance of the study. The aim is to read the novel Without Foundation (1948) by V. Petrov (Domontovych) through the prism of intermediality.

The research methods are determined by the objective. The method of intermedial analysis, contextual analysis, hermeneutic, comparative and semiotic methods are used.

It is indicated that the writer transports a number of codes of plastic arts into the word: composition, colour and linear ratios, volumes, light and shadows, texture, etc. Verbal descriptions of works of art as visual objects in a novel often become a self-contained main narrative with extensive reflections on artistic phenomena. Certain episodes of the novel are a kind of verbal extension of the characters depicted in the paintings. Masterpieces of world and national art, as well as precedent-setting names of artists, provide the writer with the opportunity to find motives, moods, and images that are in tune with his or her own, and enrich the arsenal of visual and expressive means.

The main basis of the artistic narrative is the architectural structure, which, determining the unity of the thematic and poetic design of reality, determines the subject, type of hero, system of characters, problematics, plot and compositional structure, chronotope, and type of narrative. Built not of stone, but in the writer's imagination, the Varangian Church becomes an architectural prototype that models a literary work, partially structuring it. Thus, the multifaceted verbal visualization of the Cathedral, in its artistic concept, tends to be similar to the artistic solution of C. Monet with regard to the Cathedral of Rouen. The author also devoted a "series of paintings" to the Varangian Church, which depict the urban space associated with the architectural object.

Conclusions. The complex system of visual codes and their multiplicity testify to the originality and novelty of the Ukrainian writer, whose novel, in its language directly related to plastic arts, became a "prologue" to contemporary novels-ekphrasises.

**Key words:** visual code, intermediality, inter-artistic communication, modernist novel, cathedral.

---

## Літературна діяльність Григорія Квітки та жіноча освіта

*Олександр Борзенко*

*доктор філологічних наук,  
професор кафедри історії української літератури  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
(майдан Свободи, 4, Харків, Україна);  
e-mail: borzenko-o@ukr.net; https://orcid.org/0000-0002-4145-2375*

У статті використано й розвинуто ідеї відомого історика літератури М. Зерова, які стосуються українського сентименталізму. Його досвід наукової інтерпретації творчості Г. Квітки дозволив визначити шляхи оптимального залучення можливостей літературного побуту для розкриття впливів таких соціальних чинників, як благодійність, жіноча освіта й виховання, на творчу практику письменника. Актуальність окресленого підходу обумовлена необхідністю подолати спрощення в осмисленні нашої класичної культурної спадщини, потребою увиразнити знання про український сентименталізм за рахунок розширення обсягу досліджуваних фактів та об'єктивного їх вивчення. На основі аналізу біографічного та культурно-естетичного матеріалу виявлено й описано творчі мотиви, якими керувався український прозаїк-сентименталіст, а також уточнено його світоглядні та естетичні пріоритети. Окремо проаналізовано біографічні факти, що засвідчують особливу зацікавленість Г. Квіткою організацією жіночого інституту у Харкові та усвідомлення ним потреби в літературних текстах, які б відповідали естетичним запитам інститутських вихованок. Певну увагу приділено з'ясуванню залежності письменника від тих уявлень сентименталізму, що стосуються критеріїв «правдивості» художнього твору. Указано на безпідставність залучення Квітчиною прози до реалізму, як це колись намагалися зробити деякі радянські дослідники та їхні послідовники. Запропоновано гіпотезу, згідно з якою сентиментальна проза Г. Квітки постала саме як органічне продовження й розвиток його благодійної та освітньої праці, окремо обґрунтовано спорідненість цих видів діяльності, наголошено на їхній спільній ідейній основі. Відзначено роль Г. Квітки у формуванні української жіночої читачької аудиторії, спеціально виділено ті прикмети його творів, що цьому сприяли. Як перспективу подальших студій запропоновано з'ясувати, як саме літературна й духовна спадщина сентименталізму представлена в сучасному житті українців.

**Ключові слова:** літературний побут, сентименталізм, благодійність, жіноча освіта, література, читачі.

Колись М. Петров обґрунтував історико-літературну роль Григорія Квітки [13, с. 87]. М. Зеров розвинув його погляди, зокрема, подав точну й водночас афористичну характеристику, мовляв, «Квітка міг би сам бути прекрасним героєм для сентиментальної повісті» [4, с. 92].

Згодом про Квітку і його сентименталізм у різних контекстах писали Д. Чижевський [16], М. Яценко [17], О. Гончар [1], І. Лімборський [10], Д. Чик [15]. Цікавий і багато в чому корисний досвід цих дослідників не заперечує, однак, можливості повернення до попередніх методологічних засад. Талановиті студії М. Зерова про Г. Квітку не вичерпали свого наукового потенціалу. Вони й нині актуальні – приваблюють залученням можливостей літературного побуту, доречним використанням біографічних та культурних фактів.

У випадку із Г. Квіткою таких фактів більш ніж достатньо, адже саме сентименталізм, до якого належить проза письменника, активно сприяв поширенню ідей виховання та благодійності, зокрема значно посилив їхній емоційний складник, збагатив усталені уявлення про суспільну роль жінки.

Це й визначило мету розвідки – розкрити зв'язки Квітчиною творчості з його благодійними та освітніми ініціативами. Її актуальність

обумовлена назрілою потребою подолання спрощеності і схематизму у сприйнятті нашої класичної літератури, яка мусила виконувати не лише мистецькі, а й дуже часто – виховні та освітні функції.

М. Зеров хай і стисло, але загалом точно схарактеризував чинники формування літературних інтересів Квітки: «Його соціальне становище – приналежність до одної з багатих і впливових фамілій Слобожанщини – природна його вдача, особливості його виховання, усе склалось на те, щоб виробити в ньому релігійний світогляд, консерватизм, віру в непорушність і вищу справедливість існуючого ладу, нахил до ідилізму в розумінні і художньому трактуванні життя» [4, с. 92].

До всього можна додати й інші факти, що уточнюють своєрідність «сентименталізму» письменника. Поряд із родинним вихованням слід згадати й театральний гурток, що діяв на Основі. У цьому товаристві панувала тепла дружня атмосфера без світських умовностей та етикетних обмежень, про що свідчить Квітчине листування з А. Владимировим [5, с. 165]. Серед самодіяльних акторів переважали жінки: не випадково Г. Квіткою жартома нарікав, що бракує претендентів на чоловічі ролі («...хотели уже женщин одевать мужчинами...» [5, с. 163]).

Пізніше Г. Квітка випробував себе в різних соціальних ролях: був послушником у монастирі, очолював танцювальний клуб та театр, а ще обіймав виборні дворянські посади. Ці метаморфози обумовлені пошуком такої громадської активності, яка б не суперечила його духовним потребам.

Високе соціальне становище звільняло Г. Квітку від служби задля заробітку, а він шукав не будь-якої, а саме «сродної праці», і зрештою не на жарт захопився благодійністю: після перебування в монастирі й наступного розчарування монастирським побутом прийняв світський відповідник бажаного служіння – з ентузіазмом заходився організувати Благодійне товариство [9]. Ця, на перший погляд, нескладна праця потребувала багато витримки й самовідданості: маючи намір підтримати приятеля, П. Гулак-Артемовський написав тоді Г. Квітці: «Не квасить Добрість губ, бо із її очей / Палає ласка до людей» [2, с. 30].

Ось ця «ласка до людей» і стала для Г. Квітки головною спонукою, що повною мірою виявилась у заснуванні жіночого інституту: на це було витрачено зібрані у Благодійному товаристві гроші. Засновники виявили намір «влаштувати заклад, у якому шляхетні дівчата з найменш забезпеченого стану одержували б найкращу освіту і згодом могли б самі прийняти почесне звання виховательок» [14, с. 18].

Г. Квітка самотужки виконав майже всю підготовчу організаційну роботу, він також написав інститутський статут. Як відзначила Є. Лихачова, «тут ми... зустрічаємося з ініціативою самої громадськості у справі жіночої освіти та на підставі складеного Благодійним товариством статуту знайомимося з поглядами тодішніх найбільш передових людей на виховання та освіту, що їх мусить одержувати жінка, на сфері діяльності, що визнавались у ті часи для неї приступними, а також на ставлення до неї самого суспільства» [11, с. 81].

Ця робота настільки захопила Г. Кітку, що він пожертвував на потреби інституту більшу частину своїх статків. Не випадково на одному з портретів його зображено саме зі статутом жіночого інституту в руках. Відтоді багато чого у своєму житті, зокрема і журналістську творчість, письменник підпорядковував вирішенню благодійних і виховних завдань [6, с. 109–110].

Захоплення жіночою освітою не було для Г. Квітки випадковим: протягом тривалого часу він входив до складу інститутської ради, завжди переймався всіма, навіть другорядними подіями, що стосувалися навчання і виховання: «Григорій Федорович був дуже емоційний: його зворушували та глибоко вражали такі речі, до яких інші люди були байдужими. Харківський старожил Є. С. Гордієнко бачив, як на акті інституту Квітка після читання звіту плакав від хвилювання» [3, с. 44].

Зрештою й пізніша літературна творчість Г. Квітки зросла на тому самому ідейному ґрунті, що й благодійні та освітні ініціативи – література стала органічним їхнім продовженням, доповненням, розвитком.

Сам він відверто пояснював, що почав писати після низки прикрих конфліктів і розчарувань: «Заняття, приятные для души и сердца моего, обладали тогда мною в высшей степени. Я устраивал институт – самая мысль так новая для здешнего края, боролся с мнениями, предрассудками, понятиями, привел дело к концу... и в награду увидел зависть, действующую против меня со всем ожесточением. Бросил все мои труды и тут-то посланною мне Богом Анною Григорьевною побужден приняться писать» [5, с. 216–217].

Колишня «класна дама» Харківського жіночого інституту Анна Квітка завжди підтримувала свого чоловіка, особливо наполегливо сприяла його літературному зростанню: нерідко навіть брала ініціативу до своїх рук, особисто листувалась із видавцями, надто коли чоловік через службові негаразди або неприхильні відгуки критиків зопалу приймав рішення поставити хрест на літературній кар'єрі. Вихована в сентиментальному дусі, вона понад усе цінувала вироблену в сентименталізмі роль жінки-друга, доброї порадиці, співробітниці. Звертаючись до редактора «Современника», писала: «Вы справедливо сказали, что я счастлива, ибо какое благо в мире может сравниться с тем неоцененным сокровищем, которое я имею в моем муже-друге!» [3, с. 194].

Дружині також належала особлива роль першого критика та «цензора» творів письменника. Г. Квітка ставився до неї з безмежною довірою як до дуже авторитетної читачки з еталонним «жіночим смаком». Дослухаючись до її порад, свою першу повість спеціально адресував певній аудиторії, прохаючи видати «Ганнусю» в належному форматі – «миленькою дамскою книжечкою» [5, с. 210]. Свою відому «Марусю» Г. Квітка присвятив дружині: коли повість прихильно зустріли українські читачі й читачки, він зізнався: «Для них, а более для Анны Григорьевны, я продолжал писать...» [5, с. 217].

Письменник дуже добре відчував мистецькі потреби своєї аудиторії, свідомо на неї орієнтувався. Не випадково художня система його сентиментальних творів заснована на підкресленій емоційності, щирості, душевності – власне, на тих прикметах, які умовно означають як «жіночі». Спостережливий П. Куліш підмітив досить показову читацьку реакцію на персонажа Квітчиної «Марусі»: «Никогда не забуду, как оценила Наума Дрота одна очень развитая в области вкуса дама. «Это такой мужик, у которого можно с почтением поцеловать руку», – сказала она» [8, с. 81].

Цей незвичний, а в українському контексті екзотичний типаж «дама з розвиненим смаком», готової цілувати руку простолюдинові, вражає



якоюсь картинністю, підкреслено сентиментальною книжністю. Здатність до «сентиментальної» поведінки, готовність розчулюватись і співчувати, для письменника були бажаними рисами ідеальної читачки. «Сльози» він мав чи не за основний критерій «правди»: як і інші сентименталісти, не раз наголошував саме на правдивому змалюванні життя у своїй прозі.

У зв'язку з цим цікаво порівняти: відомий сентименталіст Б. де Сен-П'єр у вступному слові до повісті «Поль і Віржині» спеціально виділив «правдивість» розказаного («...історія достовірна в основній своїй дії» [18, с. 7]) та водночас зауважив, що підтвердженням такої правдивості є «сльози» читачів і читачок («...я звернувся до однієї прекрасної дами з вищого товариства, а також до декількох серйозних людей... із проханням послухати моє читання... – я із задоволенням спостеріг, як усі вони проливали сльози» [18, с. 7]).

Твердження Г. Квітки щодо мистецької «правдивості» у радянські часи штучно погоджувались із реалістичним шаблоном – цього вимагала ідеологічно зумовлена теорія послідовного прямування до «соціалістичного реалізму» як, мовляв, найвищої стадії літературного розвитку [17; 1]. Насправді ж ця Квітчина «реалістичність» цілком відповідає засадам сентименталізму, а його герої «з народу» ідеалізовані саме настільки, щоб ними могла захопитися «дама з розвиненим смаком».

Серед Квітчиної аудиторії траплялися різні читачки. Одного разу після обрання письменника головою Харківської палати кримінального суду дворянство звернулося до нього з проханням облишити літературну працю (це не личило такій поважній особі). Квітка натомість запропонував прочитати листа, у якому повідомлялося про схвалення його повісті «Божі діти» членами царської родини – мовляв, сама імператриця «розчулилася, а великі князівни плакали» [12, с. 453]. Звідусіль посипались вітання, а губернський предводитель «зі сльозами на очах та дрижанням у голосі просив продовжувати робити честь їхньому шляхетному стані...» [7, с. 210–211].

Сам по собі інтерес членів царської сім'ї у цьому контексті не надто важливий – вони були всього лиш читачками. Лектура для виховання в царській родині добиралась головним чином В. Жуковським та П. Плетньовим, які були знаними ентузіастами у справі поширення жіночої освіти. Очевидно, саме П. Плетньов, який мав досвід викладання в жіночих інститутах Петербурга і вважався експертом у цій сфері, порадив обрати Квітчину повісті як корисну жіночу лектуру. Він також залучив Г. Квітку до співпраці з О. Ішимовою; повна назва видання, яким вона опікувалась, доволі промовиста – «Звездочка: Журнал для детей,

посвященный благородным воспитанницам институтов ее императорского величества».

Сучасники Г. Квітки вказували на тісні зв'язки між його інститутською працею і творчістю. Наприклад, Г. Данилевський зауважив: «Останньою, надрукованою за життя Основ'яненка статтею, була «Про святу мученицю Олександрю» в «Звездочке» із підписом «Присвячується вихованкам Харківського інституту шляхетних дівчат». Найперша, надрукована нашим автором стаття, також була присвячена улюбленому інституту» [3, с. 248].

Квітчина проза, як і творчість багатьох інших сентименталістів, утверджувала й поширювала думку, що саме жінка здатна поліпшувати громадські звичаї завдяки своїй чи не вродженій властивості по-доброму впливати на людей, які її оточують. Загалом у сентименталізмі значно ускладнилась суспільна роль жінки – її починають розглядати не лише як кохану, дружину й матір, а ще як вірного друга, добру порадилицю, яка збагачує суспільні взаємини, посилює в них чинники чуйності, людяності й доброти. Разом із цим актуалізувалась роль освіченої жінки-читачки, шанувальниці мистецтва, яка дбає про вибір форм сімейного дозвілля, позитивно впливає на загальний рівень побутової культури, визначає духовні пріоритети щоденного життя родини. Власне, сентименталізм, і це теж важливо у випадку Г. Квітки, сприяв виділенню жіночої читацької аудиторії завдяки добору тем, героїв, емоційного наповнення творів.

Інформація про тісне погодження Квітчиної літературної практики з підтримкою ним жіночої освіти збагачує наше уявлення про український сентименталізм: заперечує стереотипне сприйняття цього культурного явища, переконує, що сам по собі сентименталізм не був конче плаксивим і соціально пасивним – насправді він просто мав особливий шлях досягнення соціально значущих результатів, в основі якого завжди була співпраця замість підкорення, душевність – замість холодного розрахунку.

Література, жіноча освіта і виховання були для самого Г. Квітки важливими складниками єдиного комплексу гармонізації людських взаємин – виявами громадської активності, у якій наперед виступає покликання та емоційна мотивація до добротворення. Якщо прийняти й розвинути побіжне твердження М. Зерова про Г. Квітку як героя сентиментальної повісті, то в такій повісті обов'язково мала б фігурувати й особлива героїня – «дама з розвиненим смаком», особа книжного виховання, приналежна до «освіченого кола» – настільки освіченого й цивілізованого, щоб воно припускало щире схиляння перед наміряним образом прекраснодушного простолюдина.

М. Зеров колись зауважив, що «сентименталізм в українській творчості був з'явищем довготривалим, постійним, явищем до певної міри національного значення, подібно до

сентименталізму англійського, що так само тримався довго, до Дікенса і пізніше, набираючись елементів реалістичних, але завжди на реалістично змальованому тлі виділяючи ідеальні постаті героїв і особливо героїнь» [4, с. 92].

У чому найбільше виявилось «національне значення» українського сентименталізму й наскільки ефективно набутий ним досвід реалізується в сучасних соціально-культурних практиках – це питання може визначити перспективу подальших наукових пошуків.

### Список використаної літератури

1. Гончар О. Просвітительський реалізм в українській літературі: Жанри та стилі. Київ: Наукова думка, 1989. 176 с.
2. Гулак-Артемівський П. Поезії. Київ: Дніпро, 1989. 262 с.
3. Данилевський Г. Григорій Федорович Квитка-Основаєнко (с 1778 по 1843 г.) // Данилевський Г. Українська старина: Матеріали для історії української літератури і народного образования. Харків, 1866. С. 171–284.
4. Зеров М. Нове українське письменство // Зеров М. К. Українське письменство. Київ: Основи, 2002. С. 6–105.
5. Квітка-Основ'яненко Г. Листи // Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів: У 7 т. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 7. С. 163–357.
6. Квитка Г. Харьковские записки // Украинский вестник. 1819. №10. С. 95–113.
7. Корсунов А. Н. И. Костомаров // Русский архив. 1890. №10. С. 199–221.
8. Кулиш П. Обзор украинской словесности. IV. Гоголь как автор повестей из украинской жизни // Основа. 1861. №4. С. 67–90.
9. Лапин В. Харьковское общество благотворения (в 1812–1817 гг.). Исторический очерк. Киев, 1896. 81 с.
10. Лімборський І. Європейське та українське просвітництво: незавершений проєкт? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературознавчих парадигм. Черкаси: ЧДТУ, 2006. 363 с.
11. Лихачева Е. Матеріали для історії женського образования в России (1796 – 1828). СПб., 1893. 308 с.
12. Науменко В. Александр Алексеевич Корсун // Киевская старина. 1891. №12. С. 450–461.
13. Петров Н. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. Киев, 1884. 458 с.
14. Русова С. Биография Г. Ф. Квитки (Основаєнко) // Квитка Г. Сочинения. Харків, 1894. Т. 6. С. 3–45.
15. Чик Д. Сентименталізм: термінологічне окреслення в літературознавчому дискурсі // Нова філологія. Запоріжжя: ЗНУ, 2009. №36. С.87–92.
16. Чижевський Д. Історія української літератури. Київ: Академія, 2003. 568 с.
17. Яценко М. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. Київ: Наукова думка, 1979. 333 с.
18. Saint-Pierre V. Paul et Virginie. Paris, 1839. 244 p.

Надійшла до редакції 15 травня 2023 р.

Прийнята до друку 16 червня 2023 р.

### References

1. Honchar O. Prosvitytelskyi realizm v ukrainskii literaturi: Zhanry ta styli. Kyiv: Naukova dumka, 1989. 176 s.
2. Hulak-Artemovskiy P. Poezii. Kyiv: Dnipro, 1989. 262 s.
3. Danilevskiy G. Grigoriy Fedorovich Kvitka-Osnovyanenko (s 1778 po 1843 g.) // Danilevskiy G. Ukrainskaya starina: Materialy dlya istorii ukrainskoy literatury i narodnogo obrazovaniya. Harkov, 1866. S. 171–284.
4. Zerov M. Nove ukrainske pysmenstvo // Zerov M. K. Ukrainske pysmenstvo. Kyiv: Osnovy, 2002. S. 6–105.
5. Kvitka-Osnovianenko H. Lysty // Kvitka-Osnov'ianenko H. Zibrannia tvoriv: U 7 t. Kyiv: Naukova dumka, 1981. T. 7. S. 163–357.
6. Kvitka G. Harkovskie zapiski // Ukrainskiy vestnik. 1819. #10. S. 95–113.
7. Korsunov A. N. I. Kostomarov // Russkiy arhiv. 1890. #10. S. 199–221.
8. Kulish P. Obzor ukrainskoy slovesnosti. IV. Gogol kak avtor povestey iz ukrainskoy zhizni // Osnova. 1861. #4. S. 67–90.
9. Lapin V. Harkovskoe obschestvo blagotvorennya (v 1812–1817 gg.). Istoricheskiy ocherk. Kiev, 1896. 81 s.
10. Limborskiy I. Yevropeiske ta ukrainske prosvitnytstvo: nezaversheniy proekt? Reinterpretatsiia kanonu i sprobа komparatyvnoho analizu literaturoznachnykh paradyhm. Cherkasy: ChDTU, 2006. 363 s.
11. Lihacheva E. Materialy dlya istorii zhenskogo obrazovaniya v Rossii (1796 – 1828). SPb., 1893. 308 s.
12. Naumenko V. Aleksandr Alekseevich Korsun // Kievskaya starina. 1891. #12. S. 450–461.
13. Petrov N. Ocherki istorii ukrainskoy literatury XIX stoletiya. Kiev, 1884. 458 s.
14. Rusova S. Biografiya G. F. Kvitki (Osnovyanenko) // Kvitka G. Sochineniya. Harkov, 1894. T. 6. S. 3–45.
15. Chyk D. Sentymentalizm: terminolohichne okreslennia v literaturoznachnomu dyskursi // Nova filolohiia. Zaporizhzhia: ZNU, 2009. №36. S.87–92.
16. Chyzhevskiy D. Istoriia ukrainskoi literatury. Kyiv: Akademiia, 2003. 568 s.
17. Iatsenko M. Pytannia realizmu i pozytyvnyi heroj v ukrainskii literaturno-estetichnii dumtsi pershoi polovyny KhIKh st. Kyiv: Naukova dumka, 1979. 333 s.
18. Saint-Pierre V. Paul et Virginie. Paris, 1839. 244 p. [in French].



*Submitted May 15, 2023.*

*Accepted June 16, 2023.*

---

**Oleksandr Borzenko**, Doctor of Philology, Professor of the Department of History of Ukrainian Literature of V. N. Karazin Kharkiv National University (Svobody Square, 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: borzenko-o@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-4145-2375>

#### **Literary activity of Hryhorii Kvitka and women's education**

The article uses and develops the ideas of the famous literary historian M. Zerov, which relate to Ukrainian sentimentalism. His experience in the scientific interpretation of G. Kvitka's work made it possible to determine ways of optimally engaging the possibilities of literary life to reveal the influence of such social factors as charity, women's education and upbringing, on the writer's creative practice. The relevance of the outlined approach is due to the need to overcome simplification in the understanding of our classical cultural heritage, the need to clarify knowledge about Ukrainian sentimentalism by expanding the scope of researched facts and their objective study. On the basis of the analysis of biographical and cultural-aesthetic material, the motives that guided the Ukrainian sentimentalist were identified and described, as well as his worldview and aesthetic priorities were clarified. Biographical facts were analyzed separately, testifying to G. Kvitka's special interest in the organization of the women's institute in Kharkiv and his awareness of the need for literary texts that would meet the aesthetic demands of the institute's female students. Some attention is paid to clarifying the dependence of the writer on the notions of sentimentalism concerning the criteria of "truthfulness" of an artistic work. It is pointed out the groundlessness of involving Kvitka's prose in realism, as some Soviet researchers and their followers once tried to do. The hypothesis is proposed, according to which H. Kvitka's sentimental prose appeared precisely as an organic continuation and development of his charitable and educational work, the kinship of these types of activities is separately substantiated, and their common ideological basis is emphasized. The role of H. Kvitka in the formation of the Ukrainian female readership was noted, features of his works that contributed to this are highlighted. As a perspective for further studies, it is proposed to find out exactly how the literary and spiritual heritage of sentimentalism is presented in the modern cultural life of Ukrainians.

**Key words:** literary life, sentimentalism, charity, women's education, literature, readers.

---

DOI: 10.26565/2227-1864-2023-93-03  
УДК 821.161.1-31 Житков

## Наративна структура роману Б. Житкова «Віктор Вавич»

Данііл Власов

студент 2 курсу (другий (магістерський) рівень вищої освіти),  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
(майдан Свободи, 4, м. Харків, 61022, Україна),  
e-mail: abcdmult@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0007-8681-8389>

Мета цієї статті - з'ясувати особливості наративної структури роману Б. Житкова «Віктор Вавич» (1926-1931, опубл. 1999). Актуальність студії зумовлена тим, що наратологічний аналіз є перспективним напрямом сучасної філологічної науки, але значущі наративні характеристики роману Б. Житкова майже не знаходять розкриття в літературознавчих дослідженнях тексту. Запропоновано використання моделі комунікативних інстанцій та точок зору В. Шміда, з'ясовано зв'язок між наративною структурою та проблематикою роману, наративні чинники характеротворення тощо.

Доведено, що роман будується за складною поліперцептивною композицією, у якій майже не виявлено забарвленої постаті наратора, котрий залишається нібито поза текстом, дозволяючи його героям презентувати своє світобачення майже самостійно. Розглянуто постать титульного персонажа Віктора Вавича та конструювання його образу наративними засобами. Доведено, що структура свідомості, яку репрезентує Віктор Вавич, двоїста й інкорпорує у собі як власну свідомість героя, так і сконструйований ним уявний образ зовнішнього *іншого*, який піддає його критичній оцінці. Така двоїстість сприйняття себе властива декільком персонажам тексту, але лише у випадку Вавича вона стає психологічною домінантою, яка зрештою знищує його особистість і призводить його до занепаду й загибелі.

Простежено, що у тексті, попри поліперцептивну композицію та невиявленість постаті наратора, існує монологічне організуюче начало, що виявляється через функціонування доволі рівномірної та стійкої мотивної системи, яка реалізується через різні перцептивні інстанції. В такий спосіб текст утворює уявний діалог двох інстанцій: монологічної інтенції, що існує у категоріях власної ідеології, та поліфонії свідомостей, над якими немає забарвленої постаті наратора, котра б надавала їм будь-яку ідеологічну оцінку.

**Ключові слова:** Б. Житков, «Віктор Вавич», наратив, перцепція, наративна точка зору, мотивна система, поліфонія.

Opus magnum російського письменника Бориса Житкова (1882–1938) – роман «Віктор Вавич», дія якого розгортається у двох безіменних містах Російської імперії на початку ХХ ст., здебільшого під час революції 1905–1907. Автор змальовує історію пересічного «вольнопера» Віктора Вавича, який переходить на поліцейську службу та поступово занепадає й гине. Роман писався в 1926–1931 роках, але не був повністю надрукований за життя автора з цензурних міркувань, зокрема через розгромну рецензію секретаря СП СРСР О. Фадєєва (1941) [13, с. 331]. Друкувалися лише окремі частини. Текст уперше було повністю опубліковано лише 1999 року, тож він належить до т.зв. «поверненої літератури». За майже 25 років, що минули з публікації роману, він не отримав значущої читацької уваги, залишаючись об'єктом нечисленних літературознавчих студій, серед яких найістотнішими є статті Н. Петрової [11], Л. Дар'ялової [6], В. Сажина [12], Г. Василькової [2; 3; 4; 5], О. Юр'єва [16], В. Шубінського [15] та ін.

Складна композиція та наративна структура роману привертала увагу ще перших рецензентів. Так, наприклад, К. Локс 1929 року пише, що «стереотипність» персонажів долається «світлом, що падає з різних боків

на одну й ту саму особу» [8], критик С. Герзон 1934 року негативно оцінив «мозаїчність» твору і те, що авторську увагу «привертають не <...> широкі соціальні рухи й маси, <...> [а] життя та особисті переживання окремих людей» (цит. за [3, с. 50]); редактор «Літературного обозрения» Ф. Левін стверджував, що автор «не намагається ніде „дотиснути“, досказати від себе» (цит. за [5]) а вже згаданий письменник-функціонер О. Фадєєв відзначив те, що автор «не має ясної позиції» [13, с. 331] щодо партійного підпілля. Серед дослідників сучасності про наративну структуру висловилися Н. Петрова, характеризуючи наратора як такого, що є «вповні традиційним, прихованим за подією, укоріненим в часі дії, що розгортається хронологічно, і виявляє себе переважно у контрапунктній композиції» [11, с. 87]. Г. Василькова у статті «“Віктор Вавич” Б. Житкова як “полифонический роман”» характеризувала твір як «художньо організоване співіснування та взаємодію духовного різноманіття» [2, с. 24] (формулювання М. Бахтіна), де кожен з персонажів є учасником полілогу, що розгортається в тексті «на рівні життєвої філософії і на рівні ідеології» [2, с. 24]. Отже, значуща кількість рецензентів та дослідників відзначає ускладнену наративно-композиційну структуру тексту, однак майже ніхто не приділяє їй належної уваги. У цій розвідці ми

спробуємо розглянути нарративну структуру роману, користуючись моделлю комунікативних рівнів та нарративних точок зору, запропонованою В. Шмідом [14]. Мета статті – з'ясувати особливості нарративної організації «Виктора Вавича», виявити зв'язок між нарративною структурою та проблематикою роману, нарративні засоби утворення характерів тощо.

Актуальність студії зумовлена тим, що наратологічний аналіз є перспективним напрямом сучасної філологічної науки [9; 10], але значущі нарративні характеристики роману Б. Житкова майже не знаходять розкриття в літературознавчих дослідженнях тексту.

Роман «Віктор Вавич» поділено на три книги, які містять 75, 56 і 24 глави. У тексті статті супроводжуватимемо назви глав номером у форматі «I.1» (номер книги та номер глави). Протягом всього роману оповідь ведеться від недегетичного наратора, який у переважній більшості глав майже не виявляє себе в жоднім з планів точки зору (ТЗ). Майже в кожній главі перцептивна ТЗ (ПТЗ [14, с. 125]) належить комусь із персонажів (перцептору). До того ж, в декотрих главах ПТЗ, сформована на початку глави, не змінюється, в деяких – поступово переходить від одного персонажа до іншого, в небагатьох – ТЗ різних персонажів переплітаються до неможливості дискретизувати одну від одної. Зрідка застосовується нараторіальна ПТЗ. Система персонажів може бути схарактеризована за ступенем виявлення їхньої ПТЗ у тексті. Абсолютна перевага за представленістю ПТЗ належить титульному персонажеві, Віктору Вавичу (47 глав: 17 у I книзі, 23 у II, 7 у III), далі йдуть Санька Тіктін (31:16+9+6), Семен Башкін (21:11+5+5), Надійця (рос. *Наденька*) Тіктіна (18:12+3+3), Анна Григорівна Тіктіна (17:6+7+4), Філіп Васильєв (13:9+3+1), Андрій Степанович Тіктін (12:4+6+2), Таїнька Вавич (10:7+3+0), Петро Сорокін (8:3+2+3), Всеволод Вавич (8:4+3+1), Таня Ржевська (8:2+3+3) і ще близько десятка персонажів, чия ПТЗ виявляється рідше. Утім, у романі не проведено ієрархії першо- та другорядності між персонажами, чия ПТЗ хоча б раз оприявнює себе. Нараторіальна ПТЗ з'являється у чотирьох главах третьої книги. В інших планах виявлення нараторіальна ТЗ (НТЗ) використовується у тексті дуже обережно.

НТЗ у тексті роману має здебільшого кінематографічно-експозиційний характер і слугує для того, щоб конструювати мізансцени на початку глав, коли їхня перцептивна приналежність до когось із персонажів іще не зрозуміла читачеві, як-от зачин гл. I.1 «Прикладка» – «Солнечный день валит через город. В полдень разомлели пустые улицы» [7, с. 11], який, постаючи абсолютним початком тексту, перцептивно не атрибується жодному з персонажів. В інших випадках НТЗ у

тексті проявляється в мовному (*linguistic*) плані, як, наприклад, у гл. I.27 «Баба», де відбувається перша зустріч Філіпа та Надійці: Філіп не знає її імені (що переконливо показано у тексті: «на скамейке сидела *женщина*» [7, с. 66; тут і далі курсив наш. – Д.В.]), але в мовленні наратора Надійцю названо її ім'ям. Це, звісно, зумовлено не *перцепцією* наратора, а логічною виводимістю цього факту (що сидить саме Надійця) з попереднього тексту, адже реципієнт може самостійно зробити висновок, маючи попередні відомості про Надійцю. Тут немає художнього сенсу зберігати ім'я у таємниці, тож цю логічну операцію виконано за реципієнта.

Аналогічна ситуація – знайомство між собою персонажів, вже відомих читачеві, – відбувається у гл. I.63 «Дым», де Санька Тіктін уперше зустрічає Віктора Вавича. До безпосереднього знайомства Вавич номінується як «квартильний» (яких у тексті досить), за чином, але не за ім'ям. Тут це має художнє навантаження, адже є співмірним із образом В. Вавича, який намагається справити на виображене оточення позитивне враження, щоб «виправдати» честь поліцейського мундиру. Реципієнт тексту, що вже має пресуппозитивні відомості про Вавича, отримує можливість передивитися на нього очима Саньки, котрий бачить в ньому не особистість, але чин. Попри те, що його бачення спочатку маркується купою позитивної оцінної лексики, а Вавич розпитує його про ставлення до поліції, врешті-решт Санька все одно формує негативне враження («всё равно сволочь» [7, с. 214]). Тут первинне бачення Саньки, ще не знайомого з Вавичем, має більше художнє значення, аніж обізнана мовна ТЗ, яку може надати наратор, викликаючи в реципієнта ті очікування, що вже пов'язані з постаттю Вавича.

Також НТЗ з'являється у чотирьох главах третьої книги, яку деякі з рецензентів характеризували як більш «авантюрну» (Цит. по: [3]). Дві з них містять сцени, де діють двоє персонажів, які раніше слугували у тексті лише функціями-типами, – підпільники-революціонери Альошка Подгорний та Кнек. Їхня перцепція не була представлена у тексті, вони з'являлися переважно крізь призму ПТЗ Саньки Тіктіна, який, у свою чергу, не завжди розумів їхню мотивацію та поведінку. У цих главах (III.4 «Трубочка» та III.14 «Подумайте») вони діють удвох і за ними немає кому спостерігати, а наратор нібито не здатен або відмовляється здійснювати інтроспекцію у їхню свідомість, щоби скористатися їхньою ПТЗ або розкрити їхню мотивацію.

У двох останніх главах роману НТЗ використовується для змалювання подій, хронологічно дистантних від останніх, що згадуються у тексті напрями: «Обе ноги Грачека на третий день нашли на крыше собора. Ротмистр <...> отказался <...> опознать Башкина» [7, с. 613], «К девятнадцатому мая Таня была в Вятке» [7, с. 614]. Усі згадані випадки застосування НТЗ не зменшують міри суб'єктності персонажів, а

обізнаність наратора не передбачає його всезнання або здібності забарвлювати текст власною ТЗ.

Найширше виявляється у тексті ПТЗ титульного персонажа, Віктора Вавича. Перша глава роману має експозиційний характер, тож починається, як вже сказано, з нараторіального зачину; цей само нараторів погляд уперше являє читацькій увазі постать Віктора Вавича. Це відбувається досить кінематографічно: загальний план («молодой Вавич. Вольнопер второго разряда» [7, с. 11]), після у «фокусі» послідовно обличчя («с маленькими усиками» [7, с. 11]), тіло («затянулся ремешком» [7, с. 11]), ноги і знову загальний план: «Вавич <...> стал печатать учебным шагом» [7, с. 11]. Далі відбувається вдавана інтерференція ПТЗ: «Когда он печатал, лицо у него делалось лихим и преданным. Как будто начальство смотрело, а он нравился» [7, с. 11]. З одного боку, оцінка та узагальнення виразу обличчя Вавича, скоріш за все, мали б належати нараторові; з іншого, порівняння «как будто начальство...» є очевидною інтроспекцією у свідомість Вавича, узагальненням його викривленого сприйняття самого себе, тож можна припускати, що ПТЗ з самого початку висловлювання належить Вавичеві. Він «видит себя со стороны» [7, с. 13], прикладаючи гвинтівку до плеча. Коли з'являються двоє хлопців-спостерігачів, у тексті наводиться нібито їхня спільна думка («"Кэ-эк пальнет", – думали оба» [7, с. 13]). Можна було б припускати, що ПТЗ в цю хвилину переходить до хлопців, але пам'ятаймо про те, що безпідставні узагальнення (як-от це «оба») текстові не властиві, тож вірогідніше припускати, що в цьому випадку це припущення належить так само Віктору Вавичу, чия ПТЗ домінує у главі. Це він дивиться на хлопців і намагається відгадати їхні думки про себе.

Вбачаємо тут інтерференцію точок зору: власне Вавичевої та тієї, що нібито належить певній узагальнювальній інстанції, а фактично є лише проекцією на наратив думок Вавича щодо того, як його оцінюють або як його належало би оцінювати ззовні – позасуб'єктної імажинативної самоперцепції. Цей наративний засіб у випадку Вавича стає характеротвірним і проходить крізь весь текст. У гл. І.2 «Обиды» експлікується мотив образи: «Летом он [Вавич] всегда в обиде» [7, с. 13]. Це твердження може належати як нараторові (адже лише він очікувано зміг би зробити таке неприємне узагальнення), так і самому Вавичу, який досить відкрито та послідовно *демонструє* свою ображеність та виносить собі «зовнішні» оцінки. Ця позапокладеність сприйняття Вавичем самого себе простежується й далі. Попри цю роздвоеність на власну точку зору та імажинативну, вигадану оцінку ззовні, свідомість Вавича є монологічною, він не зносить діалогізування, сприймаючи

у співбесідниках не рівноправних учасників діалогу, а когось, хто нападає й від кого треба захищатися, боронячи свою ідеологію від спроб похитати її. У гл. І.5 «Палец» Петро Сорокін, батько майбутньої дружини Вавича Груні, піддає сумніву життєву позицію Вавича щодо кар'єри та військової служби; для Вавича не зміст цих сумнівів, але сама спроба діалогізувати, піддати певному сумніву його внутрішню ідеологію, стає смертельною образою, через яку він – ненадовго – вирішує припинити ходити до Сорокіних. У гл. І.13 «Ветер» Вавич виображує картину, як через відчуття образи на Сорокіних помститься Груні: піде через неї під арешт, «испортив ротное учение, загнав свой взвод» [7, с. 35] – а потім йде вулицею, наративізуючи свою ходьбу: «шёл размеренной походкой, в уме прибавлял: "честного пехотинца"» [7, с. 36]. Це внутрішнє наративізувальне мовлення інтерферує з мовленням наратора: під час розмови з солдатом Гарпенко, якого Вавич посилає до Груні з запискою, окремим абзацем виникає «нاراتорський» коментар: «Строгость» [7, с. 36], який, вочевидь, початково був командою Вавича, котру було їм дано самому собі.

Лише в комунікації з нареченою – Грунею – Вавич постає діалогічно, як рівноправний суб'єкт, а не у ролі підлеглого, сина, механізованого дурака-коханця, об'єкта для маніпуляцій, ворога-поліцейського тощо. У цій комунікації він не піддає себе вигаданій зовнішній оцінці. У гл. І.15 «В дороге» душевне зближення Вавича і Груні відображається на рівні наративу так, що відбувається злиття їх ПТЗ, на коротку мить у тексті настає єдність перцепції. Пара утворює єдиний суб'єкт, що позначається займенником *ми*: «оба слышали, как шумит какой-то поток в голове <...> как будто они едут, катят по дороге» [7, с. 39].

Втім, попри окреслену монологічність, внутрішня ідеологія Вавича не є непохитною і залежить від тієї самої виображуваної зовнішньої оцінки. У гл. І.16 «Раскат» пристав, що обідає у Сорокіних, розмовляє з Вавичем, позиція котрого щодо подальшої військової служби вже є слабкою через негативну оцінку Петра Сорокіна. Віктор дивиться на пристава «с робостью» [7, с. 41] (хоча раніше думав про нього поблажливо), адже той веде себе «осанисто» й «форсисто». Тут-таки пристав і підкидає Вавичеві думку щодо того, що поліцейська служба є недооціненою, але престижною («Полиция беспрерывно в бою. <...> А когда вы [военные] воевали в последний раз? <...> Четверть века тому назад-с!» [7, с. 41]). З цього моменту Вавич починає існувати, визначаючися через цю думку: тепер, виображуючи, як його бачать ззовні, він розповсюджуватиме цю конструкцію далеко за межі погляду *на себе*: до погляду *на поліцію взагалі* – і себе бачитиме не як Віктора Вавича, а як поліцейського, людину у формі та з шашкою.

У цій главі також є момент, коли ПТЗ «відривається» від Вавича та, не переходячи повністю до наратора, нібито кінематографічно повисає у просторі: «Пристав вспотел, волосы <...>

слиплись и острыми рожками стояли на темени. За окнами задыхалась ночь. Копилась гроза» [7, с. 43]. Постає мовчання, яке переривається розклатом грому. У цьому фрагменті пристав набуває демонічних рис (ріжки, грім) і «спокушає» Вавича, нав'язуючи йому свою ідеологічну систему. Тут доречно пригадати висловлювання Житкова щодо того, що роман – «о власти Князя Мира Сего» (цит. за: [3]). У наступній главі з ПТЗ Вавича (І.29 «Усмешка судьбе») пристав продовжує інструктувати його в тому ж дусі: «Скажите мне: что главное? <...> Главное – вид. Вид – главное» [7, с. 68]. Вавич, долаючи сором'язливість, переймає й це: «...самому захотелось встать, отставит ногу, палец за кушак и усмешку судьбе изобразить» [7, с. 70].

Максима «вид – главное» продовжує реалізовуватись у гл. І.50 «Шашка». Вавич стоїть у кравця перед люстром: «выходило, будто ещё только делается *квартильный*: зелёный казакин весь был в белых нитках» [7, с. 145], а ефект від нового мундиру сприймає як повне оновлення своєї особистості. Коли Вавич сидить у парку на лавці, нараторське мовлення інтерферує з внутрішнім *зовні-оцінюючим* мовленням Вавича: «Он оперся на завёрнутый эфес шашки. *Сидит подпоручик*» [7, с. 146].

Далі у тексті «мундир» цілком бере гору над особистістю Вавича, *околоточный надзиратель* підміняє в ньому всі його особистісні риси, змушує віддалитися від усіх рідних. Востаннє «чесна» комунікація із Грунею в нього відбувається тоді, коли вона повідомляє йому про вагітність, і він дивиться їй в очі. Після цього Вавич підпадає під вплив інферальної фігури надзирателя Сеньковського, той тягне його брати участь у єврейському погромі. Спершу в цій главі (ІІ.49 «Почин») є доволі чітке розрізнення подій за видом дієслів: те, що відбувається навколо Вавича, описується в недоконаному виді («кричали за воротами» [7, с. 501], «красным светом кидало» [7, с. 501], «рвался голос» [7, с. 501]), те, що робить Вавич або відбувається з ним – у доконаному: «Виктор бросился», «Виктор понял», «Виктор выскочил» [7, с. 500]. Потім ця опозиція занепадає, усі події – і з Вавичем, і навколо Вавича – починають описуватися у недоконаному виді. Таким чином Вавич нібито зливається зі стихією погрому, стає його частиною й втрачає – навіть на рівні нарації – суб'єктність.

Подальші події, що відбуваються з Вавичем, маркуються експресивним, афективним синтаксисом, в якому для відображення рваного сприйняття опускаються дієслова. У главі ІІІ.19 «Клетка» п'яний Вавич вже майже безумний і занурений у пекло: він сидить у погребі, п'є червоне вино, «казалось, что <...> тьма уж всюду вокруг, <...>, а это он во тьме в огненной клетке, из огня прутья, как железные» [7, с. 605]. Гибель Вавича змальовується з двох

ТЗ: його самого («[женщина] надвинулась совсем, и что-то толкнуло в грудь» [7, с. 606]) та наратора (або – неможливо відрізнити – вбивці, Тані Ржевської): «Виктор вздёрнул руками и сполз по стенке на пол» [7, с. 606].

Інші персонажі також піддають себе «зовнішній перцепції» час від часу, але в їхньому випадку вона не стає доміантою світобачення, залишаючись способом мріяти або критично сприймати себе. Башкін симулює перелам руки; Таня Ржевська надягає брошку на ліф («Под платьем не будет видно. “А я буду знать”, – думала Таня. И сделалось жутко: приятно и стыдно» [7, с. 140]), спеціально утворюючи розмежування між тим, як зможуть сприймати її інші, та тим, що знатиме про себе вона – та й у цілому нібито бачить себе зі сторони, оцінюючи, наскільки її уява про себе узгоджується із тим, яка вона насправді: «*посадила себя в кресло*» [7, с. 140], «она изнутри лучше видела, какая она во всех поворотах» [7, с. 141]. Надійка Тіктіна пригадує, як у дитинстві уявляла, нібито померла, та наряджалася покійницею. Андрій Тіктін постійно програє у голові один й той самий діалог про апельсин, з роками уточнюючи свою аргументацію. Це все – також факти оцінки себе з боку вигаданого іншого; але лише у Віктора Вавича ця зовнішня перцепція так чітко виявляється на наративному рівні – найчастіше через інтерференції мовлення наратора з внутрішнім оцінювальним мовленням персонажа, – і лише у Вавича вона стає доміантою характеру й приводить його до загибелі.

Наративна структура роману «Виктор Вавич» характеризується як поліперцептивна; нараторіальна ТЗ практично не виявлена (за нечисленними винятками) в жодному з планів. Герої часто піддають себе домислюваному зовнішньому сприйняттю певних *вигаданих* інших; Вікторові Вавичу ця зовнішня самоперцепція повністю знищує особистість та призводить його до загибелі.

Г. Василькова у статті «“Виктор Вавич” Бориса Житкова как “полифонический роман”» порівнює роман Житкова з романами Достоевського в дусі М. Бахтіна, однак їй дещо бракує аргументації. Між тим, у спектрі *герой Расина – герой Достоевского* (тобто «нерухома й кінцева субстанція» – «безкінечна функція»; «герой Расина дорівнює собі самому, герой Достоевского жодної миті не співпадає з самим собою» [1, с. 61]) герої Б. Житкова примикають до другого типу, зумовлюються не власною початковою заданістю, а волею до трансгресії семантичних кордонів. З іншого боку, в романі доволі мало місць, де герої рефлектують над фактами власної свідомості, а не над фактами чогось зовнішнього: ми спостерігаємо художній світ як факт свідомості та сприйняття героїв та – значно меншим обсягом – саму цю свідомість як об'єкт рефлексії. Це те, що, власне, відрізняє «Віктора Вавича» від романів Достоевського, за М. Бахтіним (пор.: «Наше художнє бачення опиняється вже не перед дійсністю героя, а перед чистою функцією

усвідомлення ним цієї дійсності» [1, с. 58]). Більш того, роман Житкова нібито іронізує над цією уявою про рефлексовану самосвідомість, розщеплюючи свідомість Вавича на два сегменти: його власне афективне світосприйняття та сконструйовану ним уяву про нього певних *інших*, яка зрештою стає для нього визначальною.

З одного боку, на рівні нарації роман є поліперцептивним та являє собою полілог рівноправних суб'єктів-персонажів, рівноправних персональних ідеологій, над якими немає забарвленого голосу наратора, який міг би слугувати певною оцінною інстанцією, бути носієм певної власної ідеології. З другого боку, на рівні макроструктури тексту, на рівні *вигадання подій* (термін В. Шміда, пор.: [14, с. 54]) та мотивної системи вбачається свій, власний ідеологічний план: у главах, які належать різним перцепторам, з майже однаковою інтенсивністю виявляються мотиви *тепла, голосу, музики, какофонічних звуків* тощо, які в цілому складаються в опозицію макромотивів *гармонії* та *хаосу*, що на рівні ідеології сприймаються як умовне *добро* й умовне *зло*. В кожному окремому випадку проявлення цих мотивів гносеологічно походять з чіткої персональної ПТЗ, однак сама послідовність проведення цих опозицій, їхня стійкість і постійна наявність у тексті вказують на *зовнішню* щодо перцепторів ідеологічну попередню установку, яка атрибутується не стільки якійсь наративній інстанції всередині тексту, а скоріш *інтенції* тексту, тобто *абстрактному авторові* в термінології В. Шміда.

Як вже було сказано, нараторіальна ТЗ у романі майже не виявляється, а її нечисленні втручання зумовлені певними художніми необхідностями, які не заважають самостійності персонажів. Однак якщо порівняти це з висловлюванням М. Бахтіна про структуру діалогічного роману («З точки зору байдужого

“третього” не будується жодний елемент твору. <...> Для нього немає ані композиційного, ані смислового місця» [1, с. 24]), то виявиться, що на рівні макроструктури роману, наприклад, на рівні його мотивної системи, існує певна організаційна інтенція, яку слід вважати монологічною – це іпостась *абстрактного автора*. Вочевидь, він не присутній у тексті як певний «третій», але у вигаданому світі, у подієвому матеріалі, за який він є відповідальним, із зіткнення між (мотивною) *гармонією* та *хаосом* перша виходить переможною, а другий терпить поразку (носії цього мотиву, Віктор Вавич та Семен Башкін, гинуть в останніх главах третьої книги). Тож чи можна вважати роман в сутності поліфонічним? З одного боку, в тексті спостерігається певна монологічна зв'язність матеріалу, адже події *вигадано* таким чином, що доречно пригадати висловлювання Н. Дар'ялової про «дитяче міфопоестичне світобачення» [6, с. 98] автора, яке вимагає, щоб умовне *добро* перемогло, а умовне *зло* понесло б поразку. Утім, це протиставлення також не є абсолютним: ці категорії існують виключно як інтуїтивно домислювані умовності, що виникають з картини світу реципієнта, з узагальненої європейської етики, що, наприклад, засуджує ксенофобію та доносительство, а фігури Вавича та Башкіна жодною мірою не можна вважати однозначними.

На рівні представленості персональних ПТЗ роман все ж таки формує собою повноправний суб'єктний діалог свідомостей перцепторів. Наратор не подає жодної власної ідеологічної точки зору, залишаючи питання оцінки та самооцінки на розсуд персонажів – всередині тексту – та реципієнта – ззовні. На більш високому рівні узагальнення роман можна вважати діалогічним: дві інтенції, що їх представлено у романі – це твірна інтенція *абстрактного автора*, що намагається привести вигаданий світ до гармонії, і домислювана, уявна інтенція вигаданого світу, який чинить відчайдушний спротив спробам зовнішнього керування.

#### Список використаної літератури

1. Бахтин М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х–1970-х гг. Москва: Русские словари; Языки славянской культуры. 2002. 800 с.
2. Василькова Г. «Виктор Вавич» Бориса Житкова как «полифонический роман» // IV Машеровские чтения, Витебск, 28–29 октября 2010 г. Материалы междунар. науч.-практич. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных. Т. II. Витебск: ВГУ, 2010. С. 23–24.
3. Василькова Г. Странная судьба «Виктора Вавича», или Роман без места // Звезда. 2012. № 9. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1888> (дата звернення: 30.11.2023).
4. Василькова Г. Музыка и голос в романе Б. С. Житкова «Виктор Вавич» // Литературный процесс в России от эпохи модерна к эпохе авангарда: новые материалы. Исследования поэтики. Санкт-Петербург, 2013. С. 91–99.
5. Василькова Г. Страсти по «Вавичу» // Звезда. 2022. № 9. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=4379> (дата звернення: 30.11.2023).
6. Дарьялова Л. «Виктор Вавич» – задержанный роман Б. Житкова. Двойное кодирование текста // Славянский мир и литература. Материалы междунар. конф. Зеленоградск. 10–13 октября 2002 г. Калининград: Изд-во Калининград. гос. ун-та, 2003. С. 95–111.
7. Житков Б. Виктор Вавич: Роман / Предисл. М. Поздняева; Послесл. А. Арьева. («Четвертая проза»). Москва: Независимая Газета, 1999. 624 с.

8. Локс К. Борис Житков – «Виктор Вавич». Книга первая. Изд. «Прибой». 1929. [Рецензия] // Новый мир. 1929. № 5. С. 250.
9. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій) // *Studia Methodologica: наук. зб.* Тернопіль: ТНПУ, 2005. № 16. С. 29–46.
10. Папуша І. *Modus ponens. Нариси з наратології.* Тернопіль: Крок, 2013. 259 с.
11. Петрова Н. Проблемы самоидентификации в романе-воспоминании об Одессе начала XX века // *Вестн. Пермского ун-та. Российская и зарубежная филология.* 2009. № 3. С. 85–94.
12. Сажин В. «Виктор Вавич». Роман с историей // Сажин В. Не только о Хармсе: От Ивана Баркова до Александра Кондратова: Статьи. Москва: Изд-во Ивана Лимбаха, 2023. С. 255–270.
13. Фадеев А. Б. Житков, Виктор Вавич // Фадеев А. Собр. соч.: в 7 т. Т.6: Статьи и речи, рецензии и заметки, записные книжки. Москва: Худож. лит., 1971. С. 331.
14. Шмид В. *Нарратология.* Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
15. Шубинский В. О книге Бориса Житкова «Виктор Вавич» // Октябрь. 2001. № 2. С. 162–166.
16. Юрьев О. Разговор о жизни и смерти. 2008. URL: <http://booknik.ru/today/all/razgovor-o-jizni-i-smerti/> (дата звернення: 30.11.2023).

Надійшла до редакції 10 вересня 2023 р.

Прийнята до друку 12 жовтня 2023 р.

### References

1. Bakhtin, M. (2002). *Collected Works: in 7 vol. T. 6. "Problems of Dostoevsky's poetics", 1963. Works of the 1960s-1970s.* Moscow: Russian Dictionaries; Languages of Slavic Culture.
2. Vasilkova, G. (2010). "Viktor Vavich" by Boris Zhitkov as a "polyphonic novel." In *IV Masherov Readings, Vitebsk, October 28-29, 2010. Materials of the international scientific-practical conf. of students, graduate students and young scientists* (Vol. II, pp. 23-24). Vitebsk: VSU.
3. Vasilkova, G. (2012). Strange fate of "Viktor Vavich," or a novel without a place. *Zvezda*, 2012(9). Retrieved from <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1888>
4. Vasilkova, G. (2013). Music and voice in the novel by B. S. Zhitkov "Viktor Vavich." In *Literary process in Russia from the epoch of art nouveau to the epoch of avant-garde: new materials. Studies in Poetics.* St. Petersburg (pp. 91-99).
5. Vasilkova, G. (2022). Passion for "Vavich." *Zvezda*, 2022(9). Retrieved from <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=4379>
6. Daryalova, L. (2003). "Viktor Vavich" – a delayed novel B. Zhitkov. Zhitkov. Double coding of the text. In *Slavic World and Literature. Materials of the international conference* (pp. 95-111). Kaliningrad: Izd-e Kaliningrad State University.
7. Zhitkov, B. (1999). *Viktor Vavich: A novel.* Moscow: Nezavisimaya Gazeta.
8. Lox, K. (1929). *Boris Zhitkov – 'Victor Vavich'. Book one.* Izd. "Priboy." [Review]. *Novy Mir*, 1929(5), 250.
9. Papusha, I. (2005). What is narratology? (overview of concepts). *Studia Methodologica: scientific collection*, 16, 29–46. Ternopil: Ternopil National Pedagogical University.
10. Papusha, I. (2013). *Modus ponens. Essays on narratology.* Ternopil: "Krok." 259 p.
11. Petrova, N. (2009). Problems of self-identification in the novel-remembrance about Odessa of the beginning of XX century. *Vestnik of Perm University. Russian and foreign philology*, 2009(3), 85-94.
12. Sazhin, V. (2023). "Viktor Vavich". A novel with history. In *Not only about Kharmse: From Ivan Barkov to Alexander Kondratov: Articles* (pp. 255-270). Moscow: Ivan Limbach Publishers.
13. Fadeev, A. (1971). *Zhitkov, Viktor Vavich.* In *Collected Works: in 7 vol. T.6: Articles and speeches, reviews and notes, notebooks.* Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 331.
14. Schmid, W. (2003). *Narratology.* Moscow: Languages of Slavic Culture.
15. Shubinsky, V. (2001). About Boris Zhitkov's book "Viktor Vavich." *Oktyabr*, 2001(2), 162-166.
16. Yuriev, O. (2008). *Conversation about life and death.* Retrieved from <http://booknik.ru/today/all/razgovor-o-jizni-i-smerti/>

Submitted September 10, 2023.

Accepted October 12, 2023.

---

**Daniil Vlasov**, 2-year student of the Faculty of Philology (second (master's) level of higher education), V. N. Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Sq., Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [abcdmult@gmail.com](mailto:abcdmult@gmail.com); <https://orcid.org/0009-0007-8681-8389>

#### **Narrative structure of Boris Zhytkov's novel "Viktor Vavich"**

The purpose of this article is to analyze the narrative structure of B. Zhytkov's novel «Viktor Vavich» (1926-1931, published in 1999). The relevance of the study is due to the fact that narratological analysis is a promising area of modern philological science, but the narrative characteristics of B. Zhytkov's novel are almost never revealed in literary studies of the text. The author proposes to use the model of communicative instances and points of view of W. Schmid, to clarify the relationship between the narrative structure and the novel's problems, narrative factors of characterization, etc.

It is proved that the novel is based on a complex polyperceptual composition, in which the narrator's colorful figure is almost not revealed, who remains as if outside the text, allowing his characters to present their worldview almost independently. The author examines the figure of the titular character Viktor Vavich and how his image is constructed by narrative means. It is proved that the structure of consciousness represented by Viktor Vavich is dual and incorporates both the hero's own consciousness and the imaginary image of the external other constructed by him, which subjects him to critical evaluation. This duality of self-perception is characteristic of several characters in the text, but only in the case of Vavich does it become a psychological dominant that ultimately destroys his personality and leads him to decline and death.

It has been shown that despite the polyperceptual composition and the unidentified narrator, there is a monologic organizing principle in the text, which is manifested through the functioning of a rather uniform and stable motivic system that is realized through different perceptual instances. In this way, the text forms an imaginary dialogue between two instances: a monological intention that exists in the categories of its own ideology and a polyphony of consciousnesses that do not have a colored narrator figure to give them any ideological assessment.

**Keywords:** B. Zhytkov, "Viktor Vavich", narrative, perception, narrative point of view, motif system, polyphony.

---



## Семантика і функції символу в прозі реалізму і модернізму

*Інна Гажева*

*кандидат філологічних наук, доцент,  
завідувач сектору електронних ресурсів  
науково-бібліографічного відділу Наукової бібліотеки  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
(вул. Університетська 1, м. Львів, 79000, Україна)  
e-mail: arsenjeva.in@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0694-1672>*

У статті здійснено спробу поєднання структурного та порівняльно-історичного методів дослідження символів. В цьому полягає її наукова новизна, адже в сучасній символології домінують дослідження власне структурно-семіотичного характеру та явно бракує праць, в яких розглядають питання залежності символу від конкретних культурно-історичних епох. Автор уточнює поняття позначувального і позначуваного символу в контексті ідей лінгвістичної концептології та наратології, а також досліджує проблему обумовленості значення символу та засобів його втілення в тексті художнім методом і відповідним йому типом наративу. У статті доведено, що у прозі реалізму символічний образ є багатофункціональним. По-перше, він постає як елемент опису пейзажу чи інтер'єру. По-друге, він виконує концептуальну функцію, корелюючи своїм глибинним змістом із головною ідеєю твору. По-третє, він відіграє свою роль у розвитку сюжету, зокрема випереджає якийсь значний і часто несподіваний поворот у ньому. По-четверте, за умови функціонування у мовленні персонажа, він постає одним із засобів характеристики персонажа, адже здатність сприймати, осягати та переживати символічне значення образу завжди є свідченням початку духовного прозріння героя. Щодо символістської, зокрема орнаментальної, прози з характерним для неї послабленням сюжету, то символ тут має зовсім інше навантаження. Перш за все, він виконує функцію лейтмотиву - образної характеристики героя, яка постійно повторюється, адже виражає його суть. На формальному рівні функція символів-лейтмотивів полягає в організації зв'язаності та цілісності художнього тексту, які у реалістичній прозі забезпечуються причинно-наслідковими зв'язками між подіями, що організовують сюжет. Автор підкреслює, що ці розбіжності обумовлені особливостями світогляду, на якому ґрунтуються відповідні художні методи.

**Ключові слова:** символ, концепт, знак, образ, позначувальне, позначуване, профілювання, художній метод, реалізм, символізм, проза.

Символ займає особливе місце серед інших універсальних категорій культури. Він не просто привертає до себе увагу вчених, але хвилює і бентежить уми, стаючи періодично предметом гарячих дискусій. Це пов'язано з його розумінням як особливого знака, чий зміст не може бути остаточно вичерпаний, адже він стикається зі сферою сакрального і, отже, незбагненого за визначенням. Відповідно, у філологічній науці ХХ ст. символ – з ідеологічних міркувань – вивчали несистемно і здебільшого на «маргіналіях»: на матеріалі літератури та культури межі античної та середньовічної епох, давніх слов'янських літератур тощо. Стосовно цих епох символ досліджували як у поезії, так і у прозі. Якщо говорити про літературу Нового часу, то тут його вивчали здебільшого стосовно естетики та художньої практики романтиків та символістів. При цьому акцент закономірно робили на його функціонуванні в межах поетичного тексту. Винятком була робота О. Ф. Лосева, де вперше була поставлена проблема вивчення символу щодо реалістичного мистецтва [5]. З того часу минуло майже півстоліття, проте фундаментальних праць, які б продовжували цей

напрямок дослідження вкрай мало, як і загалом досліджень, у яких порушується питання про специфіку функціонування символу в межах того чи іншого художнього напряму в порівнянні з іншими. Проте за цей час було багато зроблено і в галузі дослідження художніх методів, зокрема реалізму, і в галузі дослідження прози, зокрема в межах наратології, і можна зробити певні кроки на шляху зведення результатів цих двох напрямів. Отже, мета пропонованої наукової розвідки – продемонструвати обумовленість глибини розкриття значення символу та засобів його втілення в тексті художнім методом, зокрема естетикою реалізму і символізму. Проте аналізу цієї проблеми має передувати розгляд деяких більш конкретних питань, зокрема питання про природу структурних компонентів символу та семантичних відношень поміж ними.

Загальновідомо, що структура символу трикомпонентна: позначувальне, позначуване, зв'язка поміж ними. Щодо позначувального, то його доцільно трактувати як образ предмета. Це стосується як вербальних символів, так і невербальних, адже символічним значенням наділений сам предмет, точніше образ предмета, а не слово. Наприклад, дерево, яке ми сприймаємо

«наживо», або ж дерево, зображене на картині, або дерево в художньому тексті мають те саме архетипове значення посередництва поміж землею та небом. Таке розуміння символу характерно, зокрема, для етнолінгвістів [9]. Так, в етнолінгвістичних словниках об'єктом опису постає не вербальна мова, а мова культури в семіотичному сенсі. Одиницями такої мови постають різні реалії та категорії: вербальні, предметні, акціональні, чи точніше відповідні образи, ментальні картинки, з ними пов'язані, – у перекладі на мову традиційної структурної лінгвістики, денотати відповідних слів.

Якщо ми говоримо про символ у художньому тексті, то його позначувальним постає художній образ. Художній образ створюється в результаті конкретизації того загальноприйнятого чуттєвого образу (тобто денотату), що стоїть за відповідним словом. Когнітивна семантика пропонує для опису такого явища терміни "профілювання" чи "аспектизація", які розуміють як висування окремого аспекту описуваної ситуації чи предмета на перший план. Наприклад, у контексті *Озеро розташоване високо в горах*, озеро профілюється як «локус, місце, (заповнене водою)», а в контексті *Озеро вирувало* – як «вода (що заповнює якесь місце)» [2].

Розглянемо з огляду на це, наприклад, символ *косі промені призахідного сонця*, один з найбільш частотних у художній літературі різних естетичних напрямків і особливо "виділений" у реалістичній прозі Достоевського.

Словосполучення *косі промені призахідного сонця* (у Достоевського дослівно *косые лучи заходящего солнца*) є перифразом назви ситуації «захід сонця» і однією з її складових «світло призахідного сонця», образ (ментальна картинка) якого виступає позначувальним символом. Захід сонця та «світло вечірнє» є культурно відзначеними об'єктами в рамках християнської культури та співвідносяться з ідеєю сходження Христа на землю, Його кенозисом (пригадаймо хоча б молитву на вечірньому Богослужінні «Світе тихий»).

У словосполученні *косі промені призахідного сонця*, яке використовує, зокрема, Достоевський, профілюються власне косі промені, а не, наприклад, рожеве світло, що заповнює пейзаж, чи оранжеве сонце, що заходить за горизонт (як наприклад на картинах німецького художника-романтика Фридриха Каспара). Це пов'язано з тим, що промінь актуалізує семантику спрямованості, «сходження», абсолютного подолання простору для (Не)-вечірнього Божественного світла. Якщо ми пригадаємо євангельський текст, то переконаємося, що призахідна година в Євангелії щоразу представлена як момент зустрічі Господа з грішним і немічним у світі, як момент дотику Господа до цього немічного і його зміцнення внаслідок цього дотику.

Пор: *Заходящу же солнцу, вси, елицы именяху болящия недуги различными, привождоаху их к нему: он же на единаго коегождо их руце возложь, изцеляше их* (Євангеліє від Луки, гл. 4, 40). Важливо підкреслити, що ідея дотику легко актуалізується в перифразі Достоевського завдяки можливості паронімічного зближення в російській мові слів *косые–касаться*. Отже, зовнішня, фонетична форма ще більше конкретизує профіль, створений перифразом, вносячи до нього свої штрихи. Все це дозволяє зробити висновок про те, що позначувальне в художньому символі має складну природу, а механізм вербальної символізації в художньому тексті полягає в поетапному профілюванні первинного чуттєвого образу.

Якщо позначувальне в символі тяжіє до максимальної конкретності, то його позначуване є абстрактною сутністю. Дехто з вчених трактує її його як ідею, дехто – як сенс, акцентуючи при цьому на їхній об'єктивності та неможливості досягнути їх розумом, тобто до кінця раціоналізувати. Таку точку зору на символ характеризують як онтологічну. На наш погляд, доцільним є трактування позначуваного символу як концепту [3]. Адже саме концепт у сучасній науці розуміють як одиницю свідомості (колективної або індивідуальної), яка акумулює в собі інформацію різного виду та різного ступеня узагальнення. Окрім того, в концепті важлива його відкритість для зовнішніх зв'язків з іншими, дещо абстрактнішими концептами, що, зрештою, часто стикаються зі сферою трансцендентального. При цьому техніка концептуального аналізу досить розвинута в сучасній науці та може бути використана для дослідження символу.

Один із важливих висновків теорії концепту полягає в тому, що в його структурі головне місце посідає пропозитивна (предикативна) ознака. Так, наприклад, в ЛЗ слова «дерево» архісемою є семантичний компонент «рослина». Однак якщо розглядати дерево як елемент мови культури, то головним компонентом його позначуваного слугуватиме ідея здійснення зв'язку між землею та небом і пов'язаний з ним відносинами суміжності концепт сходження, кенозису.

Такого роду предикативні ознаки в концепті відіграють роль центрального компонента, який різними зв'язками (аналогії, суміжності) пов'язаний з іншими смисловими компонентами. І всі вони, своєю чергою, пов'язані тими самими відносинами (аналогії та суміжності) з позначувальним. Розглянемо цю систему зав'язків на прикладі косих променів призахідного сонця.

Так, головна ідея сходження Христа з Небес на землю співвідноситься зі сходженням на землю вечірнього світла. Отже, маємо тут збіг на рівні предикату, пропозитивної ознаки. Далі, аналогія "Христос – Сонце", що підтримується богослужбовими текстами (наприклад, Тропарем Різдва Христового), являє собою аналогію на рівні актанта ситуацій. Далі, паралель 'тихий, милосердний' (Христос) – 'неяскраве, м'яке

за інтенсивністю та кольором' вечірнє світло, що виражена в молитві «Світло Тихе», – аналогія на рівні ознаки, атрибуту актанта. А аналогія «Христос – промінь» (яка профільноє ідею сфокусованості, спрямованості до одної точки та через це ідею особистісного характеру зустрічі з Христом, який дивиться саме «мені в душу», в душу конкретної людини) також являє собою аналогію на рівні актанту. Той факт, що Христос одночасно співвідноситься і з сонцем, і з променем сонця, – цілком природно для символу з характерною для його структури багатовекторністю семантичних зв'язків.

При цьому символ як єдність позначувального та позначуваного по-різному реалізується у творах різних художніх стилів, зокрема в реалізмі і модернізмі. Так, в реалізмі він переважно реалізує своє архетипове значення, хоча і з різним ступенем глибини. Зокрема, найповніше значення Христового кенозису зазначений символ реалізує у творах Достоєвського, перш за все у романах "П'ятикнижжя". Головна тема цих творів – духовне преображення людини в результаті особистої зустрічі із Христом, і символ косих променів передуює найважливішим поворотам у сюжеті твору, що знаменують певні етапи на цьому шляху. Відповідно до конститутивної ознаки наративу Достоєвського – "відсутності" чи редукції в ньому авторського голосу – цей символ подається зазвичай у "слові" головних персонажів і характер його сприйняття є своєрідним маркером чистоти їхніх сердець, яка є запорукою здібності бачити Бога (адже "Блажени чистии сердцем, яко тии Бога узрят"). Спектр емоцій при зіткненні з ним у героїв Достоєвського неоднорідний за характером й інтенсивністю: туга та відраза до себе у Раскольниковова, коли він тільки замислює злочин, його ж свобода і спокій, коли він зважився відмовитися від «ідеї»; докори сумління та покаяння у Ставрогіна після повноти переживання щастя у момент споглядання заходу сонця; озлоблення у Аркадія Долгорукого, що змінюється на розчулення, коли його душевний стан змінюється (роман «Підліток»); і нарешті, захоплення і піднесення старця Зосими напередодні його смерті в романі «Брати Карамазови», пор.: *...благословляю восход солнца ежедневный, и сердце мое по-прежнему поет ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его...* [4, т. 9, с. 328]. Найбільш повно семантичні зв'язки поміж компонентами позначувального і позначуваного в цьому символі розкриваються в наступному контексті з роману «Підліток»: *На четвертый день моего сознания я лежал, в третьем часу пополудни, на моей постели, и никого со мной не было. День был ясный, и я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косой красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким*

*пятном осветит это место. Я знал это по прежним дням, и то, что это непременно случится через час, а главное то, что я знал об этом вперед, как дважды два, разозлило меня до злости. Я судорожно повернулся всем телом и вдруг, среди глубокой тишины, ясно услышал слова: "Господи, Иисусе Христе, боже наш, помилуй нас". Слова произнеслись полупрошептом, за ними следовал глубокий вздох всею грудью, и затем все опять совершенно стихло. Я быстро приподнял голову* [4, т. 8, с. 480]. Світло вечірнє передуює тут появі старця Макара – героя, через якого Господь відкривається всім головним героям. Невипадково, Аркадій ще до того, як він побачив героя, вже чує промовлену його голосом Ісусову молитву. Із зустрічі з Макаром починається відродження героя, і це додатково маркується в тексті характерним "жестом" піднесення назустріч почутим словам молитви: *быстро поднял голову*. Отже, світло вечірнє тут через посередництво Макара співвіднесене з Ісусом Христом – відповідно до молитви «Світло Тихе» та Євангельського тексту.

Цікаво, що в інших творах класичної літератури цей символічний образ може бути профільований по-іншому, тобто на передній план можуть висуватися дещо інші ознаки позначувального і позначуваного. Розглянемо для прикладу наступний контекст з роману І. С. Тургенєва "Дворянське гніздо": *На другой день Лаврецкий отправился к обедне. Лиза уже была в церкви, когда он пришел. Она заметила его, хотя не обернулась к нему. Она усердно молилась: тихо светились ее глаза, тихо склонялась и поднималась ее голова. Он почувствовал, что она молилась и за него, – и чудное умиление наполнило его душу. Ему было и хорошо и немного совестно. Чинно стоявший народ, родные лица, согласное пение, запах ладану, длинные косые лучи от окон, самая темнота стен и сводов – всё говорило его сердцу. Давно не был он в церкви, давно не обращался к богу; он и теперь не произнес никаких молитвенных слов, – он без слов даже не молился, – но хотя на мгновение если не телом, то всем помыслом своим повернулся ниц и приник смиренно к земле. Вспомнилось ему, как в детстве он всякий раз в церкви до тех пор молился, пока не оцущал у себя на лбу как бы чьего-то свежего прикосновения; это, думал он тогда, ангел-хранитель принимает меня, кладет на меня печать избрания. Он взглянул на Лизу... «Ты меня сюда привела, – подумал он, – коснись же меня, коснись моей души». Она всё так же тихо молилась; лицо ее показалось ему радостным, и он умилелся вновь, он попросил другой душе – покоя, своей – прощенья...» [7, с.96]. Хоча тут *длинные косые лучи* співвіднесено не з часом заходу сонця, а з ранішим часом Літургії, проте вони реалізують ту саму ідею Христового кенозису та дотику Його до душі людини. Саме такій інтерпретації цього символічного образу сприяє також сакральність місця (Храм Божий). Атрибутивна семантика 'тихий', яка в описаному вище контексті з «Підлітку» була співвіднесена із самим світлом,*

відповідно до піснеспіву "Світе тихий", тут подається як характеристика погляду (*тихо светились ее глаза*), жесту (*тихо склонялась и поднималась ее голова*) і молитовного стану (*всё так же тихо молилась*) Лізи Калітіної. Важливо, що грецьке слово *ίλαρν*, яке в піснеспіві "Світе тихий" є визначенням Світла і на церковнослов'янську перекладене як *тихий*, буквально означає 'радісний'. І цей смисл тут також предствлений і дещо перерозподілений: його співвіднесено з героями, їхнім душевним станом і обличчям (*...чудное умиление наполнило его душу. Ему было и хорошо и немного совестно...; ...лицо ее показалось ему радостным, и он умиллся вновь...*). Що ж до ідеї дотику (касання), яка у Достоевського була присутня майже імпліцитно, адже на рівні позначувального вона виражалася тільки можливістю паронімічного зближення слів *косые-касаются*, то у Тургенєва вона присутня експліцитно, пор.: *... молился, пока не ощущал у себя на лбу как бы чьего-то свежего прикосновения...; ...коснись же меня, коснись моей души...* Хоча мова тут йде про опосередкований дотик: через ангела-хоронителя та героїню. Важливим є також мотив дитячих спогадів, адже відчуті дотик божественного світла може тільки дитяча чи подитячому чиста душа. Ця семантика дитячості часто актуалізується стосовно даного символу в Достоевського. Пригадаймо відомий контекст із "Братів Карамазових": *...он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампаду, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице..* [4, т.14, с.17]. Проте якщо в цілому порівняти семантику та функції цього символу у Достоевського і Тургенєва, то слід зазначити, що в тексті Тургенєва «остання глибина» символу залишається затемненою, адже зустріч головного героя з Христом на сторінках роману так і не відбулася: наявне певне внутрішнє дорослішання героя і разом з цим розчарування в житті, однак духовного перевероту, навернення, радикальної переміни мислення (метаноїї) немає. Пригадаймо, що Ю. М. Лотман свого часу писав про відсутність мотиву відродження як характерну рису прози І. С. Тургенєва [6, с.344].

Попри те, що в наведених прикладах з реалістичної прози значення символу розкривається із різним ступенем глибини, воно ні в одному із контекстів не спотворюється. Якщо ж ми звернемося до модерністської прози, зокрема до прози символістів, то побачимо, що той самий символ часто виконує в їхніх творах

принципово інші функції та що його значення значною мірою суб'єктивізується. Розглянемо це на прикладі «Симфоній» А. Белого [1]. Їх зазвичай характеризують як найперші взірці нової орнаментальної прози. Одна з головних її особливостей полягає в ослабленні сюжетності. Щодо символу заходу сонця, вечірньої зорі, то цей мотив повторюється, зокрема у 2-й симфонії, протягом усього тексту і таким чином компенсує ослаблення сюжету. Він пов'язаний насамперед з центральними персонажами: Мусатовим, героєм багато в чому автобіографічним, і Казкою, – і зустрічається найчастіше у другій частині симфонії. Тут описуються збори містиків і обговорюються сценарії преображення світу. Фоном, «акомпанементом» і символом цього колективного очікування служить захід сонця. Отже, якщо в реалістичній прозі «косі промені призахідного сонця» – це глибоко особисте переживання персонажа, то для героїв А. Белого, як і для всіх молодших символістів, це переживання колективне, своєрідний груповий ритуал культу «зорі».

А. Ханзен-Леве підкреслював, що зоря переживається символістами як стан «підвищеного очікування», який має самостійну цінність і робить появу очікуваного другорядним щодо самого очікування [8, с.233]. Відповідно, якщо у Достоевського «косі промені» – це знак того, що душі торкнувся Христос, знак Зустрічі, то у символістів – знак очікування, сподівання на зустріч, що, як правило, так і не відбувається. І це зрозуміло, адже Зустріч може відбутися тільки в глибині та тиші усамітнення, а культ зорі у символістів, за визначенням А. Ханзен-Леве, мав характер колективної істерії [8, с. 247].

Найважливіша відмінність, звичайно, полягає в тому, герой Достоевського зустрічається з Христом, а герой Белого чекає на зустріч з Нею, Вічною жіночністю. Одним із суттєвих моментів культу зорі у младосимволістів є її жіноча персоніфікація і, відповідно, еротичний характер очікування. У реалістичній прозі мова не йде ні про яку персоніфікацію.

Важливо також, що вечірня зоря у Белого, на відміну від Достоевського, не є знаком повороту в духовній біографії персонажа і в розвитку сюжету. Відповідно, якщо у Достоевського косі промені та захід сонця постають як динамічний мотив, то у Белого – як статичний, що не впливає на хід подій, які розвиваються відповідно до певної архетипові міфологічної схеми.

Отже, у прозі реалізму символічний образ є багатофункціональним: він, по-перше, є елементом опису пейзажу чи інтер'єру; по-друге, виконує концептуальну функцію, корелюючи своїм глибинним змістом із головною ідеєю твору; по-третє, відіграє певну роль у розвитку сюжету, зокрема випереджає якийсь значний і часто несподіваний поворот у ньому; по-четверте, за умови функціонування у мовленні персонажа, він постає одним із засобів характеристики персонажа, адже здатність сприймати, осягати та переживати

символічне значення образу завжди є свідченням початку духовного прозріння героя. Щодо символістської, зокрема орнаментальної, прози з характерним для неї послабленням сюжету, то символ тут виконує функцію лейтмотиву. Завдяки системі лейтмотивів досягається зв'язаність та цілісність символістського тексту, які у реалістичній прозі забезпечуються причинно-наслідковими зв'язками між подіями, що організовують сюжет. Ці розбіжності на рівні семантики й особливостей функціонування символу обумовлені стилістично і світоглядно, адже характерна для реалізму установка на об'єктивність та правдивість зображення та розгортання сюжету твору в системі координат, заданої ортодоксально християнським

світоглядом, є умовами збереження символом його архетипового значення та розкриття його з тою чи іншою мірою глибини. Проте характерна для символізму установка не на відтворення дійсності, а на її перетворення відповідно до схем, інспірованих релігійно-філософською системою В. Соловйова, призводить до суб'єктивізації універсального значення символу.

Образ призахідного сонця продовжує жити й далі у літературі різних художніх напрямків в XX-XXI ст., при цьому досить часто з оглядкою на Достоєвського. Однією з цікавих перспектив у світлі цього може стати дослідження деформацій архетипового значення цього символу та інших універсальних символів в сучасній літературі різних художніх напрямків.

### Список використаної літератури

1. Белый А. Симфонии. Ленинград: Художественная литература, 1991. 528 с.
2. Гажева И. Д. Аспекты и методы изучения метонимии в современной лингвистике // Мова. Науково-теоретичний часопис. Одеса, 2014. №21. С.150–154.
3. Гажева И. Д. Концепт і символ у сучасній філологічній науці // Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис». № 9, 2021. С. 56–62.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Ленинград: Наука, 1972–1990.
5. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1995. С.30–33.
6. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
7. Тургенев И. С. Дворянское гнездо // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. М.: Наука, 1981. Т. 6. С. 5–158.
8. Ханзен-Лёве А.А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.
9. Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury. Pod red. Jerzego BARTMIŃSKIEGO. Lublin: Wydaw. UMCS 2000. 324 с.

*Надійшла до редакції 23 травня 2023 р.*

*Прийнята до друку 28 червня 2023 р.*

### References

1. Bely, A. (1991). Symphonies. Leningrad: Fiction, 1991. 528 p.
2. Gazheva, I.D. (2014). Aspects and methods of studying metonymy in modern linguistics, Mova. Scientific-theoretical hour-writing. №. 21. pp. 150-154.
3. Gazheva, I. D. (2021), Concept and symbol in modern philology // Scientific journal of the Lviv State University of Life Safety “Philological Periodical of Lviv”. № 9. pp. 51-82.
4. Dostoevskii, F.M. (1972-1990). Complete works: in 30 vols. Leningrad: Nauka.
5. Losev, A. (1995). The problem of the symbol and realistic art. Moscow: Iskusstvo. 368 p.
6. Lotman, Yu. (1968). In the school of a poetic word: Pushkin. Lermontov. Gogol. Moscow: Prosveshcheniye. 352 p.
7. Turgenev, I.S. (1981). A House of Gentlefolk // Turgenev I.S. Complete works and letters in thirty volumes. Moscow: Nauka, 1981.V. pp. 5–158.
8. Khanzen-Leve, A. A. (2003). Russian symbolism. System of poetic motives. Early symbolism. St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ. 816 p.
9. Ethnolinguistics. Problems of language and culture, (2000). Edited by Jerzy BARTMIŃSKI. Lublin: Wydaw. UMCS. 324 p.

*Submitted May 23, 2023.*

*Accepted June 28, 2023.*

**Inna Gazheva**, Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the electronic resources sector scientific and bibliographic department of Scientific Library of Ivan Franko National University of Lviv (Universitetskaya Street, 1, 79000, Lviv, Ukraine); e-mail: [arsenjeva.in@gmail.com](mailto:arsenjeva.in@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-0694-1672>

#### **Semantics and functions of the symbol in the prose of realism and modernism**

The article attempts to combine the structural and comparative historical methods of symbol research. This is its scientific novelty, since modern symbolology is dominated by studies of a structural and semiotic nature and there is a clear lack of works that address the issue of the symbol's dependence on specific cultural and historical epochs. The author clarifies the concepts of the denoting and denoted symbol in the context of the ideas of linguistic conceptology and narratology, and also explores the problem of the conditionality of the meaning of the symbol and the means of its embodiment in the text by the artistic method and the type of narrative corresponding to it. The article proves that in realist prose the symbolic image is multifunctional. Firstly, it appears as an element of a landscape or interior description. Secondly, it performs a conceptual function, correlating its deep meaning with the main idea of the work. Thirdly, it plays a role in the development of the plot, in particular, it anticipates a significant and often unexpected turn within it. Fourthly, if it functions in the character's speech, it becomes one of the means of characterization, since the ability to perceive, comprehend and experience the symbolic meaning of an image is always evidence of the beginning of the character's spiritual insight. As for the symbolist, in particular ornamental, prose with its characteristic weakening of the plot, the symbol here has a completely different meaning.

Firstly, it performs the function of a leitmotif - a figurative characteristic of the character, which is constantly repeated, because it expresses their essence. At the formal level, the function of symbols-leitmotifs is to organize the coherence and integrity of a literary text, which in realistic prose is ensured by the cause-and-effect relationships between the events that organize the plot. The author emphasises that these differences are due to the peculiarities of the worldview on which the respective artistic methods are based.

**Key words:** symbol, concept, sign, image, signifier, signified, profiling, artistic method, realism, symbolism, prose.

---

## Метаісторизм у романі В. Богданової «Сезон отруєних плодів»

*Ксенія Залозна*

*студентка 2 курсу (другий (магістерський) рівень вищої освіти),  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
(майдан Свободи, 4, м. Харків, 61022, Україна),  
e-mail: ksusha.zaloznaya@gmail.com; https://orcid.org/0009-0007-3299-3253*

Мета статті - простежити наративізацію історичних подій у романі Віри Богданової «Сезон отруєних плодів» (2022), у центрі уваги якого - історія «забороненого» кохання між двоюрідними братом та сестрою. Актуальність статті зумовлюється тим, що роман вже став значущим явищем у сучасній російській літературі, але ще не знайшов своїх дослідників. У коло проблематики роману входить хворобливість російського соціуму, мілітаризація, надвисокий рівень ксенофобії, пропаганда, домашнє насильство, соціальне неприйняття інакшості; крізь ці проблеми постає антимілітарний та ліберальний пафос, тож роман слід вважати часткою культури, що знаходиться в опозиції сучасному російському режимові. Спектр проблем у романі розгортається навколо різних стратегій переживання різних особистісних та історичних травм; утім, цілком допустимо, що для покоління «тридцятирічних» немає спільної історичної травми дитинства, як-от, наприклад, у старшого покоління, яке дітьми ще бачило розпад СРСР.

У статті продемонстровано, як у тексті роману крізь призму сприйняття декількох представників покоління міленіалів («покоління тридцятирічних») сприймалися травматичні події російської та світової історії (події в Москві 1993 року, теракти в Москві та Лондоні, лісові пожежі 2010 року тощо). Показано, як у тексті державна пропаганда й ієрархізована наративізація сторії заміщують головним героям особисті спогади про події, які, в свою чергу, стають табуованими. Втручання дискурсу, який наративізує історію в дусі російської пропаганди, стає можливим завдяки постійній присутності та безугавної інтенсивності телевізійних вторгнень в особисте життя головних героїв. Зазначено, що в романі наявні декілька стратегій щодо організації взаємодії між загальною та особистою історією, серед яких (1) агресія та пошук винуватих в історичних трагедіях; (2) ігнорування, (3) містичне метаісторичне пов'язування історичних та особистісних подій.

**Ключові слова:** метаісторизм, покоління тридцятирічних, Віра Богданова, «Сезон отруєних плодів», тероризм.

Роман Віри Богданової «Сезон отруєних плодів» вийшов друком 2022 року. Анотація проголошує, що він – «про покоління сучасних тридцятирічних, котре вирросло в хаосі дев'яностих та терактах нульових» [5]. Дослідники й критики відносять прозу В. Богданової до «покоління тридцятирічних» або міленіалів [1; 2]. Література молодого покоління у сучасній Росії залишається одним з небагатьох форпостів гуманістичних цінностей та антивоєнної думки, осмислюючи ту соціокультурну та духовну катастрофу російського суспільства, котра, в тому числі, зробила 24 лютого 2022 року невідворотнім. Авторитарний режим у Росії призводить до того, що покоління тридцятирічних, яке зараз мало б вступати в період найвищої активності, позбавлене права голосу та впливу на соціально-політичні процеси. Тож для цього покоління література, з одного боку, стає формою ескапізму, з іншого – одним із небагатьох можливих публічних майданчиків для висловлювання. Критикиня Г. Юзефович, яка ще 2017 року називала російську словесність «знелюднілою» [10], вже 2023 року каже, що у літературу прийшло покоління «з довгим письменницьким диханням», прийшло, «щоби залишитися» [6]. Г. Юзефович називає характерною відмінністю нового покоління

від останнього окресленого попереднього (літературної генерації, котра бачила останні роки СРСР на власні очі) те, що вони не мають спільної визначальної травми, яка б об'єднувала досвід цілого покоління навколо себе. Навпаки, критикиня стверджує, що характерна риса літератури тридцятирічних – це різноманіття травм, які корінням можуть уходити як у власне особистісні, так і в історико-соціальні процеси [9; 11].

Єдина на сьогодні стаття, тематично присвячена «Сезону отруєних плодів», належить Є. Шараповій («Компаративные тропы и их взаимодействие в романе Веры Богдановой “Сезон отравленных плодов”») [8]). Авторка звертає увагу на наскрізний образ «структури» у тексті та вказує, що спочатку під «структурою» Женя має на увазі причинно-наслідкові зв'язки у матеріально-історичному світі, але її стосунки з Іллею посередництвом структури стають причинним джерелом спочатку російських, а потім світових подій, тож структура поступово «стає самостійним образом, який набуває додаткових характеристик» [8, с. 329], а саме «напруження, вини, звички догоджати іншим, відсутності свободи у діях» [8 с. 239].

Пошук соціально-політичного коріння сімейних та особистісних травм призводить до того, що нове письменницьке покоління змушене шукати способи говорити про пострадянську історію Росії, щоби мати можливість рефлексувати над цими травмами.

У романі «Сезон отруєних плодів» наративізація історії, метаісторизація, працює у зв'язці з сімейними травмами. Хоча в романі фабула розгортається навколо історії кохання двоюрідних брата та сестри – Іллі та Жені, котрі стикаються з осудом родичів та соціума, метаісторичний план набуває самостійного значення. У зв'язку з цим продуктивним буде застосувати метаісторичний підхід, що його названо за книгою Г. Вайта (Hayden White) «Метаісторія» (1974) [7]. Поняття метаісторизму в літературі можна пов'язати із аналізом тих стратегій, за якими історичні події наративізуються й утворюють пояснювальні схеми для більш загальних історичних явищ. На дискурси концептування пам'яті та минулого, як пише П. Бабай, «розповсюджується конвенціональний статус фікціональності, тропологія та метафорика наративізація, <...> обопільна мотивуюча залежність потреб сучасності і запитів до минулого» [4, с. 241]; в Росії «пошуки ідентичності через інтерпретацію історії <...> багатоголосі, це <...> рухома комбінація у співвідношенні груп та їхніх історичних концепцій» [3, с. 400]. Мета нашого дослідження, головним чином, – зрозуміти, як безпосередньо чи опосередковано – зовнішній світ історичних подій вторгається у життя та свідомість героїв та як відбувається наративізація цих подій у зв'язку з особистим життям героїв.

Особистісні катастрофи у тексті роману супроводжуються тривожними новинами й історичними, зовнішніми, катастрофами, котрі втручаються у світ приватного життя героїв. Ці катастрофи змушують наратив періодично здійснювати скачки у часі, щоби казуїстично ув'язати події, які не пов'язані зовнішнім, фізичним причинно-наслідковим зв'язком, та пояснити цей імплікований логічний зв'язок між особистим та історичним. Текст роману поділено на три книги з нелінійним, розриваним хронотопом; книги підрозділяються на глави, які співпадають із датуванням. Описувані події відносяться до 1995, 2000, 2004, 2005, 2013 років. Текст завершується документальною вставкою з публікації «Нової газети» від 25.11.2019 про статистику домашнього насильства в Росії та те, що судові інстанції схильні до віктимблеймінгу (звинувачення жертви).

Вторгнення історичного у приватний світ героїв роману реалізується через (1) перегляд та прослуховування телевізора, (2) засвідковування історичної події, (3) знаходження всередині такої події, (4) рефлексію про неї, (5) сновидіння, (6) вступ у діалог із подією.

Перша поява телевізора виглядає досить безневинно – він здається нецікавим, беззмістовним ящиком, у якому «програма – тоска смертна» [5]. Це контрастує з першою появою телепередачі, яка оповідає про жовтневі

події 1993 р. Женя, яка бачила ці події, дізнається про них не за описом, який не співпадає з візуальною частиною повідомлення, а безпосередньо: «когда показали колонну военных грузовиков и БТР – Женя узнала проспект Мира» [5]. Але родичі не вірять її свідченню та й взагалі тому, що вона була свідком цього. Травматичні події російської історії табууються та не підлягають подальшій рефлексії, що призводить до зростання хворобливості у соціумі. Табування та невіра в історичні події викликає відчуття, що вони відбувалися «не з тобою» і, в такий спосіб, нібито взагалі не відбувалися. Герої можуть розмовляти про них як про сторонні речі, але вони позбавлені можливості свідчити про них, адже через вторгнення телевізійного дискурсу події набувають міфологічного характеру, стають фікційними розповідями з певними наративними правилами. У телевізійній нарації немає фактологічного ствердження про *особисту* пам'ять, але є голос «всезнаючого» ідеологізованого диктора. Телевізійний переказ радше викликає сімейну довіру, аніж розповідь про побачене власнооч: бачити історичну подію, проходити повз, існувати поруч із нею, або, тим більш, брати в ній участь людина нібито не здатна, адже багатократне телевізійне переповідання зі спотвореними деталями наративізує подію й надає їй міфологічні риси.

У спогадах Жені скупчення техніки асоціюються в першу чергу з 9 травня – масштабним ідеологічним святом із виставленням напоказ військової потужності. Утім, військова техніка сприймається не в мілітарному ключі, як знаряддя вбивства, а як святковий атрибут, викликає цікавість, а не страх. У 1993 році історичні події не доторкаються до Жені безпосередньо. Момент перегляду телевізора на дачі і недовіра родичів співпадають з прибуттям «дяді» Аліка, неприємного чоловіка, типового насильника. Це не єдиний випадок, коли у тексті синхронізуються негаразди в історії, в житті героїні і навколишній дійсності. Через постать Жені («Прожитое вдруг воплотилось в ней: и тьма, и свет того, что было. Илья словно смотрелся в отражение и ясно видел, что должен выбраться оттуда. Ведь будущее ждет» [5]) та телевізійні новини, сімейне життя та сад як окремий простір буття зв'язалися для Іллі, її старшого двоюрідного брата, з відчуттям необхідності виплутатися з сьогодення в «Майбутнє». Для трійці головних героїв – Жені, Іллі, Дар'ї – цей приїзд на дачу завершується так: «...ощущение, что все они – бабушка, Илья, Даша, Женя – чем-то провинились вдруг, раз им пришлось уехать» [5, тут і далі курсив наш. – К.З.]. *Вина* проходить лейтмотивом через весь текст. У цій же главі, хронологічно віднесеної до 1995 року, Женя робить важливий для себе висновок, виводить закон, який однаково стосується її особистого життя й історичних подій: «безопасности не существует и частной собственности тоже нет» [5].



Третя поява телевізора в тексті – «по телику говорять об октябре девяносто третього, добавляють о каких-то “открывшихся фактах”...» [5]. Телевізійний виклад трансформує індивідуальні спогади, переакцентує деталі історичних подій, вибудовує з них пропагандистський нарратив. Незбережена та непередана пам'ять та замовчування дозволяють створювати міф, що знаходиться у процесі становлення, і коригувати факти, додавати деталі, наприклад, позитивно пов'язувати те, що сталося, з президентом: «Потом говорят о Ельцине, показывают, как он спускается по трапу, машет рукой» [5], надавати нарративізації подій легітимності через владу. Історична подія стає ниткою між Женею та Іллею – віра Іллі у правдивість того, що «она видела», «она там была» відчувається як акт довіри і поділ одним поколінням спільного історичного простору, через що на контрасті глибше відчувається прірва між старшим поколінням та ними. Нависаючи над Женею, Ілля продовжує дивитися телевізор, начебто намагаючись зрозуміти, що саме з показуваного вона бачила власноч. Женья перериває комунікацію і не ділиться своїм спогадом – це її перша і не остання відмова від спільного переживання досвіду, його поділу, обговорення. Її слова «плохо помню» пояснюються невербалізованим фізичним напруженням і бажанням позбутися фізичного вторгнення (нависання) Іллі, недоречного у той час; при цьому вона намагається абстрагуватися і від спогадів, викликаних переглядом телевізора.

Слід зазначити, що постріли та стрільба згадуються у тексті в двох випадках: в рамках трагічних історичних подій та в ігрових, як ігрова стрільба Іллі в тирі, атрибут маскулінності, така, що викликає відчуття «пустоты» в голові. Ця ігрова стрільба стає постійним атрибутом Іллі, який «мир и свои цели видел через прицел» [5]; він живе у вічній напрузі, обираючи боротьбу та перестрілку як головну модель побудови життя. Ця маскулінна стрільба також метаісторизується як показник мілітаризованості соціуму (крім Іллі, який метафоризує зброю для описання життєвих стратегій, є ще й чоловік Дар'ї, Саша, поліцейський, який взагалі надто велику увагу приділяє зброї); зброя як атрибут маскулінності і показник мілітаризації стає в один ряд із вибуховою зброєю, яка використовується при терактах, із танками, що їздять по вулицях Москви, із дракою, у якій бере участь Ілля. Ця нормалізація, уповсякденнення зброї також вказує на хворобливість соціуму.

У внутрішньому монолозі Женья політичний дискурс існує в буденному вимірі. Єльцин не подобається їй своїм зовнішнім виглядом: у тексті відбувається дивне і розгорнуте зближення його фігури з сусідом «дядей

Митей». Єльцин сприймається як настільки буденна фігура, що з великою вірогідністю міг би бути цим «дядей Митей», коли б був «на своєму місці».

Ці ж самі новини – про події 1993 року – дивиться батько Женья, колишній військовий, що звільнився напередодні путчу і нібито жалкує про це. У новинах парламент на очах чорніє, візуально антропоморфізується, його образ стає лясним: «окна верхних этажей разинули черные рты» [5], а дим, що зміщується з вицвілим небом, справляє враження катастрофи, що скоїлася не в одному конкретному місті і не в одному місці, а в усьому світі. Женья хоче, але не може поговорити з батьком на особисту тему: міфологізована історія, навіть у її архівному вигляді, пригнічує сімейні відносини. Не можна казати про себе, навіть коли опосередковано (через ведучого і сурдоперекладача) передається «співчуття президента» з приводу трагічних подій, хоча президент не існує у цей момент у нарративі як реальна фігура, є лише розповідь про те, що він сказав.

Четверта поява телевізора пов'язана з терактом у підземному переході під Пушкінською площею у Москві у серпні 2000 р. У момент розповідання тривожної історії про нещодавні події мати Іллі звертається до телевізора як до ілюстрації: «Валькиного сына порезали у рынка, <...> ясно, кто его так. Эти, – мама кивает на телевизор» [5], створюючи глобальне ксенофобське узагальнення: усі люди середньоазіатської зовнішності – злі. Ілля, солідаризуючись із телебаченням і з матір'ю, видає узагальнення «Чурок надо \*\*\*\*\* [буми]» [5] – і це його висновок з новин, з яким він буде й далі існувати, давати собі раду.

Наступне вторгнення смерті й неблагополуччя – це вже не освідчування подій і не фоновий перегляд телебачення. У теракті гине дальній родич Женья, його смерть відчувається як звуження кола неприємностей навколо героїні, яка вже не спілкується на той час з Іллею через неприйняття сім'єю їхніх любовних стосунків. Ця подія логічно викликає думки, що раптова смерть – це те, що може статися з нею в будь-який момент, і посилює її відчуття, що безпеки не існує.

Уп'яте телевізор з'являється із описом того самого теракту у переході метро: «Дома по телевизору снова показывают дым, оцепление, толпу за ним, ошпаренные ноги, спасатели выносят раненых» [5]. Представник влади одразу, без слідства, покладає відповідальність за теракт на чеченців. Коли Женья спостерігає за цим, у неї з'являється питання: «Что было бы, окажись в том переходе Женья?» [5]. Це – у логіці тексту, який постійно імплікує зв'язок між особистими та історичними трагедіями – начебто стає наслідком бід, до того ж телевізор поступово формує очікування того, що подібна трагедія, поперше, є близькою, по-друге, «обнуляє» життя і в корені його змінює.

Тема раптової смерті від теракту починає звучати у романі усе виразніше: вона може відбуватися і з літнім дядьком, і з дівчиною Іллі через

декілька років у іншій країні (про що ніхто з героїв роману навіть не дізнається), тому що та «зараза», яку Женя бачить навколо і називає «проклятиєм» [5], пов'язуючи це зі своїм особистим життям, виходить за кордони Росії (згадується, наприклад, теракт у Лондоні). Пізніше відбувається спізнале виповнення «бажання» Жені про демонстративне потрапляння у вир трагедії, проте переживання теракту не змінює ставлення до неї родичів, не робить її більш цінною, її «літературні» очікування не сповнюються, але її містична налаштованість та простежуваність «попереджень» продовжує існувати, стає яскравою, впливає на рішення через хибне трактування того, що відбулося, спираючись на уяву про гріх (інцестуальний зв'язок з Іллею) та кару за нього.

Відчуття втрати безпеки загострюється, і це стає причиною для припинення життя. У сприйнятті Жені інцестуальний сценарій романтичних стосунків з братом має гріховну природу, отже, саме він причина постійних покарань. *Не можна жити* дорівнює для неї *не можна бути з Іллею*, але *без Іллі нічого не треба* і покарань не буде, терактів не буде, якщо припинити діяти. «Попередження» трактуються ледве не як однозначні пророцтва, але ці думки приховуються від Іллі – це друга відмова від комунікації і спільного досвіду як із сім'єю (ніхто з родичів не знає про це), так і з Іллею. Ілля переживає трагедію Норд-Оста, і ця травма стає для нього неминуче болісним місцем у визначенні себе. Він шукає винних і приймає у свою «боротьбистську» стратегію, лише пізніше усвідомлюючи ірраціональність своїх агресивних дій: «Ілля до сих пор не знає зачём [вони поїхали до театру, де були заручники]» [5]. Ця подія відображена як спогад, тому вона наративізується для Іллі, від неї залишаються відривки, один з яких виявляє маскуліну, мілітаристську установку його покоління, пов'язану, на противагу бездії, викликаній страхом, з агресією: «Генка повторял все время про войну, что мужику без войны никуда, что скины – солдаты» [5].

Коли знову (вшосте) з'являється телевизор, Женя вперше користується можливістю вимкнути трагедію (підрив зупинки у Москві), не бути її емоційним співучасником: «Затем Женя переключила на Первый, на летние Олимпийские игры» [5]. Це ігнорування супроводжує її стан оскаженілості від зустрічі з Іллею і його дівчиною і водночас нагадує першу появу телевизора, де він ще виконує функцію коробки, яка каже що завгодно. І тут-таки відбувається вторгнення новин в особисте життя героїні, ніби телевизор розплачується за ігнорування новин та «нудоту» від нього. З іншого боку, репліки диктора про літак, що летів у Сочі та розбився, стають відповіддю на бажання Жені зіпсувати поїздку Іллі з Юлею

(його дівчиною) і, водночас, вказівкою на очевидну неправильність, помилковість цієї поїздки: «Кто-то, подслушав ее мысли, выводит ей полуденные новости про Сочи» [5]. Думки Жені перебиваються фразами з телевизора. Трагедія, яка могла торкнутися Іллі, дає змогу зробити крок для поновлення спілкування. Авіакатастрофа – знакова подія, що нагадує про можливість в будь-який момент втратити одне одного.

Текст готує реципієнта до того, що Женя стане жертвою теракту. Тепер вона існує у нав'язливих думках про те, що людина, яка знаходиться у вирі несприятливих історичних подій, не може продовжувати відчувати себе вільною і щасливою, адже їй та іншим загрожує фізичне знищення: «Как жить спокойно, зная, что тебя вот-вот могут взорвать <...> в вагоне метро...» [5] Звідси вибір бездіяльності, занепокоєння, що переростає у постійну паніку, маневрування: «струн, которых нельзя касаться, становится больше, когда-нибудь Женя точно одну заденет» [5].

Опис побиття випадкового чоловіка середньоазіатської зовнішності стає для Іллі спробою через драку подолати страх того, що через Норд-Ост могла загинути його сестра. Через побиття він намагається перевернути хід історичних подій, діючи за стереотипною маскуліною програмою «чоловічого шляху». В уявленнях Іллі усе стає хитким, хибним. Через небезпеку, яка виразно має своїм центром Москву, розпливаються поняття добра і зла. Далі у тексті він рефлексує на весіллі Дар'ї, згадуючи цю ситуацію: «Илье вспоминается “Норд-Ост”, мякоть хурмы, хач, выбитые зубы, “ребята, хватит”. Приезжие его тоже бесят, а с другой стороны – он будто мажется дерьмом, слушая Сашкино хвостовство» [5]. Те, що у цей момент Саша, наречений Дар'ї, виступає як максимально неприємний двійник (він розповідає, як громив крамниці мігрантів), розхитує ксенофобні переконання Іллі. Це перше зіткнення в діалозі, яке змінює напрямок його думок. Намічена лінія розвитку Іллі досягає логічної розв'язки, коли він спілкується с Джамалом, таксистом з Середнього Сходу, котрий з жахом каже про теракти, жаліє як потерпілих, так і родичів терористів. Хоча Ілля сидить мовчки, Джамал нібито відповідає на його невимовлені репліки і підтримує діалог як ззвоні, так і у свідомості Іллі.

Сьома поява телевизора у тексті відбувається палкого літа 2010 року, коли поблизу Москви горіли болота й у місті був смог. Через це померла бабуся Жені. Інформація про пожежі й смог («Женя видела по телевизору, как люди ходят в белом молоке» [5]), що пов'язується із трагічною особистістю згадкою, спричиняє те, що телевизор набуває більшої самостійності та суб'єктності. Так, у саду Женя через ланцюг *горе – смерть – новини* пов'язує історичне і особисте. Взагалі «засушливое и жаркое лето» [5] тут набуває цілого комплексу значень, по-перше, через зв'язок із заголовком тексту (бо «літо» – це «сезон плодів»), по-друге, через те, що посушливе літо негативно впливає

на сад (а сад – це наскрізний міфопоетичний образ у тексті; згадка про смерть бабусі впливає на світ саме в саду), і, насамкінець, по-третє, через уведення мотиву тривалої (а не раптової) катастрофи. Якщо раніше всі події, що висвітлювалися в телевізорі, були миттєвими або хронологічно обмеженими, то тут біда стає безперервною і повільною, як і той занепад, що відбувається у житті Жені під час її перебування у Владивостоці.

Після примирення з Іллею, що відбулося на весіллі Дар'ї і Саші, Женя просить зупинитися біля місця теракту, очевидцею якого вона була. У фрагменті вибудовано опозицію *Женя-інші* (перехожі): дивчина пережила цей теракт, включена в подію, а інші – ні. Її «вони не знають» не про те, що вони не мають відомостей про цю подію, а про те, що вони не мають досвіду близькості до раптової смерті. Її символічне приношення гвоздик до цього місця – це перша діалогічна взаємодія із травматичною історичною подією, запізніле проживання цієї події, і, водночас, покладання квітів по самій собі. Цей символічний акт утверджує й узаконує її право на проживання травми, особистої та історичної, в такий спосіб і тією мірою, на яку вона здатна.

Це подолання травми через символічний акт піднесення квітів контрастує з ретроспективою у тексті до Жені в минулому, коли, вже після аборту, у необхідності якого її переконала сім'я, вона (увосемь в романі) дивиться телевізор («По телику показали взривы в Лондоне» [5]) і відчуває, бачить суцільний нелад у світобудові («структура едва заметно звенела <...> еє проклятие просочилось через границу, вылилось в мир» [5]). Мир отруєний, проклятий – і його прокляття, на думку Жені, походить з неї самої, ніби життя впливає на світові події. Зокрема, теракти в Лондоні пов'язуються для неї з дітовбивством: «И звон жуткий начался в ушах, в голове, <...> В этом звоне Женя различила детский крик на одной высокой ноте» [5].

Але навіть тоді, коли в житті Жені все налагоджується і знову з'являється сад, телевізор з його новинами не припиняє її тривожити: він проникає у підсвідомість, у сон, який вона бачить у Владивостоці. В абсурдній формі уві сні всі ті негаразди, що відбулися з нею, втілюються наступним чином: телевізор тількино передає негативну інформацію про зовнішні події (а саме пожежи, про які вона згадувала напередодні); дім бабусі мав би надавати захист, не впускати зло, але воно у вигляді страшного клоуна заглядає у вікна, як у фільмах жахів, і намагається зайти через двері, що загрожує дому як архетипічно безпечному місцю.

Наступна поява телевізора перемикає увагу на «чужих» (частотність цього перемикавання дозволяє охарактеризувати це як особливість російського телебачення) – українців під час Революції Гідності. Виявлено несприйняття,

відштовхування старшого покоління від будь-яких проявів свободи: історичних чи особистісних. Революція Гідності і дії українців під час неї порівнюються матір'ю зі стосунками (з її точки зору – гріховними та табуованими) Іллі та Жені, які насправді нарешті живуть так, як їм хочеться: «– Чего творят-то, – охает мама. – Ты посмотри, чего творят! Такие же, как эти, в Волгограде» [5].

Наприкінці роману телевізор змінює своє обличчя. Відео з моментом теракту у Волгограді на пропагандистському ютуб-каналі має ту саму функцію, але можливість спостерігати за вибухом стає більш відчутною через те, що у будь-який момент його можна передивитися ще раз. Це робить розповідь про подію не однократною ситуацією, а постійно повторюваним проживанням чужого досвіду. Проте, нарешті Женя добровільно виходить із ролі спостерігача за насильством і відмовляється від постійної емоційної участі в будь-якій трагічній події. В її свідомості руйнується думка, що не можна бути щасливим, поки якісь віддалені інші нещасні.

В основну сюжетоутворювальну лінію Жені закладено проживання терактів (від телевізійного спостерігача через проживання події до пам'яті про неї) і наділення їх особливою роллю у співвідношенні з її особистим життям. Лінія Іллі стосується його стосунків із «іншими» – людьми середньоазійської зовнішності. Негативний досвід стосунків із вітчизном (якого Ілля одного разу не впускає п'яного у квартиру і той замерзає на вулиці до смерті) разом із фоновим гулом новин приводять Іллю до афективного побиття випадкового перехожого – ця центральна подія для нього врешті-решт перестає грати визначальну роль через поступовий вступ у діалоги з *іншими*, розмовляти з якими Ілля раніше не став би через ксенофобію.

Дар'я – персонаж, на прикладі якого показано абсолютну незахищеність людини, адже її чоловік, «страж порядку», виявляється тираном і деспотом, стосунки з яким вона може розірвати, тільки вбивши його. Але в цю подію вона потрапляє ніби по дотичній, через причетність і втручання в життя Іллі та Жені. Виявляється, що «страж порядку» – не захист і не опора. Наприклад, у Жені батько колишній військовий. Він дивиться по телевізору – і досить співчутливо, – як його колишні колеги «отлично подавляют мятеж» [5], і Женя саме в цей момент розуміє, що безпеки немає. Пізніше вона боїться, що до неї причепиться міліція на вулиці, прийме її за терористку: «При виде милиции Женя съезживается, старается выглядеть как можно безобиднее, ждет: сейчас к ней подойдут, сейчас обыщут» [5]. Створюється негативний образ, який руйнує уявлення про поліцію як про «правоохоронців» у первісному, словотвірному значенні цього слова, наближуючись до побутових уявлень про міліцію як про ще одне потужне джерело зла і насильства.

На контрасті з наявним у тексті негативним ставленням до поліції, Дар'я знайомиться і виходить заміж за поліцейського. Її заміжжя стає

подією, через яку відбувається зустріч і примирення Іллі та Жені. Але низка бід для Дар'ї, що почалася і триває, пов'язана зі зробленим і переданим матері знімком, на якому був зображений поцілунок Іллі та Жені. Серед цих бід – незапланована вагітність і стосунки з Олександром (двійником її батька – Аліком). Ніж, яким вона від нього захищалася, виявляється однією з відповідей на те, як людині протистояти одному з видів насильства – явному, неприкритому злу. У цього злочину немає кінця, адже за ним не слідує покарання. Весь роман протестує проти покарання без вини, і, хоча читачеві фінал може здаватися очевидним, лінія Дар'ї виявляється відкритою для інтерпретацій.

Те, наскільки успішним або неуспішним є процес зростання кожного з персонажів через низку включень у взаємодію з відкритим світом, відображається на розв'язанні проблем у їхніх особистих стосунках. Подолання страхів, стереотипів, узагальнень, зміна поглядів пов'язується зі змінами в особистому житті. Залежність особистого життя й особистого щастя від того, що відбувається навколо, розривається через рішення діяти так, як хочеться, а не так, як здається за потрібне. Везіння Іллі та Жені, які не загинули від вибуху тролейбуса, під час тексту видається не випадковістю, а нагородою за маленький, але важливий вибір іти удвох пішки, коли хочеться йти пішки. Вимикати ноутбук – і вимикати екран із переглянутим мільйон разів відео, і йти готувати святкову вечерю.

Це підтверджується і післямовою: авторка визнає, що її думки про небезпеку, страх смерті, що постійно нависає над нею, є схожими на те, що описувалося. На її думку, це загальна спадщина тридцятирічних. Післямова закінчується словами: «Поэтому мы идем дальше, за Женей и Ильей» [5],

що означає вибір вільного слідування інтуїції та звільнення з-під гніту структури, ігнорування уявного або справді існуючого взаємозв'язку між особистим життям та історичними подіями.

Отже, теракти і хаос 90-х – початку 2000-х років, зображені без ностальгії, для головних героїв тексту стають фоном, який супроводжує їхню юність. Найбільш травматичні події в історії Росії, де вони зростають, осмислюються ними переважно через телевізійні враження. Телебачення пропонує стереотипно-пропагандистські репортажі, які герої зіставляють із тим, чому вони були свідками. Їхнім уявленням про історію притаманні відривковистість спогадів, опора на стереотипні репортажні наративи, які стають пам'ятними подіями, прив'язаними до спогадів з особистого життя. Немоżliвість виявлення внутрішніх пружин, які з'ясували б причинно-наслідкові зв'язки, призводить до (1) агресії та пошуку винуватих в історичних трагедіях (стратегія Іллі), (2) ігнорування включеності в історію (стратегія Дар'ї) або (3) уяву про взаємозв'язок особистої долі з історією, містичне метаісторичне пов'язування історичних та особистісних подій (стратегія Жені). В уявленнях Жені, в центрі *структури*, її особиста доля (та інцестуальний «гріх») тягне за собою отруєння «прокляттям» світу, що оточує її; прокляття оприявнює себе в катастрофах і терактах. Цей містичний зв'язок казуїстично підтверджується часовими співпадіннями (фактично – одночасністю протікання особистої та загальної історії).

У коло проблематики роману входять хворобливість російського соціуму, мілітаризація, надвисокий рівень ксенофобії, пропаганда, домашнє насильство, соціальне неприйняття інакшості; крізь ці проблеми постає антимілітарний та ліберальний пафос, тож роман слід вважати часткою культури, що знаходиться в опозиції сучасному російському режимові.

#### Список використаної літератури

1. Алтынбаева Г. Художественное и документальное в прозе поколения «тридцатилетних» // Филология и культура. 2023. № 2. С. 104–110. DOI: <https://doi.org/10.26907/2782-4756-2023-72-2-104-110>
2. Алтынбаева Г., Дорофеева Ю. «Проза отчаянного поколения»: основные черты литературы «тридцатилетних» // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология. Журналистика. 2023. № 3. С. 5-11.
3. Бабай П., Дашкевич М. Нарративизация исторической травмы и поэтика анахронизма в русской литературе XXI века. // Scientific Collection «InterConf+». 2022. № 18 (95). С. 399–407. DOI <https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.01.2022.041>
4. Бабай П. Метаісторичні рефлексії у проєкції сучасної літератури // Grail of Science. 2023. № 32. С. 240–246. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.13.10.2023.041>
5. Богданова В. Сезон отравленных плодов Москва: Редакция Елены Шубиной, 2023. 348 с.
6. Немиров В. «Эти люди пришли, чтобы остаться» // Год Литературы. 01.05.2023. URL: <https://godliterature.ru/amp/articles/2023/04/29/eti-liudi-prishli-chtoby-ostatsia> (дата звернення: 30.11.2023).
7. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 528 с.
8. Шарапова Е. Компаративные тропы и их взаимодействие в романе Веры Богдановой «Сезон отравленных плодов» // Дискурс и язык в эпоху «больших данных»: Вариативность. Креативность. Эксперимент. 2023. С. 237–246.

9. Юзефович Г. «Сезон отравленных плодов» — роман о детях, которые невольно повторяют ошибки своих родителей и о травмах поколения, выросшего в России в девяностые и нулевые // Meduza. 14.05.2022. URL: <https://meduza.io/feature/2022/05/14/sezon-otravlennyh-plodov-roman-o-detyah-kotorye-nevolno-povtoryayut-oshibki-svoih-roditeley> (дата звернення: 30.11.2023).
10. Юзефович Г. Дмитрий Глуховский становится большим писателем, а Ольга Брейнингер — надеждой русской литературы // Meduza. 01.06.2017. URL: <https://meduza.io/feature/2017/07/01/dmitriy-gluhovskiy-stanovitsya-bolshim-pisatelem-a-olga-breyninger-nadezhdoy-russkoy-literatury> (дата звернення: 30.11.2023).
11. Юзефович Г. Пост у телеграм-каналі “Риба Лоцман” від 18.10.2022 18:51. URL: [https://t.me/ryba\\_lotsman/890](https://t.me/ryba_lotsman/890) (дата звернення: 30.11.2023).

Надійшла до редакції 10 вересня 2023 р.

Прийнята до друку 15 жовтня 2023 р.

## References

1. Altynbaeva, G. (2023). Artistic and documentary aspects in the prose of the "thirty-year-olds" generation. *Philology and Culture*, 2, 104-110. <https://doi.org/10.26907/2782-4756-2023-72-2-104-110>
2. Altynbaeva, G., & Dorofeeva, Yu. (2023). "Desperate generation" prose: key features of the "thirty-year-olds" literature. *Bulletin of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism*, 3, 5-11.
3. Babai, P., & Dashkevych, M. (2022). Narrativization of historical trauma and the poetics of anachronism in Russian literature of the 21st century. *Scientific Collection "InterConf+,"* 18(95), 399–407. <https://doi.org/10.51582/interconf.19-20.01.2022.041>
4. Babai, P. (2023). Meta-historical reflections in the projection of contemporary literature. *Grail of Science*, 32, 240–246. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.13.10.2023.041>
5. Bogdanova, V. (2023). *Season of Poisoned Fruits*. Moscow: Elena Shubina's Edition.
6. Nemirov, V. (2023, May 1). "These people came to stay." *Year of Literature*. <https://godliterary.ru/amp/articles/2023/04/29/eti-liudi-prishli-chtoby-ostatsia>
7. White, H. (2002). *Metahistory: Historical imagination in nineteenth-century Europe*. (E. G. Trubina & V. V. Kharitonov, Eds.). Yekaterinburg: Ural University Publishing House.
8. Sharapova, E. (2023). Comparative tropes and their interaction in Vera Bogdanova's novel "Season of Poisoned Fruits". *Discourse and Language in the era of "Big Data": Variability, Creativity, Experiment*. 237–246.
9. Yuzefovich, G. (2017, July 1). Dmitry Glukhovsky becomes a great writer, and Olga Breining is the hope of Russian literature. *Meduza*. <https://meduza.io/feature/2017/07/01/dmitriy-gluhovskiy-stanovitsya-bolshim-pisatelem-a-olga-breyninger-nadezhdoy-russkoy-literatury>
10. Yuzefovich, G. (2022, May 14). "Season of Poisoned Fruits" — a novel about children who unwittingly repeat their parents' mistakes and the traumas of a generation raised in Russia in the nineties and zeros. *Meduza*. <https://meduza.io/feature/2022/05/14/sezon-otravlennyh-plodov-roman-o-detyah-kotorye-nevolno-povtoryayut-oshibki-svoih-roditeley>
11. Yuzefovich, G. (2022, October 18). Post on the Telegram channel "Ryba Lotsman" from 18.10.2022 18:51. [https://t.me/ryba\\_lotsman/890](https://t.me/ryba_lotsman/890)

Submitted September 10, 2023.

Accepted October 15, 2023.

---

**Kseniia Zalozna**, 2-year student of the Faculty of Philology (second (master's) level of higher education), V. N. Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Sq., Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: [ksusha.zaloznaya@gmail.com](mailto:ksusha.zaloznaya@gmail.com); <https://orcid.org/0009-0007-3299-3253>

### Metahistoricism in Vera Bogdanova's novel "The Season of Poisoned Fruits"

The purpose of the article is to trace the narrativization of historical events in Vera Bogdanova's novel *The Season of Poisoned Fruit* (2022), which focuses on the story of "forbidden" love between cousins. The relevance of the article stems from the fact that the novel has already become a significant phenomenon in contemporary Russian literature, but has not yet found its researchers. The novel's themes include the sickness of Russian society, militarization, extreme xenophobia, propaganda, domestic violence, and social rejection of otherness; through these problems, anti-military and liberal pathos emerges, so the novel should be considered part of a culture that is in opposition to the modern Russian regime. The range of problems in the novel revolves around different strategies for dealing with different personal and historical traumas; however, critics suggest that the generation of "thirtysomethings" does not share the historical trauma of childhood, as, for example, the older generation, which saw the collapse of the USSR as children.

The article demonstrates how the novel's text perceives the traumatic events of Russian and world history (the events in Moscow in 1993, the terrorist attacks in Moscow and London, the forest fires of 2010, etc.) through the prism of the perception of several representatives of the millennial generation ("the generation of thirty-somethings"). The article shows how state propaganda and hierarchized narrative of the story replace the protagonists' personal memories of events, which, in turn, become taboo. The intervention of a discourse that narrates the story in the spirit of Russian propaganda is made possible by the constant presence and unrelenting intensity of television intrusions into the protagonists' personal lives. It is assumed that the novel has several strategies for organizing the interaction between general and personal history, including (1) aggression and the search for those responsible for historical tragedies; (2) ignoring, (3) mystical metahistorical linking of historical and personal events.

**Keywords:** metahistoricism, 30-year-old generation, Vera Bogdanova, *The Season of Poisoned Fruits*, terrorism.

---

## Особливості семантичної репрезентації релігійних образів у сучасній українській поезії (періоду російського повномасштабного вторгнення)

*Інна Літвінова*

*кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри української мови  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
(майдан Свободи, 4, Харків, Україна);  
e-mail: sakura-inna@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-4067-4301>*

Стаття присвячена дослідженню сучасних поетичних текстів щодо інтерпретації і семантичного наповнення релігійних образів. Вивчення реалізації одного із ключових мовних концептів на матеріалі поетичного мовлення дозволяє, з одного боку, говорити про виражальні можливості мови як основного засобу спілкування, а з іншого, дослідити специфіку та зміни світоглядних орієнтирів представників сучасного покоління українців.

Матеріалом для аналізу обрано поезії, розміщені на сторінках соцмереж упродовж складного для українців періоду - російського повномасштабного вторгнення. Вибір мовного матеріалу пояснюємо тим, що поезія як вид словесного мистецтва здатна транслювати першу швидку реакцію на події. Тексти різних авторів у сукупності дають своєрідну проєкцію емоційного стану соціуму, відбивають колективну емоцію. Можливість швидко оприлюднювати поетичні тексти за допомогою соцмереж і реагувати на них наділяє сучасну поезію психотерапевтичною функцією.

За нашими спостереженнями, в аналізованих поетичних текстах найчастотнішим релігійним образом є *Бог/Творець/Господь/Всевишній*. Відзначаємо низку його традиційних семантичних інтерпретацій - віра, втіха, допомога, вища справедливість тощо. Для поезії визначеного періоду показовим є мотив розчарування, зневіри, відчаю, що реалізується в образі байдужого, безчасного Бога. Спостерігаємо оригінальні інтерпретації, наприклад, Бога, що вирушає воювати за волю та правду зі зброєю в руках, або ж Бога, що проявляється в кожному українцеві - воїні, волонтері, медику, енергетикові тощо.

Цікавими для аналізу є інтерпретації біблійних сюжетів, наприклад історія страти й воскресіння Христа, трансльована на сучасну Україну, яка зараз страждає за гріхи людства, але обов'язково воскресне.

**Ключові слова:** поетичне мовлення, лінгвопоетика, образ війни, художні засоби.

У сучасній лінгвістиці популярним залишається концептуальний аналіз, у тому числі поетичних текстів. Вивчаючи особливості функціонування мовних концептів у творах представників різних епох, маємо змогу виявити особливості світобачення українців певного історичного періоду та простежити зміни їхніх світоглядних орієнтирів.

Матеріалом для дослідження ми обрали українськомовні поетичні тексти від початку російського повномасштабного вторгнення, розміщені в мережі «Інтернет». Вивчення мови цих творів заслуговує на увагу з кількох причин. По-перше, поезія миттєво реагує на актуальні події та передає реальну картину емоційного стану соціуму в кризовий період. По-друге, сучасна поезія швидко поширюється через інтернет-мережу, у такий спосіб залучаючи велику кількість людей до співпереживання, виконуючи функцію суспільного психотерапевтичного засобу. По-третє, наша нація переживає переломний момент, змінюються світоглядні орієнтири, тому спостереження за так званою колективною поезією і трансформацією основних концептів дає змогу візуалізувати зміни світоглядних парадигм.

Об'єктом дослідження ми обрали концепт релігії – один із базових елементів української концептуальної картини світу. Зважаючи, за словами І. Огієнка, на «істотну глибоку релігійність» української нації, а також на релігійність і церковність як «основну ознаку стилю-змісту всієї української мови» [1, 11], ставимо на меті простежити світоглядні трансформації сучасних українців, дослідивши особливості втілення релігійних образів у воєнній поезії.

З огляду на те, що кожне покоління українців вибудовує свої стосунки з Богом, релігійні образи можна вважати своєрідними маркерами духовності нації. Маємо велику кількість наукових розвідок щодо вивчення семантики й особливостей функціонування релігійних образів у художніх текстах різних періодів: в бароковій літературі (М. Жулинський, М. Кодак, В. Русанівський, К. Хижняк, Д. Чижевський), у творах Т. Шевченка (І. Дзюба, М. Ільницький, І. Огієнко, Я. Поліщук, Л. Ушкалов, М. Філон), І. Франка (І. Захара, М. Зубрицький), Лесі Українки (І. Загребельний, Г. Конторчук) тощо. Релігійні образи в поетичному мовленні представників ХХ століття вивчали Т. Мельник, В. Назарук (поезія Б.-І. Антонича), Л. Авраменко (поезія Є. Маланюка), Л. Лебединцева

(поетія М. Зерова, І. Римарука), Ю. Браїлко, П. Водяна й О. Барабанова (поетія шістдесятників), Н. Науменко (сучасна релігійна поетія) та ін. Релігійні образи в поетичних текстах стали також предметом аналізу кількох наших попередніх розвідок: ми говорили про їхню репрезентацію в поетичних текстах початку ХХ століття, у тому числі у представників тоталітарного дискурсу, а також у сучасній українській літературі.

Актуальність нашої роботи зумовлена потребою лінгвістичного осмислення живого сучасного мовлення – текстів, які народжуються тут і зараз, у складний для українців період виборювання незалежності, адже вивчення їх щодо семантичної реалізації базових для української культури образів дозволить глибше осягнути світоглядні орієнтири сучасного соціуму.

Усвідомлюємо ризики щодо обраного матеріалу: вибірка із соцмереж передбачає потенційну можливість спотворення авторства, очевидний також різний рівень мистецької вартости аналізованих текстів. Попри це вважаємо такий підхід виправданим, адже ставимо на меті аналіз колективного мовлення сучасних українців.

Концепт релігії представлений в аналізованих текстах великою кількістю образів-складників, серед яких переважають *Бог/Творець/ Господь, Ісус, рідше Мати Божжа/Мадонна Бомбосховищ, ангели, молитва, релігійні свята* тощо. Образи реалізовано як у традиційних інтерпретаціях, так і в індивідуально-авторських.

Традиційний образ Бога у значенні «втіха, віра, підтримка» спостерігаємо в низці поезій: «*Ти можеш вимолити в Бога зараз все, / Бо кожне „Боже...“ в кожного не всує... / Бо всяк якийсь тягар кудись несе... / Поплач, Людино... / Нерви – не канати... / Змов „Отченаш“ і віри не губи...»* [2] (Л. Муріна); «*А знаєш, мамо... / Я на війні повірив в Бога, / Щохвилі відчував від нього допомогу. / Мабуть, почув Бог молитви твої, / Багато друзів полягло... / Та ангел Божий був при мні»* [3] (Л. Гринців-Модрицька); «*Стежками волі разом з Богом / Народ незламний наш іде»* [4] (Н. Городчук). Релігійний дискурс у контекстах проявлений через традиційні образи й елементи лексико-семантичного поля «релігія»: *Бог, ангел, віра, молитва, „Отченаш“* та ін. Усі вони наділені традиційною позитивною конотацією, що на мовному рівні поезій підтверджено метафорами *несе тягар, відчував допомогу, разом з Богом* тощо.

Образ Бога в традиційній інтерпретації – підтримки та помічника – часто опосередковано представлений через образи молитви й подяки, наприклад: «*Ви в наших постійних молитвах. / Я вірю, нас Ангели чують»* [5] (А. Зотова); «*я не встигла / ані сплести тобі светра з вовни /*

*(лише – з молитов)»* (О. Руда) [6]. У критичних ситуаціях людині залишається вірити й молитися: «*Щира молитва – теж зброя: „В ім'я добра і просто майбуття / Одні — за зброю, інші — до молитви!“*» (автор невідомий) [7]. В останньому контексті проявлена метафора *молитва – зброя*: так можуть допомогти в боротьбі ті, хто не на передовій.

Образ Бога часто олюднений – чи візуально, чи за емоційними якостями. Наприклад, реальний Бог виявляє батьківські риси в поезії Н. Маринчак: «*...цю війну я сиджу у Господа на колінах і тепер я знаю: він завжди тримав мою руку»* [8]. Бог страждає від споглядання того, що відбувається навколо, у творі І. Андрусяка: «*коли пролітає ракета / тоді на якусь мить / можна побачити в небі / нове сиве пасмо / у волоссі Бога»* [9]. Бог-людина також у поезії Є. Комарової: «*Скажи мені, Боже, / Ти чуєш? Ти бачиш? / Ти поряд сидиш і у розпачі плачеш. / Давай мені руку, скажи: «паланиця!» / Ми сонце запалим, і лютий скінчиться»* [10]. Ефект «олюдненого» Бога створено через риси людської зовнішності – *волосся, коліна, руку* тощо. У такий спосіб релігійний дискурс ніби розчиняється в об'єктивній реальності. Така близькість до Бога потрібна людям у час страшної біди.

Ще одна традиційна інтерпретація образу Бога – вища справедливість – у поезії К. Бабкіної: «*А ти візьми, справедливий боже, і поверни / світ до війни»* [11]. У подібному ключі образ реалізовано в поезії Є. Рибчинського: «*Лишаючи світу ледачих, / Лишаючи світу невдячних, / Лишаючи світу пропавших, / Господь забирає найкращих. [...] І перишми до свого раю / Найкращих Господь забирає»* [12]. Недосконалий, сповнений гріхів сварливих, підступних, брехливих, блудливих тощо людей світ протиставлено раю, саме там місце полеглим нашим захисникам. Традиційне протиставлення *святі небеса – грішна земля* відбивається в диференціації людей на *найкращих і грішних*.

Подібний образ *небес – раю* спостерігаємо в поезії П. Половка на пошану страченого героя О. Мацієвського: «*Де ти народився? У якій родині? / Скільки тобі років? Як твоє ім'я? / Ти сказав востаннє: „Слава Україні!“ / І злетів назавжди в сині Небеса»* [13]. Семантика образу *небес–раю* посилюється метафорами *завжди весна і Небес краса*.

Поряд із традиційним позитивним образом доволі частотним є протилежний – безучасного Бога, що викликає на свою адресу претензії та нарікання. Маємо відзначити різний ступінь негативної градації образу в названій інтерпретації.

Нарікання щодо можливості реальних подій у поезії І. Спірідонової: «*Кухня на сьомому поверсі... / Крик застрягає в горлі... / Боже, чому так холодно...? / Де ж та межа у болю?»* [14]. Холод передає емоції самотності, страху, відчаю через лексеми *біль, холодно, крик* тощо.

Більше питань до Бога в поезії М. Савки: *«Помагай мені Боже молитись, бо я вже не здатна./ Швидко зростає ціна і стає неоплатна./ По Великодню умиті дощем цвинтарі,/ Як тобі, Боже, не боляче там угорі?»* [15]. Вірш сповнений песимістичних настроїв через лексеми *не здатна*, метафори *зростає ціна, умиті дощем цвинтарі*, що і є причиною звинувачень на адресу Бога. Він далекий і безучасний: *«Бачиш нас, Боже, в небесній якийсь окуляр./ Чи надто цільна завіса із диму і хмар...»* [15]. Завіса із диму і хмар – те, що відділяє небеса від землі, перериває контакт.

До такого Бога виникає обурення й вимоги в суголосній із попередньою поезії Л. Голоти: *«...Ти плачеш, Господи?!/ Я не втішаю – плач!/ Усохли наші сльози і молитви,/ бо ми не дим на цьому полі битви – мала утіха, що за муки – рай./ Дай сили, Господи!/ Із нами разом – ворогів карай!»* [16]. В обох поезіях звучить обурення й вимога до Бога через дієслова у формі наказового способу *помагай, дай сили, ворогів карай*.

Більше драми в поезії І. Астапенка *«Істина у війні»*: *«бог дістав із полицки “Україну в огні”./ трохи читав та й кинув. що йому той вогонь./ що йому Україна? справ є і так либонь./ що йому небо над нами? що під тим небом ми?/ що там в нещасних сталось наприкінці зими?/ боже ти чуєш: ВІЙНА!? чуєш наш скрушений крик?/ чуєш бо небо над нами досі ніхто не закрив»* [17]. Образ Бога, у якого є багато інших справ, суголосний із бездіяльністю міжнародних організацій, які озвучують занепокоєння, не вдаючись до реальних дій. Трагізму ситуації додають наведені далі в поезії факти: поки Бог не діє, *«діти що стали янголами не встигли стати людьми»*.

На рівень загальнолюдської деградації – Бог віджив своє, зараз бал править сатана – виходить образ у поезії далі: *«а що ти чекала? крил і святих проповідок?/ мудрого, сивого й славного Господа-Бога?/ чи ти не була там внизу? не дивилась новини?/ думаєш, тут є місце для чогось святого?/ Бог вас облишив, коли ти ще не народилась./ він обрав спокій, книжки і азартні забави»* (Лізочка) [18]. Традиційний для людської уяви Бог – *мудрий, сивий, славний* – зараз повністю олюднений, має цілком людські гріхи: *«Бог надивився по телику, що з вами стало./ тепер він лежить, трохи плаче, їсть та сивіє»* [18]. На наш погляд, через метафору подано ідею людської байдужості та зневіри.

Замучений і роздратований Бог у поезії Д. Довбуша: *«Бог входить до кабінету – сідає за Telegram./ Навколо – великі стоси петицій і телеграм./ У месенджер безперервно/ сигналять нові й нові:/ „От як же, – бурчить Всевишній, – дратують голосові!”»* [19]. Поєднання релігійного і сучасного технократичного дискурсу (через лексеми *телеграм, месенджер, голосові* тощо) створює

цікаву віртуальну реальність, де Бог – менеджер. З одного боку, він займається звичною для Бога діяльністю: *«Бог слухає, Бог прощає/ мільйони людських імен,/ У відповідь відправляє наліпку чи свіжий мем»* [19]. А з іншого – виявляє типово людські реакції: *«Бог втомлюється від хейту,/ взаємно гірких образ:/ «Забанити б їх... Ну добре, прощаю останній раз...»* [19]. Як бачимо, попри осучасненість, концептуально образ у поезії відповідає біблійному. Син Божий теж виконує свою місію – вирушає на грішну землю рятувати людей: *«Оскільки, Батьку – час болю і темноти,/ Я мушу зійти додолу і трохи допомогти./ Недужі, нагі, голодні, що втратили власний дім.../ Любові немає більше, ніж душу віддати їм»* [19].

Бог підтримує свого сина й, опиняючись на грішній землі (*ступає у дим і бруд, вдихає невір'я, гордість, жадобу, злобу і блуд*), батько бачить свого сина в лікарі, який *«заводить серце, рятуючи малюка»*, у старці, що втішає жінку тощо. В образі актуалізовано ідею, що кожен українець, який працює задля перемоги, наділений іскрою Божою.

Цікаво розкривається образ самого Господа: він *«виймає Свій/ піксельний камуфляж./ Взуває високі берці, шинує доверху аж./ Знімає з глибин горища записану АWM,/ Цитує, що буде з тими, хто в гості їде з мечем»* [19]. Вималювано войовничий образ Бога – у берцях і зі зброєю – нетиповий образ для християнської традиції. Коли *«Господь дістається фронту, займає найвищий горб./ Знаходить в приціл одну із неситих бридких утроб./ І тисне гачок без хиби, і чується тихий хруст./ Коли набирає швидкість вогонь із Господніх вуст»*, підтримку відчувають наші воїни: *«Видно, хтось б'є ворогів з висот!».* *«Аякже, – Господь говорить, – на те Я і Саваот!»* [19]. Образ ускладнено тим, що до дискурсів світу диджитал (*телеграм, хейт, голосові, мем*) та релігійного (*Всевишній, Бог, Господь, Ісус, Саваот*) додано воєнний (*піксельний камуфляж, берці, АWM*). Роль смислової координати виконує апеляція до євангельського афоризму: *«що буде з тими, хто в гості їде з мечем»*. Усе це створює сучасний реальний образ Бога – борця за вищу справедливість – і в його особі увиразнює місію України: з нами правда, бо з нами Бог.

Частотною в сучасній поезії є тенденція щодо наділення божественними рисами українців-борців за волю, наприклад, у вірші Настки Федченко про М. Діанова: *«Дивись: Христос їде. У російську тюрму./ Тільки замість хреста – зовнішньої фіксації апарат./ Тюремник покірно несе автомат./ І дивиться в спину. І заздрить Йому./ Христос ще кілька днів тому на фото усміхався»* [20]. Біблійна ситуація трансформована в сучасну реальність: Христос – український воїн, Голгофа – російська тюрма, хрест – апарат зовнішньої фіксації при переломах. У такий спосіб упроваджено месіанську ідею щодо українців, які спокутують гріхи людства, і, звичайно ж, переможуть: *«Христос вернеться, вірю, як усі його брати і сестри, із усіх баталій./ Тюремник вічну думатиме:*



я йшов за богом? Чи за богочоловіком?» [20]. Відзначимо, що такий образ українців є доволі частотний в аналізованій поезії.

Ідея про те, що Бог сьогодні в кожному українцеві, також у поезії В. Задорожного: «Сьогодні Бог носить «пiксель», / Щоранку инурує берці – / І ходить поперед війська, / Спиняє навалу смерті. / Сьогодні Бог у халаті, / Зі скальпелем, посивілий, / Виймає з-під серця солдата / Залізо осатаніле. / Сьогодні Бог носить «кігті» / І тягне дріт електричний, / Аби навчалися діти, / До радостей світу звичні. / Сьогодні Бог поле сіє, / Хлібину до печі садить, / Вселяє в серця надію, / Втішає, голубить, радить... / Дарма в кремлі галатини / На Нього, лукаві, кивають: / Сьогодні Бог в Україні. / Дітей Своїх захищає» [21]. Ідею Бога в кожній людині реалізовано через деталі, які розкривають різні професії: Бог-військовий инурує берці і ходить поперед війська, Бог-лікар у халаті зі скальпелем, Бог-електрик носить «кігті» і тягне дріт електричний тощо. І саме цей збірний образ Бога-українця дітей Своїх захищає.

Оригінального трактування в сучасній поезії набуває також образ Богородиці, хоча він, за нашими спостереженнями, менш частотний порівняно з чоловічими, переважно вгадуваний в образах українських матерів. Яскравий і водночас трагічний образ Богоматері в поезії Ліни Костенко: «Колись була Мадонна Перехресть. / Тепер у нас Мадонна Бомбосховищ» [22]. Поетеса апелює до назви своєї збірки поезій, яка є своєрідною сповіддю. В образі Мадонни Бомбосховищ втілено трагічні зміни людських пріоритетів: усі життєві негаразди незначні порівняно із потребою врятувати життя.

Говорячи про релігійні образи в аналізованій поезії, варто звернути увагу на образи релігійних свят: у сучасній нам реальності немає звичної радості на Різдво й Великдень, українцям болить Україна, наприклад, в О. Ірванця: «З міста, що ракетами розтрито, / До усього світу прокричу: / Цього року у Неділю Прощену / Я, здається, не усіх прощу!» [23]. Традиції меркнуть перед трагізмом сучасної ситуації – ракетами розтрито місто.

Невеселий чорний Великдень в поезії Н. Фурси: «Я не прийду до вас, рідні, – хіба принесуть. / Стрічі відмінено, пiски обпечено, згiркли цукерки. / Котиться писанка, чорну

збирає росу / з довгих стежок і коротких – від теплих до мертвих. [...] ...Котиться писанка чорна травневим зелом – / наче граната, уже без чеки і без серця» [24]. Поезія сповнена образів, що дисонують із традиційно світлим настроєм Великодня: обпечені пiски, згiркли цукерки, чорна роса. Особливо трагічним є традиційний символ життя – образ писанки: він набуває символіки горя через епітет *чорний*, що надає негативної конотації, і порівняння *наче граната без чеки і без серця*.

Біблійна історія про розп'яття Христа в аналізованих текстах часто трансльована на сучасну Україну, яку розпинають, наприклад, у поезії Л. Костенко «Щоб Україна не була розп'ята, / пішли боротись, — хто ж, як не вони?!» [22] та М. Савки «Заливає дощами хрести і розп'яття Христа. / Не встигають загоїти рани весняні міста» [25]. Основу метафори становлять вгадувані біблійні реалії – *рани, хрести, розп'яття* тощо.

Більшою мірою вималювана сюжетна лінія в поезії А. Войтенко: «А скоро Великдень...та, бачиш, війна...[...] А моя країна нестиме хреста – / Нестиме, заради спасіння / Стоятиме там серед чорних руїн [...] / А скоро Великдень... для чого війна? / Для чого прострілені груди? / І ця не людськи висока ціна / Безглуздим наказом від “юди” [...] / Тепер у нас своя Голгофа...» [26]. Через метафору *країна несе хрест заради спасіння, наказ юди, своя Голгофа* розкрито водночас і трагізм ситуації, і призначення українців.

Отже, аналіз релігійних образів – складників базового для нації мовного концепту «релігія» в сучасній українській поезії періоду повномасштабного вторгнення засвідчує зміни естетичного канону, а відтак і світогляду українців. Поряд із традиційними інтерпретаціями Бог-втіха, порадишник, захисник, вища справедливість тощо, які засвідчують споконвічну релігійність представників нашої нації, спостерігаємо велику кількість негативних інтерпретацій, що є втіленням розчарування та зневіри українців у чорні часи. Відзначаємо також оригінальні трактування Бога-воїтеля зі зброєю в руках, що, на наше переконання засвідчує зміну ставлення українців до справедливості: у пріоритет виходять не покiрність, а супротив. Бачення загальної ситуації війни втілено в поезії в релігійний сюжет розп'яття та воскресіння Христа–України. Вважаємо, що дослідження поетичного мовлення у визначеному аспекті є цікавим і перспективним, оскільки дозволяє зрозуміти зміни світоглядних орієнтирів українців.

### Список використаної літератури

1. Митрополит Іларіон. Граматично-стилістичний словник Шевченкової мови. Вінніпег: Наша культура, 1962. 256 с.
2. <https://www.facebook.com/SertsiaGolos/posts/pfbid0276kNQ99PML2dL5DfLp3pDYAZFfp6nDVFLXYDpvTpgWxK5X5a3BXxdDom7BQ7ALS1>
3. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=494182618962321&id=100051117621039](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=494182618962321&id=100051117621039).
4. <https://www.facebook.com/photo?fbid=384246053717421&set=gm.763927834795165>
5. [https://www.facebook.com/groups/811232935721504/?hoisted\\_section\\_header\\_type=recently seen&multi\\_perma\\_links=2352444088267040](https://www.facebook.com/groups/811232935721504/?hoisted_section_header_type=recently%20seen&multi_perma_links=2352444088267040)

6. <https://www.facebook.com/olena.ruda.5>
7. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=1336533790169885&id=100014398295098](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1336533790169885&id=100014398295098)
8. <https://www.facebook.com/vetra.smi/videos/1104086187039998>
9. [https://www.facebook.com/ivandrusiak?\\_ft=AZX5UBCFwhNKXJtHsk-zIyl2xJUCvDPh22pxci5SleUqt0em-NVIDoxbNOwMQjp87T0y4Oli73TyyBjPYyceg9fxqtar7XJnLLSg-x-9LP4\\_ow&\\_tn=-UC%2CP-R](https://www.facebook.com/ivandrusiak?_ft=AZX5UBCFwhNKXJtHsk-zIyl2xJUCvDPh22pxci5SleUqt0em-NVIDoxbNOwMQjp87T0y4Oli73TyyBjPYyceg9fxqtar7XJnLLSg-x-9LP4_ow&_tn=-UC%2CP-R)
10. <https://www.facebook.com/ivanna.fedorenko.9/posts/pfbid0wbTRSJtAnLTgdbb1fN1SaEfzj3ThaixFop9EVS3pvGVA8t2YscgAoBmiuApoi2tgI>
11. [https://www.facebook.com/kateryna.babkina?comment\\_id=Y29tbWVudDoxMDIyNDU2NzA2NTkzOTA1NV8xMjA1MjQzNDUwMTU3Njc2](https://www.facebook.com/kateryna.babkina?comment_id=Y29tbWVudDoxMDIyNDU2NzA2NTkzOTA1NV8xMjA1MjQzNDUwMTU3Njc2)
12. [facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=pfbid0ryZfRAX1VS1rYhGkdvihGtQp1QkPbAoYWbbucpxBxZ3Sn1YEHhFRDwRwfUa7vW351&id=100045353414524](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0ryZfRAX1VS1rYhGkdvihGtQp1QkPbAoYWbbucpxBxZ3Sn1YEHhFRDwRwfUa7vW351&id=100045353414524)
13. <https://www.facebook.com/uliana.kul.71/posts/pfbid02HNcFzJh4r5dqAWHYE2zcPrQhzaRLKFzRxLkn4fMRcffiA2sbmUyySsfxwqwayk2nl>
14. <https://www.facebook.com/ukrainePoets/posts/pfbid0V6LJ2w4WSw6mQ7Ujx43VTEuTvxpS1jeQspV5TR8pJ7AmPaoYTG7iJuqtYnJjSGz3I>
15. <https://www.facebook.com/marjana.savka/posts/10225447057097556>
16. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=1357914311355766&id=100014116307782](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1357914311355766&id=100014116307782)
17. <https://www.facebook.com/groups/874912443048800/permalink/1442495669623805>
18. <https://www.facebook.com/ukrainePoets/posts/pfbid031ywPDRFvEqu6yu37YdbhC2wpLjN3Tz7UqEKO5BQfAv9X164ywxkjJXXzn86cXVMI>
19. <https://www.facebook.com/alla.mykolaenko/posts/pfbid0WrDpQSC8PAjPkw7HxSYk8LxRBRkjViKpvhgSdGM2Ai5EWkSB4hqVJuemX6UACKml>
20. <https://svoboda.te.ua/nashi-voyiny-nashi-bogocholoviky/>
21. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=pfbid02CqxGZJWysy6gg8s23dzPsVALj5wcpbiZRupHJJgaKAmcNtYFTEMd6ResXaMKEWFI&id=100015113111407](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02CqxGZJWysy6gg8s23dzPsVALj5wcpbiZRupHJJgaKAmcNtYFTEMd6ResXaMKEWFI&id=100015113111407)
22. <https://novapolshcha.pl/article/liina-kostenko-viina-malyu-ye-krovyye-akvareli/>
23. <https://www.6262.com.ua/news/3354697/virsi-pro-sucasnu-vijnu-v-ukraini-do-dna-poezii-2022>
24. <https://www.facebook.com/maryna.kurushyna/posts/1707931666208541>
25. <https://www.facebook.com/marjana.savka/posts/10225447057097556>
26. [http://vk.volyn.ua/news\\_30\\_13247\\_UkrainskaGolgofa.html](http://vk.volyn.ua/news_30_13247_UkrainskaGolgofa.html)

Надійшла до редакції 9 травня 2023 р.

Прийнята до друку 15 червня 2023 р.

## References

1. Metropolitan Hilarion. Grammatical and stylistic dictionary of the Shevchenko's language. Winnipeg: Our Culture, 1962. 256 p.
2. <https://www.facebook.com/SertsiaGolos/posts/pfbid0276kNQ99PML2dL5DfLp3pDYAZFfp6nDVFLXYDpvTpgWxK5X5a3BXxdtDom7BQ7ALS1>
3. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=494182618962321&id=100051117621039](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=494182618962321&id=100051117621039)
4. <https://www.facebook.com/photo?fbid=384246053717421&set=gm.763927834795165>
5. [https://www.facebook.com/groups/811232935721504/?hoisted\\_section\\_header\\_type=recently\\_seen&multi\\_permlinks=2352444088267040](https://www.facebook.com/groups/811232935721504/?hoisted_section_header_type=recently_seen&multi_permlinks=2352444088267040)
6. <https://www.facebook.com/olena.ruda.5>
7. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=1336533790169885&id=100014398295098](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1336533790169885&id=100014398295098)
8. <https://www.facebook.com/vetra.smi/videos/1104086187039998>
9. [https://www.facebook.com/ivandrusiak?\\_ft=AZX5UBCFwhNKXJtHsk-zIyl2xJUCvDPh22pxci5SleUqt0em-NVIDoxbNOwMQjp87T0y4Oli73TyyBjPYyceg9fxqtar7XJnLLSg-x-9LP4\\_ow&\\_tn=-UC%2CP-R](https://www.facebook.com/ivandrusiak?_ft=AZX5UBCFwhNKXJtHsk-zIyl2xJUCvDPh22pxci5SleUqt0em-NVIDoxbNOwMQjp87T0y4Oli73TyyBjPYyceg9fxqtar7XJnLLSg-x-9LP4_ow&_tn=-UC%2CP-R)
10. <https://www.facebook.com/ivanna.fedorenko.9/posts/pfbid0wbTRSJtAnLTgdbb1fN1SaEfzj3ThaixFop9EVS3pvGVA8t2YscgAoBmiuApoi2tgI>
11. [https://www.facebook.com/kateryna.babkina?comment\\_id=Y29tbWVudDoxMDIyNDU2NzA2NTkzOTA1NV8xMjA1MjQzNDUwMTU3Njc2](https://www.facebook.com/kateryna.babkina?comment_id=Y29tbWVudDoxMDIyNDU2NzA2NTkzOTA1NV8xMjA1MjQzNDUwMTU3Njc2)
12. [facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=pfbid0ryZfRAX1VS1rYhGkdvihGtQp1QkPbAoYWbbucpxBxZ3Sn1YEHhFRDwRwfUa7vW351&id=100045353414524](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0ryZfRAX1VS1rYhGkdvihGtQp1QkPbAoYWbbucpxBxZ3Sn1YEHhFRDwRwfUa7vW351&id=100045353414524)
13. <https://www.facebook.com/uliana.kul.71/posts/pfbid02HNcFzJh4r5dqAWHYE2zcPrQhzaRLKFzRxLkn4fMRcffiA2sbmUyySsfxwqwayk2nl>
14. <https://www.facebook.com/ukrainePoets/posts/pfbid0V6LJ2w4WSw6mQ7Ujx43VTEuTvxpS1jeQspV5TR8pJ7AmPaoYTG7iJuqtYnJjSGz3I>
15. <https://www.facebook.com/marjana.savka/posts/10225447057097556>
16. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=1357914311355766&id=100014116307782](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1357914311355766&id=100014116307782)
17. <https://www.facebook.com/groups/874912443048800/permalink/1442495669623805>
18. <https://www.facebook.com/ukrainePoets/posts/pfbid031ywPDRFvEqu6yu37YdbhC2wpLjN3Tz7UqEKO5BQfAv9X164ywxkjJXXzn86cXVMI>
19. <https://www.facebook.com/alla.mykolaenko/posts/pfbid0WrDpQSC8PAjPkw7HxSYk8LxRBRkjViKpvhgSdGM2Ai5EWkSB4hqVJuemX6UACKml>
20. <https://svoboda.te.ua/nashi-voyiny-nashi-bogocholoviky/>

21. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=pfbid02CqxGZJWysy6gq8s23dzPsVALj5wcpbiZRupHJJgaKAmcfNtYFTEMd6ResXaMKEWFl&id=100015113111407](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02CqxGZJWysy6gq8s23dzPsVALj5wcpbiZRupHJJgaKAmcfNtYFTEMd6ResXaMKEWFl&id=100015113111407)
22. <https://novapolshcha.pl/article/lina-kostenko-viina-malyuye-krovyyu-akvareli/>
23. <https://www.6262.com.ua/news/3354697/virsi-pro-sucasnu-vijnu-v-ukraini-do-dna-poezii-2022>
24. <https://www.facebook.com/maryna.kurushyna/posts/1707931666208541>
25. <https://www.facebook.com/marjana.savka/posts/10225447057097556>
26. [http://vk.volyn.ua/news\\_30\\_13247\\_UkrainskaGolgota.html](http://vk.volyn.ua/news_30_13247_UkrainskaGolgota.html)

Submitted May 9, 2023.

Accepted June 15, 2023.

---

**Inna Litvinova**, PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Ukrainian Language at the V.N. Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Sq., Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: sakura-inna@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-4067-4301>

**Peculiarities of the semantic representation of religious images in modern Ukrainian poetry (the period of the full-scale Russian invasion)**

The article is devoted to the study of modern poetic texts regarding the interpretations and semantic content of religious images. Studying the implementation of one of the key language concepts based on the poetic speech material allows, on the one hand, to talk about the expressive capabilities of language as the main means of communication, and on the other hand, to investigate the specifics and changes in worldview orientations of representatives of the modern generation of Ukrainians.

The material for analysis was poetry posted on the pages of social networks during a difficult period for Ukrainians – the full-scale Russian invasion. The choice of language material is explained by the fact that poetry as a form of verbal art is capable of broadcasting the first quick reaction to events. The texts of different authors collectively provide a kind of the society's emotional state projection, reflect a collective emotion. The ability to publicize poetic texts with the help of social networks and respond to them quickly endows modern poetry with a psychotherapeutic function.

According to our observations, in the analyzed poetic texts, the most frequent religious image is *God/Creator/Lord/Almighty*. We note a number of traditional semantic interpretations of the image – faith, comfort, help, higher justice. The motif of disappointment, hopelessness, despair, which is realized in the image of an indifferent, blithe God, is typical for the poetry of a certain period. We also observe original interpretations, for example, God who sets out to fight for freedom and truth with weapons in his hands, or God who manifests himself in every Ukrainian – soldiers, volunteers, medics, power engineer, etc.

Interpretations of biblical stories are also interesting for analysis, for example, the story of the execution and resurrection of Christ is broadcast to modern Ukraine, which is currently suffering for the sins of humanity, but will surely be resurrected.

**Key words:** poetic speech, linguopoetics, image of war, artistic means.

---

## Інноваційні, традиційні й класично-інноваційні форми популяризації літературної спадщини Бруно Шульця

*Наталія Маторіна*

*кандидат філологічних наук, доцент,  
докторант кафедри полоністики і перекладу факультету філології та журналістики  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
(просп. Волі, 13, Луцьк, 43025, Україна);  
e-mail: n.m.matorina@gmail.com; https://orcid.org/0000-0001-6012-5663*

Одним із завдань, яке наразі вирішують сучасні літературознавці, мистецтвознавці, культурологи, є активне поширення інформації різновекторного спрямування на українських теренах і в усьому світі про того чи того українського митця, тобто науковці займаються популяризацією життєвої та творчої спадщини більш чи менш знаних широкій аудиторії творчих особистостей України.

У статті йдеться про розширення літературного шульцівського дискурсу в Україні й залучення до української шульцівської спільноти нових і нових пошановувачів творчості всесвітньо відомого галицького письменника з Дрогобича Бруно Шульця завдяки використанню інноваційних і класичних форм мистецької популяризації. Авторка наукової розвідки акцентує на актуальності, слушності, потребі прискорення процесів долучення яскравого галицького письменника першої половини ХХ ст. Бруно Шульця до українського читацького, літературного, літературознавчого й мистецького дискурсів саме крізь призму репрезентації різноманітних форм популяризації життєпису і творчості Бруно Шульця.

У розвідці схарактеризовано місце й роль Бруно Шульця у світовому літературно-мистецькому дискурсі; з'ясовано рівень обізнаності як фахівців, так і пересічних громадян із творчої спадщини митця на українських теренах; запропоновано інноваційні та інноваційно-традиційні методи і прийоми популяризації постаті Бруно Шульця серед широких верств сучасного українства, а також сформульовано рекомендації з окресленої проблематики.

Зважаючи на те, що Бруно Шульц всесвітньовідомий не лише як автор прозових творів, а також і як філософ, літературний критик, теоретик літератури, епістолограф, художник, живописець, маляр, рисувальник, графік, перекладач, педагог, предметом дослідження подальших наукових розвідок будуть саме ці особливості багатостороннього таланту митця, бо теж потребують певної популяризації.

**Ключові слова:** інноваційність, сучасний підхід, форми, методи і прийоми, Бруно Шульц, популяризаторство.

**Вступ.** Популяризація творчості того чи того митця як процес поширення інформації різновекторного спрямування про нього в сучасній і доступній формі для широкого кола людей – одне з найважливіших завдань для літературознавців, мистецтвознавців, культурологів та ін. В окресленій науковій розвідці йдеться насамперед про розширення шульцівського дискурсу в Україні й залучення до української шульцівської спільноти нових і нових пошановувачів творчості всесвітньо відомого галицького письменника з Дрогобича Бруно Шульця, якого зараховують до енциклопедичної трійки найвідоміших польських модерністів, а саме: Вітольд Гомбрович, Станіслав-Ігнацій Віткевич та *Бруно Шульц* [виділено авт. – Н. М.]. На жаль, Бруно Шульц дотепер є мало знаним на українських теренах, хоча твердження про те, що «контекст Бруно Шульця наближує Україну до європейської та світової культури» [5, online], є загальнозживаним. Узвичасним є також судження про те, що Бруно Шульц «посідає рівнозначне своє місце поруч із Францом Кафкою, Томасом Манном, Робертом Музілем,

Марселем Прустом, Джеймсом Джойсом» [цит. за: 6, online].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Чимало дослідників як зарубіжних, насамперед польських, американських, єврейських, італійських, японських, угорських, так і українських різноаспектно аналізували й дотепер студіюють спадщину Бруно Шульця, про що свідчить зокрема покажчик бібліографії творів Б. Шульця й досліджень про життя й багатосторонню творчість митця [1]. Сучасна шульціана як «зібрання, сукупність творів літератури і мистецтва, пов'язаних із життям і творчістю Бруно Шульця, а також усі видання його творів» [12, с. 104] поповнюється безперервно. Проблеми популяризації творчої спадщини Бруно Шульця присвячені й окремі статті авторки цієї публікації Н. М. Маторіної, у яких науковиця акцентує на актуальності, слушності й нагальній потребі прискорення процесів входження яскравого галицького письменника першої половини ХХ ст. Бруно Шульця до українського читацького, літературного, літературознавчого та мистецького дискурсів [7; 8; 9; 10; 11].

**Метою наукової розвідки** є онтологізація інноваційних, традиційних, класично-інноваційних форм, методів і прийомів та систематизація узагальнювального спрямування традиційних засобів щодо популяризації літературної творчості Бруно Шульца в сучасній Україні.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких **завдань**: 1) схарактеризувати місце й роль Бруно Шульца у світовому літературно-мистецькому дискурсі; 2) з'ясувати рівень обізнаності з творчою спадщиною митця на українських теренах; 3) запропонувати інноваційні, класично-інноваційні форми, методи і прийоми популяризації творчої особистості Бруно Шульца серед широких верств сучасного українства й здійснити їх систематизацію; 4) презентувати рекомендації щодо проблем популяризації літературної та образотворчої творчості митця Бруно Шульца як в Україні, так й у світі.

**Об'єкт дослідження** наукової розвідки – літературна спадщина яскравого представника польської літератури передвоєнного періоду Бруно Шульца; **предмет** – інноваційні, інноваційно-традиційні та традиційні форми популяризації творчості знаного митця.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Загально визнаним на сьогодні є факт залучення польського письменника єврейського походження, який писав польською і німецькою мовами, критика, філософа, теоретика літератури, епістолога, перекладача, художника й живописця, педагога до всесвітньо відомих митців: «... він [Бруно Шульц – уточн. авт. – Н. М.] є одним із найвідоміших у світі письменників періоду 1920–1930-х років минулого століття» [5, online]; це, за влучним висловом А. Павлишина, «постать світового рівня» [цит. за: 6, online]. Такі погляди поділяють й поділяють: Л. Айзенбарт, Ю. Андрухович, Н. Бельченко, О. Бистрова, В. Болецький, А. Бондар, С. Бреславська, О. Бунда, Д. Бухвальд, Т. Возняк, М. Габлевич, В. Галик, Л. Герасимчук, І. Гнатюк, Л. Гольберг, М. Гольберг, Н. Гузевата, С. Данецький, Т. Думан, І. Єгорова, Д. Канцельсон, А. Кашуба-Дембська, М. Кітовська-Лисяк, О. Коваль, Н. Колошук, Б. Лазорак, І. Лозинський, В. Лопушанський, В. Меньок, Н. Мочернюк, В. Панас, М. Подстольський, Н. Рішаві, В. Романишин, С. Росек, О. Рудяченко, А. Сандауер, Л. Скоп, І. Скрипник, Б. Стоянович, Л. Тимошенко, Н. Філевич, Л. Фінберг, Є. Фіцовський, О. Харлан, Л. Хомич, І. Чава, Г. Чопік, М. Шалата, А. Шраєр, Г. Юзефчук, М. Яковина, Є. Яжемський, М. Ярмолюк і багато інших шульцологів і шульцознавців (і не лише). Деякі пошанувачі творчості Бруно Шульца вважають навіть, що «Шульц опинився на перетині європейських

культур, на стику епох, і, в цьому сенсі, випередив свій час, став митцем XXI століття» [цит. за: 2, online]<sup>1</sup>.

Пропонуємо авторську класифікацію форм популяризації творчої спадщини того чи того митця:

1. Традиційні форми, методи й прийоми – це такі, які відповідають ustalеним зразкам, нормам; їх застосовують за встановленою традицією; вони стали звичними, ustalеними й обов'язковими. Найпоширенішими традиційними формами популяризаторської роботи, навіть, точніше, класично-традиційними, можна вважати розмаїття форм організації бібліотечного простору крізь призму популяризації творчості того чи того письменника, зокрема книжкові виставки.

2. Інноваційні – це новостворені (= недавно чи тільки-но створені, найостанніші) сучасні новаторські форми, методи і прийоми, здебільшого з використанням сучасних інформаційно-комунікаційних технологій → бібліотечні інновації чи проєкти, як-от: айстопер, бібліобар, бібліокешинг, бібліомікс, бібліофреш, бібліошоу, бібліотечний флешмоб<sup>2</sup> тощо.

3. Традиційно-інноваційні (інноваційно-традиційні, інноваційно-класичні, класично-інноваційні) – такі, що об'єднують певні ознаки перших двох видів роботи з популяризації красного письменства: сучасна книжкова виставка-інсталяція, при підготовці якої використовують книги й інші предмети для створення в бібліотечному осередку об'ємної художньої композиції.

Роботу з популяризації творчості того чи того митця, у нашому випадку – видатного польського письменника з Галичини Бруно Шульца – в Україні потрібно починати з вивчення обізнаності українського читача в шульцівському літературно-художньому світі, аналізу читацького попиту тощо. Ми провели содопитування «Що ви знаєте про Бруно Шульца?»<sup>3</sup>: на жаль, аналіз результатів опитування дає змогу зробити висновок, що дотепер залишаються актуальними слова відомої журналістки І. Єгорової (і не лише її), написані ще у 2005 р.: «Дрогобицький геній, як пишуть про нього мистецтвознавці та літературні критики, стає все більш популярним у світі і залишається не дуже

<sup>1</sup> Спостереження Олега Липчина – американського та українського театрального режисера, актора, дослідника театру й педагога. Серед останніх вистав – інсценізація О. Липчина та Р. Левчина «Деміург» за творами «Санаторій під Клепсидрою», «Цинамонові крамниці» й низкою новел Бруно Шульца.

<sup>2</sup> Інноваційні та інноваційно-традиційні форми популяризації життя й творчості видатних українських діячів бібліотечного спрямування можуть стати предметом дослідження окремої наукової розвідки.

<sup>3</sup> Методиці проведення содопитування й аналізу його результатів присвячено окрему наукову розвідку авторки публікації.

відомим в Україні» [4, online]. До того ж шувальцознавці зазначають, що «українська культурна політика не розвинулася до того рівня, аби усвідомити, що через сприяння і фінансування розвитку проєктів, пов'язаних із іменами митців, які творили на межі культур, можна зацікавити європейців надбаннями власне української культури» [5, online].

На особливу увагу в царині популяризації життєпису і творчості Бруно Шульца заслуговують науково-популярні розвідки на сторінках сучасних українських засобів літературно-художньої періодики (вочевидь, така форма є традиційною), яка репрезентована друкованими й електронними журналами, часописами, альманахами, газетами тощо, а саме: український літературний журнал «Всесвіт»; літературно-мистецький і громадсько-політичний часопис «Дзвін»; літературно-художній і громадсько-політичний ілюстрований журнал «Дніпро»<sup>4</sup>; українська інтернет-газета «Збруч» (логотип українською латинкою «Zbruč»); незалежний культурологічний часопис «І»; літературно-критичний часопис «Київська Русь»; літературно-художній та громадсько-політичний збірник «Київ»; всеукраїнський часопис «літературно-критичної думки» «Критика»<sup>5</sup>; альманах «ЛітАкцент»<sup>6</sup>; газета «Літературна Україна»; центральноевропейський часопис «Потяг'76», започаткований Ю. Андруховичем і О. Бойченком; літературно-мистецький журнал-книга «Provocatoi: поезія, проза, есеї»; часопис незалежної думки «Сучасність»<sup>7</sup> тощо. Літературно-художні видання оприлюднюють художні твори різних жанрів, літературну критику, есеїстику, публіцистичні матеріали, присвячені культурно-мистецькій тематиці, зокрема й шувальцській. Видання, крім літературного, мають культурологічне, мистецьке чи громадсько-політичне спрямування. Особливо акцентуємо на часописі «Посестри. Українська і польська література» – некомерційний українськомовний проєкт, покликаний знайомити широке коло читачів із найкращими творами української та польської

літератури. Змістовним наповненням інтернет-порталу є оригінальні поетичні й прозові твори та переклади, нариси, есеї, наукові дослідження й літературна критика. Між іншим, якби проводили конкурс серед науково-популярних видань на предмет найактивнішого популяризатора творчості Бруно Шульца, то переможцями вочевидь було б визнано (тріюку лідерів): 1) незалежний культурологічний часопис «І», одне з найкреативніших у багатьох аспектах змісту й формату видання, літературна частина якого заслуговує на особливу увагу серед поціновувачів шувальцівського мистецтва слова; 2) інтернет-видання «Збруч»; 3) портал «Посестри». Саме ці видання, за нашими спостереженнями, є лідерами щодо онтологізації матеріалів шувальцівського спрямування, до того ж в них разом з традиційними формами оприлюднення матеріалів про творчість того чи того митця використовують й інноваційно-традиційні форми. «Щоб створити атмосферу живого спілкування, ми [редколегія часопису – доп. авт. – Н.М.] публікуємо аудіо- та відеозаписи, нариси про літературу та культуру, розмови із цікавими людьми, репортажі, художні твори, записані живим голосом».

До інноваційно-традиційних матеріалів популяризаторського спрямування зараховуємо відеоконтент, розміщений у мережі Інтернет (Youtube-канал), у якому продемонстровано контекст, потрібний для розуміння конкретних – художніх чи образотворчих – творів або усієї творчості Бруно Шульца. Шувальцівський дискурс у мережі Інтернет – це сукупність різноманітних відеоматеріалів: лекції, презентації, вебінари, прогулянки, екскурсії, репортажі, інтерв'ю, мультиплікаційні, документальні, художні фільми тощо. Такі відеозустрічі з Бруно Шульцом, на нашу думку, є заохоченням до читання шувальцівської прози, спілкування з графічними роботами Майстра, відвідування магічних шувальцівських місць тощо.

Традиційною формою популяризації спадщини Бруно Шульца вважаємо й українськомовні переклади шувальцівських прозових творів. Спочатку перекладали окремі оповідання чи навіть фрагменти шувальцівських новел, публікували переклади частіше на сторінках ЗМІ, рідше виходили окремими виданнями, але зовсім невеликими тиражами; не всі переклади можна вважати рівноцінними, але це вже був початок великого прориву в царині шувальцівського перекладацького українськомовного дискурсу. Перший переклад – окремі фрагменти із шувальцівської новели «Весна» – було представлено в 1985 р. на сторінках українського товариства закордонних студій «Сучасність» у Мюнхені, перекладач – Богдан Струмінський. Потім з'являються переклади (у хронологічному порядку) М. Яковини, Т. Возняка, І. Гнатюка, С. Бреславської, А. Шкраб'юка, А. Павлишина, А. Бондаря, В. Меньок,

<sup>4</sup> У журналі найчастіше з-поміж інших періодичних видань друкують статті про письменників, критиків, перекладачів, а також про літературні течії, об'єднання, музеї, періодичні віщання, альманахи тощо.

<sup>5</sup> Часопис об'єднав літературознавців, культурологів, письменників та істориків.

<sup>6</sup> Видання презентує різноманітні, здебільшого дискусійні, погляди на проблеми розвитку сучасної літератури (як української, так і зарубіжної), критичні відгуки на книжкові новинки чи інші події у книжковому світі, а також інтерв'ю з письменниками.

<sup>7</sup> У часописі друкують твори за такими напрямками: література, наука, мистецтво, суспільне життя.

Ю. Андруховича, Т. Думан, Л. Скопа, О. Бунди, О. Корчинської й Г. Хорунжої<sup>8</sup>. Лише з виходом оповідань Бруно Шульца в перекладі Ю. Андруховича (перше видання – 2012 р.; останнє на сьогодні, четверте, – 2017 р.) тиражі шульцівських збірок оповідань суттєво збільшилися, а до шульцівського українськомовного літературного дискурсу змогли долучитися вже широкі верстви українських читачів. Неординарними книжковими подіями в царині українськомовної шульціани стали такі: у харківському видавництві «Фоліо» у 2022 р. побачив світ перший том двотомника – ще один український переклад збірки шульцівських оповідань «Цинамонові крамниці» під назвою «Корицеві крамниці» Леся Герасимчука [18] й у 2023 р. – другий том «Санаторій під клеписдрою» у перекладі М. Ярмолюка [19].

Завдяки оприлюдненню нових і нових перекладів творів Бруно Шульца українською мовою «*бруношульцманія* поширюється Україною»: українськомовна шульціана поповнюється новими «книжковими смаколикками», а шульцівська українська спільнота (і не лише) – новими пошанувальниками творчості митця світового рівня, що загалом сприяє пришвидженню повернення Бруно Шульца до українського культурно-мистецького сьогодення. До того ж не можна не брати до уваги, що Бруно Шульц набуває популяризації в Україні не лише завдяки українськомовним перекладам його творів, а й перекладам українською творів про Бруно Шульца [див. про це докладніше: 13].

В аспекті, зазначеному вище, можна згадати й інноваційно-традиційну форму популяризації творчості Бруно Шульца, як-от: оприлюднення перекладів шульцівських творів у незвичному, нестандартному форматі. Ідеться про т. зв. захальявні книжечки – мініатюрні малоформатні видання зручного, компактного, змістовного та невеликого обсягу; такий формат особливо ідеальний для мобільного використання. Прочитання такої книги створює особливу атмосферу, яка спонукає читача заглибитися в авторський світ-простір і налаштуватися на спілкування з прекрасним. Саме в такому форматі вийшли друком оповідання «Склепи цинамонові» в перекладі Т. Думан та Л. Скопа [19–20]; новела «Птахи» в перекладі О. Бунди, Т. Думан та Л. Скопа [17] і т. зв. із «розпорошених» оповідання «Комета» в перекладі О. Корчинської, Г. Хорунжої і Л. Скопа [15]. Інноваційними сприймають

оригінальні шульцівські польськомовні тексти, перекладені українською мовою; такі шульцівські оповідання особливо можуть зацікавити тих читачів, які обізнані з оригіналом, але послуговуються перекладацькими адаптаціями різних фахівців, помічаючи не лише власне відповідності оригіналу чи то відмінності, а й неповторний перекладацький стиль. Вочевидь, глибшому розумінню українськомовних творів Бруно Шульца сприяють ілюстрації Л. Скопа й Т. Думан, які можна сприймати як чудовий приклад гармонійного порозуміння між шульцівською прозою та образотворчим втіленням її в ілюстраціях інших художників. Маємо надію, що таку чудову серію шульцівських перекладів буде продовжено.

Достатньо цікавою інноваційною родзинкою у вищезазначеному аспекті вважаємо також художнє оформлення нового двотомника перекладів оповідань Бруно Шульца: художник-оформлювач М. С. Мендор підібрав шульцівські ілюстрації до збірок «Корицеві крамниці» [16] і «Санаторій під клеписдрою» [18] – портрети, повози, сцени ідолопоклонства, євреї, сцени за столом тощо, що збагатило змістовно-естетичну наснагу книг. Рисунки значно доповнюють інформацію про Бруно Шульца щодо його образотворчого спрямування, що сприяє глибшому розумінню художніх прозових творів письменника.

Фундатором інноваційних форм популяризації життєпису і творчого доробку всевітньо відомого галичанина Бруно Шульца вважаємо його рідне місто Дрогобич – місто, яке Бруно Шульц вважав центром Весвіту. Саме тут започатковано Полоністичний науково-інформаційний центр Ігоря Менька і всі інноваційні шульцівські проєкти, ініціаторами й засновниками яких він є. Цей центр почав діяти від 5 листопада 2002 р. у Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка (перший керівник І. Д. Меньок). Зараз Центр очолює знана шульцознавиця, кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри світової літератури ДДПУ ім. І. Франка В. В. Меньок. Полоністичний центр, без жодних сумнівів, є найактивнішим популяризатором творчості Бруно Шульца: завдяки невтомній діяльності його керівниці Віри Меньок його шедеври поступово набувають більшої популярності в українській культурі як творчої особистості, яка справляє різні враження на нових і нових adeptів шульцівського багатостороннього дискурсу – від здивування до безмежного захоплення, але байдужим, вочевидь, не залишається ніхто.

Стимулюванню читацької активності, розширенню світогляду й розвитку зацікавлення до літературної (і не лише) спадщини знаного дрогобичанина Бруно Шульца сприяє музейний простір, організований за ініціативою першого керівника Полоністичного науково-інформаційного центру Ігоря Менька (1972–2005). Відкриття Музею

<sup>8</sup> Докладніше систематизована й узагальнена хронологічно-нарративна презентація перекладених українською мовою оповідань Бруно Шульца представлена в розвідці Н. М. Маторіної [9].

Бруно Шульца – радше музейної кімнати в колишньому вчительському кабінеті гімназії (нині Дрогобицький педагогічний університет), де Бруно Шульц навчався в 1902–1910 рр., а впродовж 1924–1939 рр. працював учителем малювання та ручної праці, відбулося 19 листопада 2003 р. У музеї представлено оригінальні першодруки шульцівських оповідань; велика фотоколекція; шульцівські екслібриси; праці Єжи Фіцовського, Владислава Панаса, Єжи Яжембського та ін., присвячені життєвому і творчому шляху Бруно Шульца; бюст Бруно Шульца, автором якого є Петро Фліт тощо.

Серед інших інноваційних форм популяризації творчості Бруно Шульца, засновниками яких став Полоністичний центр, можна виокремити такі:

• Міжнародний шульцівський фестиваль у Дрогобичі організовують в Україні щодвароки від 2004 р. є «імпрезую, добре відомою в світі, й притягує – без будь-якого перебільшення – людей науки, літератури, культури, мистецтва з усього світу» [цит. за: 3, online]. Це єдиний у світі систематичний захід, присвячений видатному дрогобичанинові Бруно Шульцу. Завдяки Шульцівському фестивалеві → Дрогобич стає світовим центром досліджень творчості Бруно Шульца, найважливішим місцем постійних зустрічей світової шульцівської спільноти; здійснено й видано переклади українською мовою всіх відомих нині текстів Бруно Шульца; систематично проводяться академічні науково-практичні конференції і видаються післяконференційні наукові колективні монографії, які підсумовують кожен чергову шульцівську конференцію, з текстами польською, українською та англійською мовами; на міжнародному рівні презентуються спеціальні числа польського наукового часопису «Контексти», присвячені Дрогобицькому фестивалю Бруно Шульца; суттєво доповнено перелік форм популяризації життєвого і творчого шляху, як інноваційних, так й інноваційно-традиційних, а саме: авторські зустрічі, вечори, екскурсії; книжкові виставки; літературно-художні зустрічі; семінари, зокрема культурознавчо-історичні; дискусії митців, режисерів, перекладачів художніх творів, присвячені життю і творчості Бруно Шульца; міжнародні перекладацькі майстер-класи тлумачів творів Бруно Шульца; презентації книжок Бруно Шульца і книжок про Шульца; промоції книги; читання творів видатного письменника; зазвичай заходи супроводжуються мультимедійними презентаціями; мистецькі проекти → вернісажі художніх та фотовиставок; концерти; перформенси; театральні вистави; поетичні, музичні чи поетично-музичні проекти; кінопроекти; віртуальні мандрівки місцями життя та творчості Бруно Шульца; шульцівські подорожі Галичиною; інсталяції;

перформативно-музичні читання; відвідини музеїв; літературно-краєзнавчо-товариські подорожі; привітальні коктейлі; рекреації на лоні українських краєвидів; інтердисциплінарні мистецькі майстер-класи; скульптурні дійства; програми-офф; воркшопи; факельні походи тощо<sup>9</sup>.

• Щорічний Міжнародний літературно-мистецький проєкт «Друга Осінь» – це циклічна науково-мистецька подія, присвячена роковинам загибелі Бруно Шульца; у межах «Другої Осені» традиційною вже є Міжнародна літературознавча конференція «Листопадіві читання».

• Для популяризації постаті Бруно Шульца в Україні за ініціативи Полоністичного центру проводять Дні Європи у Дрогобичі; функціонує студентський театр «ALTER»; організовано Міжнародний проєкт «Дні Бруно Шульца у Чернівцях» тощо.

• З метою популяризації відомого дрогобицького письменника за межами рідного міста розроблено спеціальний маршрут «Місця Бруно Шульца у Дрогобичі».

Певним досвідом популяризаторської роботи в шульцівській царині може поділитися й ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет» (м. Слов'янськ, Україна), де від 1 вересня 2020 р. функціонує Українсько-польський міжнародний центр освіти і науки, одним з напрямів багатосторонньої діяльності якого є й реалізація проєктної та інноваційної діяльності щодо популяризації мистецької спадщини видатних діячів польської культури й літератури, польського мистецтва тощо. Досягненням Центру є бібліотека, помітне місце серед книжкових «смаколиків» якої посідає шульціана – зібрання творів Бруно Шульца і про Бруно Шульца як польською, так й українською мовами.

Здобувачі вищої освіти, викладачі та всі, хто цікавиться історією польської літератури, зокрема літературною (й образотворчою) спадщиною знаного митця, можуть «поспілкуватися» наживо з такими бестселерами (далеко не кожна українська бібліотека має такі фонди літературних джерел шульцівського спрямування): • шульцівські польськомовні оригінали прозових творів; • усі українськомовні переклади шульцівських художніх творів, починаючи від перекладу Б. Струмінського й закінчуючи новинками-сюрпризами – перекладами шульцівських збірок Л. Герасимчука та М. Ярмолюка; • твори про Бруно Шульца: «Регіони Великої ересі та околиці» Є. Фіцовського<sup>10</sup>; «Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича)»

<sup>9</sup> Докладніше про дрогобицький Шульцфест читайте в розвідці Н. М. Маторіної [10].

<sup>10</sup> Фіцовський Єжи. Регіони великої ересі та околиці. Бруно Шульц та його міфологія. Київ: Дух і літера, 2010. 544 с.



Б. Лазорака, Л. Тимошенка, Л. Хомич та І. Чави<sup>11</sup>; «Бруно Шульц. Повернення» Т. Возняка<sup>12</sup>, «Наречена Шульца» А. Тушинської<sup>13</sup>; бібліографічний покажчик «Бруно Шульц (1892 – 1942)»<sup>14</sup>; єврейська проза Східної Європи другої половини XIX–XX століть із «Скриньки з червоного дерева»<sup>15</sup>; «Бруно Шульц» А. Павлишина<sup>16</sup>; «Венера з Дрогобича (про Бруно Шульца)» В. Болецького<sup>17</sup>; «Нам і далі загрожує вічність» А. Павлишина<sup>18</sup>; перлини «вишівської» шульціани – дайджест-артбук «Півтора міста» Бруно Шульца [14] і «Шульцівський словник» [22] тощо.

Презентації двох останніх видань заслуговують на особливу увагу, бо саме їх вважаємо взірцями інноваційного підходу до популяризації життєвого і творчого шляху того чи того митця і за змістом, і за формою. Аби читачі могли перейнятися духом артбуку цього дивовижного супер оригінального видання, дозволимо процитувати анотацію до нього: «Колись давно один видатний драматург сказав про Дрогобич, що це «... місто немовби не всерйоз... місто немовби з фарсу й оперетки, місто-комік і об'єкт анекдотів, місто несподіваної фортуни й краху, місто-контрабандист і спекулянт, півтора міста: напівпольське, напівєврейське, напівукраїнське...». Усі ці характеристики <...> дуже влучно описують і це видання <...>. Його творці, дрогобичани з голови до п'ят, наслідують власне світлобачення замісити на таланти свого улюбленого письменника-земляка Бруно Шульца, вилити все це у химерну художньографічну форму, запекти в горнилі натхнення і подати споживачеві як делікатесну

<sup>11</sup> Лазорак Б., Тимошенко Л., Хомич Л., Чави І. Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича) / наук. ред. Л. Тимошенка. Дрогобич: Коло, 2016. 374 с.

<sup>12</sup> Возняк Т. Бруно Шульц. Повернення. Львів: «І», 2012. 218 с.

<sup>13</sup> Тушинська А. Наречена Шульца / пер. з пол., прим. та комент. Віри Меньок. Чернівці: Книги – XXI, 2018. 368 с.

<sup>14</sup> Бруно Шульц (1892 – 1942): бібліограф. покаж. / уклад. Н. М. Рішаві; редактор С. Ю. Фартушок; рецензенти: В. В. Меньок; Г. Юзефчук; відпов. за вип. М. М. Дмитрів; Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Бібліотека. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2018. 210 с.

<sup>15</sup> Скринька з червоного дерева. Єврейська проза Східної Європи другої половини XIX–XX століть / упорядники: Леонід Фінберг та Олександра Уралова. Київ: Дух і Літера, 2020. 528 с.

<sup>16</sup> Павлишин А. Бруно Шульц. Харків: Фоліо, 2021. 123 с.

<sup>17</sup> В. Болецький. Венера із Дрогобича (про Бруно Шульца). Львів: Літопис, 2022. 251 с.

<sup>18</sup> Павлишин А. «Нам і далі загрожує вічність». Київ: Дух і Літера, 2021. Вид. 2-ге. 352 с.

мистецьку книгу. Тут – найсуттєвіші й найцікавіші сентенції з кожного розділу двох найуспішніших творів Бруно Шульца: «Санаторій під Клепсидрою» та «Цинамонові крамниці», подані поперемінно польською та українською. Такий своєрідний інтернаціональний «дайджест-концентрат» творчості і мудрості, стійкий до руйнівних впливів у часі і просторі» [14].

Універсальне видання «Słownik schulzowski» [23] укладений знаними польськими шульцологами, вперше опублікований у Гданську в 2003 р. (друге видання – 2006 р.) і містить інформацію і про життя й особистість Бруно Шульца, і про всю різнобічну його творчість – від персонажів творів до малярських технік, і про його епоху та оточення, місце в світовій культурі, інакше кажучи, у Шульцівській енциклопедії підсумковано майже сторічний досвід вивчення всіх аспектів шульціани у світовому шульцознавстві. Українською мовою словник перекладений Андрієм Павлишиним [22]. Словник не має аналогів ні в польській, ні у вітчизняній лексикографії. Запропоноване багатоаспектне видання є універсальною та відкритою системою: із часом можуть актуалізуватися нові параметри, відповідно, може з'явитися нова інформація шульцівського спрямування, що посприє подальшому розвитку світової шульціани.

Окрема частина бібліотечної шульціани Українсько-польського центру ДДПУ – це електронні видання, здебільшого наукові розвідки про творчість Бруно Шульца українською і польською мовами. Унікальною частиною бібліотечного осередку є селфі-стіна (зі змінним наповненням), де пошанувачі творчості того чи того письменника можуть постійно себе «селфити» в мережі з книгою, зокрема й шульцівською. І про кожного нового члена шульцівської книжкової родини обов'язково поширюють інформацію в соціальних мережах.

Гаслом шульцівського літературного простору бібліотечного фонду Українсько-польського центру Донбаського державного педагогічного університету обрано слова самого Маєстро: «Часом Книга засинала, і вітер роздував її лагідно, ніби столисткову троянду – вона розгорталася пелюстиною по пелюстині, повіка за повікою, всі сліпі, оксамитові й заспані, криючі у своїй серцевині, на самому денці, лазурову зіницю, павину суть, галасливе гніздо колібрі» [21, с. 118].

У Донбаському державному педагогічному університеті проводили й інші заходи популяризаторського спрямування, а саме: • оформлення в бібліотеці інформсторінки творчого життя «До 130-річчя від дня народження Б. Шульца», літературної візитки «Феномен Б. Шульца» та проведення літературної години «Бруно Шульц у житті та літературі»; • засідання круглого столу «Чим важливий Бруно Шульц для України?»; • флеш-опитування «Що ви знаєте про Бруно Шульца?»; • виховні години «Бруно Шульц –

людина, письменник, художник: день пам'яті (з нагоди Дня народження)» в академічних групах; • підготовка доповідей про життєвий і творчий шлях Бруно Шульца здобувачами вищої освіти ДДПУ на щорічні Всеукраїнські науково-практичні конференції «Перспективні напрямки сучасної науки та освіти» тощо.

Репрезентацію різноманітних форм популяризації життя й творчості Бруно Шульца просопобіографічного спрямування вважаємо перспективною, але акцентуємо, що позитивних успіхів на цьому напрямку можна досягти лише за умови систематичної та регулярної популяризації, по-перше, а, по-друге, за умови залучення сукупності тих чи тих класичних (традиційних) та інноваційних форм, методів і прийомів такої популяризації.

**Висновки з дослідження.** Отже, питання популяризації творчості Бруно Шульца

в Україні завдяки синтезованому застосуванню традиційних, інноваційних і традиційно-інноваційних форм і методів залишається відкритим і надалі: це процес довготривалий, щоденний. Маємо надію, що настануть такі часи, коли ім'я Бруно Шульца буде відомим і всім, кому цікава полоністична тематика, і кожному пересічному українцю в будь-якому регіоні України, як ім'я Тараса Григоровича Шевченка, чи Івана Яковича Франка, чи Василя Стуса. Адже Бруно Шульц всесвітньовідомий не лише як автор прозових творів, а й як філософ, літературний критик, теоретик літератури, епістолограф, художник, живописець, маляр, рисувальник, графік, перекладач, педагог. Ці грані багатостороннього таланту митця теж потребують певної популяризації, у цьому і вбачаємо перспективу подальших наукових студій.

### Список використаної літератури

1. Бруно Шульц (1892 – 1942): бібліограф. покаж. / уклад. Н. М. Рішаві; редактор С. Ю. Фаргушок; рецензенти: В. В. Меньок; Г. Юзефчук; відпов. за вип. М. М. Дмитрів; Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Бібліотека. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2018. 210 с.
2. Вергеліс О. Олег Ліпцин. Де ти був, Одиссей? *Дзеркало тижня, Україна*. 23 листопада 2018 року. Вип. 45. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/oleg-lipcin-de-ti-buv-odyssey-295008.html>.
3. Гольберг Л. Люди, Місто, Шульцфест-2014. *Майдан: дрогобицька Інтернет-газета*. 18.05.2014. URL: <http://maydan.drohobych.net/?p=28303>.
4. Єгорова І. Дрогобицький Кафка. *День*. 10 грудня, № 143, 2005. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/drohobytskyy-kafka>.
5. Колодійчик І. Український Бруно. *Український тиждень*. 11 червня 2010 р. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-bruno/>.
6. Мартинович Ю. День народження Бруно Шульца. Геній з Дрогобича, який міг би отримати по війні Нобелівську премію. *Еспресо. Захід*. 12 липня 2021 р. URL: <https://zahid.espreso.tv/den-narodzhennya-bruno-shultsa-geni-y-z-drohobicha-yakiy-mig-bi-otrimati-po-viyni-nobelivsku-premiyu>.
7. Маторіна Н. М. Бруно Шульц і Україна: відзначення і вшанування 130 років від дня народження визначного митця (матеріали до позааудиторної роботи з історії зарубіжної літератури). *Горбачуківські студії: матеріали Всеукраїнської заочної науково-практичної інтернет-конференції* / [за ред. Д. В. Горбачука, Н. І. Кочукової]. Слов'янськ: Вид-во Б. І. Маторіна, 2022. Вип. 7. С. 158–163.
8. Маторіна Н. М. Бруно Шульц – письменник і художник, який зближує народи (матеріали до позааудиторної роботи з історії зарубіжної літератури). *MODERN RESEARCH IN WORLD SCIENCE: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції*. Львів, 2022. С. 730–735.
9. Маторіна Н. М. Календарно-нарративна «протобіографія» українськомовних перекладів художніх творів Бруно Шульца. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2022. № 58. С. 295–301.
10. Маторіна Н. М. Міжнародний фестиваль Бруно Шульца у контексті євроінтеграційних процесів філологічного спрямування. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2022. Спецвипуск, присвячений євроінтеграційній тематиці. Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 74–81.
11. Маторіна Н. М. Феномен суголосності творчості Бруно Шульца українському сьогоденню. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Том 33 (72). № 6. 2022. Частина 2. С. 25–32.
12. Маторіна Н. М. «Шульцівські» літературознавчі терміни як об'єкт термінологічного дослідження (на матеріалі індивідуально-дослідницької роботи з історії зарубіжної літератури). *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету: [збірник]*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 36. С. 102–106.
13. Маторіна Н. Українськомовний перекладацький дискурс (на матеріалі творів Бруно Шульца і про Бруно Шульца). *Нова філологія*. 2022. № 88. С. 50–58.
14. «Півтора міста» Бруно Шульца: дайджест-артбук / тексти Бруно Шульца; упорядник Микола Походжай; художник-графік Олександр Гейдек, переклад з польської Юрія Андруховича. Дрогобич: Коло, 2019. 48 с.: іл.
15. Шульц Б. Комета: оповідання / *Комета* / переклад з польської О. Корчинської, Г. Хорунжої, Л. Скопа; ілюстрації Тетяни Думан. Дрогобич: Коло, 2022. 120 с.: іл.
16. Шульц Б. Корицеві крамниці / переклад з польської Леся Герасимчука. Харків: Фоліо, 2022. 189 с.: іл. (Зібрання творів).
17. Шульц Б. Птахи / *Птахи* / пер. з пол. О. Бунда, Т. Думан, Л. Скоп. Дрогобич: Коло, 2020. 64 с.

18. Шульц Б. Санаторій під клеписидрою / переклад з польської Миколи Ярмолюка. Харків: Фоліо, 2023. 414 с.: іл. (Зібрання творів).
19. Шульц Б. Склепи цинамонові / Sklepy cynamonowe / пер. з пол. Т. Думан, Л. Скоп. Дрогобич: Коло, 2012. Вид. 1. 72 с.
20. Шульц Б. Склепи цинамонові / Sklepy cynamonowe / пер. з пол. Т. Думан, Л. Скоп. Дрогобич: Коло, 2020. Вид. 2. 72 с.
21. Шульц Б. Цинамонові крамниці та всі інші оповідання в перекладі Юрія Андруховича: оповідання; переклад з польської. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. Вид. четверте. 384 с.
22. Шульцівський словник / за редакцією Владзімежа Болецького, Єжи Яжембського, Станіслава Росека. Пер. з пол. Андрія Павлишина. Київ: Дух і Літера, 2022. 504 с.
23. Słownik schulzowski / Oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, St. Rosiek. Gdańsk, 2003. 449 s., 281 ilustr.; Wyd. drugie. Gdańsk, 2006. 467 s.

Надійшла до редакції 28 липня 2023 р.

Прийнята до друку 27 серпня 2023 р.

## References

1. (2018). Bruno Schulz (1892 – 1942): bibliographic index / uklad. N. M. Rishavi; redaktor S. Yu. Fartushok; retsenzenty: V. V. Menok; G. Yuzefchuk; vidpov. za vyp. M. M. Dmytriv; Drohobytskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Ivana Franka, Biblioteka. Drohobych: RVV DDPU im. I. Franka.
2. Verhelis, O. (2018). Oleh Liptsyn. Where have you been, Odysseus? *Dzerkalo tyzhnia, Ukraina*. Vyp. 45. URL: [https://zn.ua/ukr/ART/oleg-lipcin-de-ti-buv-odyssey-295008\\_.html](https://zn.ua/ukr/ART/oleg-lipcin-de-ti-buv-odyssey-295008_.html).
3. Golberg, L. (2014). People, City, Schulzfest-2014. *Maidan: drohobytska Internet-hazeta*. URL: <http://maydan.drohobych.net/?p=28303>.
4. Yehorova, I. (2005). Drohobych's Kafka. *Den. № 143*. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/drohobytsky-kafka>.
5. Kolodiichyk, I. (2010). Ukrainkyi Bruno. *Ukrainkyi tyzhden*. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainkyi-bruno/>.
6. Martynovych, Yu. (2021). Birthday of Bruno Schulz. A genius from Drohobych who could have won the Nobel Prize after the war. *Espreso. Zakhid*. URL: <https://zahid.espreso.tv/den-narodzhenya-bruno-shultsa-geni-y-z-drohobicha-yakiy-mig-bi-otrimati-po-viyni-nobelivsku-premiyu>.
7. Matorina, N. M. (2022). Bruno Schulz and Ukraine: celebration and commemoration of the 130<sup>th</sup> anniversary of the birth of the famous artist (materials for extracurricular work on History of Foreign Literature). *Horbachukivski studii: materialy Vseukrainskoi zaochnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii* / [za red. D. V. Horbachuka, N. I. Kochukovoi], vyp. 7. Slov'iansk: Vyd-vo B. I. Matorina.
8. Matorina, N. M. (2022). Bruno Schulz – a writer and artist who brings people together (materials for extracurricular work on History of Foreign Literature). *MODERN RESEARCH IN WORLD SCIENCE: materialy V Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. Lviv.
9. Matorina, N. M. (2022). Calendar-narrative «protobiography» of Ukrainian-language translations of works of art by Bruno Schulz. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii «Filolohiia»*. № 58.
10. Matorina, N. M. (2022). International Bruno Schulz Festival in the context of European integration processes of philological direction. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*. Spetsvypusk, prysviachenyi yevrointehratsiini tematytsi. Kyiv: Vydavnychiy dim «Helvetyka».
11. Matorina, N. M. (2022). The phenomenon of concordance of Bruno Schulz's creativity with the Ukrainian present. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*. Tom 33 (72). № 6. Chastyna 2.
12. Matorina, N. M. (2022). «Schulz» literary terms as an object of terminological research (based on the material of individual research work on History of Foreign Literature). *Naukovi zapysky Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu: [zbirnyk]*. Odesa: Vydavnychiy dim «Helvetyka». Vyp. 36.
13. Matorina, N. (2022). Ukrainian-language translation discourse (based on the works by Bruno Schulz and about Bruno Schulz). *Nova filolohiia*. № 88.
14. (2019). «A City and a Half» by Bruno Schulz: Digest Art-book / teksty Bruno Shultsa; uporiadnyk Mykola Pokhodzhai; khudozhnyk-hrafik Oleksandr Heidek, pereklad z polskoi Yurii Andrukhovycha. Drohobych: Kolo.
15. Shults, B. (2022). Comet: short stories / Kometa / pereklad z polskoi O. Korchynskoi, H. Khorunzhoi, L. Skopa; iliustratsii Tetiany Duman. Drohobych: Kolo.
16. Shults, B. (2022). The Street of Crocodiles (Cinnamon Shops) / translated from Polish by Les Herasymchuk. Kharkiv: Folio.
17. Shults, B. (2020). Ptakhy / Ptaki / per. z pol. O. Bunda, T. Duman, L. Skop. Drohobych: Kolo.
18. Schulz, B. (2023). Birds. Sanatorium Under the Sign of the Hourglass / translated from Polish by Mykola Yarmoliuk. Kharkiv: Folio.
19. Shults, B. (2012). Sklepy tsynamonovi / Sklepy cynamonowe / per. z pol. T. Duman, L. Skop. Vyd. 1. Drohobych: Kolo.
20. Shults, B. Sklepy tsynamonovi / Sklepy cynamonowe / per. z pol. T. Duman, L. Skop. Drohobych: Kolo, 2020. Vyd. 2. 72 s.
21. Shults, B. (2017). Tsynamonovi kramnytsi ta vsi inshi opovidannia v perekladi Yurii Andrukhovycha: opovidannia; pereklad z polskoi. Vyd. Chetverte. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA.
22. (2022). Schulz vocabulary / za redaksiieiu Vlodzimezha Bolets'koho, Yezhy Yazhembskoho, Stanislava Rosieka. Per. z pol. Andriia Pavlyshyna. Kyiv: Dukh i Litera.
23. (2003; 2006). Schulz vocabulary / Oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, St. Rosiek. Gdańsk. Wyd. drugie. Gdańsk.

*Submitted July 28, 2023.*

*Accepted August 27, 2023.*

---

**Matorina Natalia**, Candidate of Philological Sciences (PhD), Associate Professor, Doctoral Applicant of the Department of Polonistics and Translation of the Faculty of Philology and Journalism, Lesya Ukrainka Volyn National University (Voli Avenue, 13, Lutsk, 43025, Ukraine); e-mail: n.m.matorina@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6012-5663>

#### **Innovative, traditional, and classic-innovative forms of popularization of the literary heritage of Bruno Schulz**

One of the tasks that modern literary critics, art critics, cultural experts, etc., are still solving is the need to disseminate actively information of various types on Ukrainian territory and throughout the world about this or that Ukrainian artist, that is, scientists are engaged in popularizing the life and creative heritage of more or less well-known artists to a wide audience of creative personalities of Ukraine. The article deals with the expansion of Schulz's literary discourse in Ukraine and the attraction of new and new admirers of the creative work of the world-famous Galician writer from Drohobych Bruno Schulz to the Schulz Ukrainian community thanks to the use of innovative and classical forms of artistic popularization. The author of the scientific research focuses on the relevance, necessity, and correctness of accelerating the processes of entry of the bright Galician writer of the first half of the 20<sup>th</sup> century, Bruno Schulz, to the Ukrainian reading, literary, literary studies, and artistic discourses precisely through the prism of representation of various forms of popularization of Bruno Schulz's biography and creativity. In the investigation the place and role of Bruno Schulz in the world literary and artistic discourse have been characterized; the level of awareness of both specialists and ordinary citizens with the creative heritage of the artist on Ukrainian territory has been clarified; innovative, innovative-traditional, classic forms, methods and techniques of popularizing the figure of Bruno Schulz among the broad strata of modern Ukrainians are systematized, and recommendations on the outlined issues have been formulated. Given the fact that Bruno Schulz is world-famous not only as an author of prose works but also as a philosopher, literary critic, literary theorist, epistolographer, artist, painter, drawer, draftsman, graphic artist, translator, educator, these facets of the multifaceted talent of the artist will become the subject of further scientific investigations by the author of the publication because they also need a certain popularization.

**Key words:** innovativeness, modern approach, forms, methods and techniques, Bruno Schulz, popularization.

---

## The Pygmalion myth in Ovid's "Metamorphoses" and William Schwenk Gilbert's "Pygmalion and Galatea"

*Pavlo Shopin*

*Doctor of Philosophy,  
Assistant Professor in the Department of Applied Linguistics,  
Comparative Language Studies and Translation  
Mykhailo Drahomanov State University of Ukraine  
(8–14 Turhenivska Str. (5 th Floor, Room 5–12), Kyiv, 01601, Ukraine);  
email: pavloshopin@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-8022-5327>*

This article examines the ambivalent nature of the Pygmalion myth in Ovid's *Metamorphoses* and William Schwenk Gilbert's *Pygmalion and Galatea* (1870). The versions of the myth in Ovid and Gilbert are regarded as attempts at demythologization, which paradoxically introduce their own mythology. The author argues that the myth serves as both a reality and an illusion for the protagonists, blurring the lines between critical knowledge and mythological worldview. Drawing on conceptual metaphor theory, the author suggests that the Pygmalion myth can be regarded as an allegory within the cognitive paradigm of embodied realism, and the unconscious metaphor behind the myth presents the metamorphosis as rationally explainable yet resistant to critical thinking. The article delves into Pygmalion's mythical consciousness, highlighting his self-deception and the dialectic between animation and petrification. In Ovid, Pygmalion's mastery achieves a perfect delusion. He believes in the possibility of animating his statue because it is so life-like. The original story - as we know it from Ovid's *Metamorphoses* - treads the line between a miracle and self-delusion. After Ovid, its nature has remained ambivalent over the centuries. Gilbert demythologizes the myth by allowing it to become authentic reality. Pygmalion's dream is realized to reveal its paradoxical consequences, which change the phantasmagoria of animation into a waking nightmare. The dialectic of the myth is realized through legitimating the magical act of creation and challenging its ramifications. Animation is possible in its initial stage, but the education and socialization of Galatea seemingly fail. The only way out of this predicament appears to be the reverse act of petrification. Pygmalion's illusion has to come full circle in order to restore the balance. The article concludes that the understanding of the Pygmalion myth requires balancing between mythologizing and demythologizing, knowing and not-knowing.

**Key words:** metaphor, mythologization and demythologization, animation and petrification, Pygmalion and Galatea, Ovid, William Schwenk Gilbert.

**Introduction.** This article argues that the Pygmalion myth in Ovid's *Metamorphoses* and in *Pygmalion and Galatea* (1870) by William Schwenk Gilbert is paradoxical: it is reality for the protagonists, and yet it also becomes an illusion and a miracle. Creativity, as well as the reader's ability to suspend judgement and experience the work in the mode of not-knowing [1; 4], achieves a controversial balance between critical knowledge and mythological worldview.

The Pygmalion myth can be regarded as an allegory within the cognitive paradigm of embodied realism. The theoretical premise of my exploration of the Pygmalion myth is consonant with George Lakoff and Mark Turner's contention that myth is an unconscious metaphor which makes human reasoning possible [13, p. 215]. The conceptual metaphor theory [12] will be used to ascertain what kind of mythology is created by Ovid and Gilbert in their interpretation of the Pygmalion myth. (Petro Denysko offers an incisive criticism of this theory in his 2021 monograph *Insight. Visual and Multimodal Metaphors in Painting, Sculpture, Cinema, and Other Visual Arts* [3].) It remains to be demonstrated that the unconscious metaphor behind the myth presents the metamorphosis as rationally

explainable, which gives rise to mythical consciousness, and – because reason itself is largely metaphorical – cannot be eliminated by critical thinking. Although the dialectical approach to the Pygmalion myth as both a real miracle – a myth in itself – and as a delusion and unconscious metaphor is distinct from Lakoff and Johnson's cognitive relativism [11], it resonates with the argument about the omnipresence of myths, their persistence in time, and the paradoxical nature of mythical consciousness.

Pygmalion is an artist and an educator; but in both cases the analyses of the texts will first and foremost highlight his mythical consciousness, which enables subjective perception to realize the miracle of animation. As long as Pygmalion considers himself to be capable of rationally explaining the miracle and assuming the role of the dominant subject, he risks becoming a slave to mythology and instrumental reason. Here I follow Theodor W. Adorno and Max Horkheimer in arguing that the Pygmalion myth describes a subject–object relationship where “man's domination over himself, which grounds his selfhood, is almost always the destruction of the subject in whose service it is undertaken” [9, p. 54]. Pygmalion's attempts to produce a miracle are efforts to gain power over his creation. To reach his goal, Pygmalion is ready

to resort to mythology; but eventually he might realize that his domination and omnipotence are a mere illusion.

In Ovid, Pygmalion's mastery achieves a perfect delusion: "ars adeo latet arte sua" [16, p. 82]. He believes in the possibility of animating his statue because it is so life-like (the trope of the living statue has been extensively studied by Kenneth Gross in his monograph *The Dream of the Moving Statue* [7]). The original story – as we know it from Ovid's *Metamorphoses* – treads the line between a miracle and self-delusion. After Ovid, its nature has remained ambivalent over the centuries. One can even posit an assumption that it has always been controversial in its animating the inanimate.

For Adorno and Horkheimer, as well as for Lakoff and Turner, mythology is not historically superseded by rationality but constitutes human experience of reality and is common in everyday life. Hence it is reasonable to consider the modern versions of Pygmalion as variants of a myth [17; 18; 19], in spite of the fact that most comparative studies tend to view Pygmalion as a theme or a story [5; 10; 20].

This exploration of the Pygmalion myth is intended to show how mythology is problematized in literary works. By way of close reading of the modern versions of the Pygmalion myth, I will be looking for moments in the text which complicate its reception, finding instances of subject-object relationship, and recognizing the underlying metaphors of animation and Pygmalion's subjectivity. The choice of primary sources is motivated, above all, by the task of unravelling the dialectic of the Pygmalion myth. Ovid is a necessary introduction. Gilbert's *Pygmalion and Galatea* (1870) will help to elucidate the process of alienation of the object and Galatea's paradoxical petrification.

**The Pygmalion Myth in Ovid.** The origin of the Pygmalion myth in art is found in Ovid [16, pp. 81–85], and already this text presents the dialectic of myth and enlightenment. Ovid's version of Pygmalion is one of the myths sung by Orpheus, who is mourning the loss of his beloved Eurydice and renounces the love of women. The preceding story is about the Propoetides, who "dared to deny the divinity of Venus" [16, p. 81] by prostituting themselves outside the temple. They lost shame and the ability to blush, as "the blood of their faces hardened" [16, p. 81]. In punishment, they were turned into stone "with but small change" [16, p. 81]. Just like Orpheus, Pygmalion is a misogynist: he creates his statue as he sees the Propoetides and is "disgusted with the faults which in such full measure nature had given the female mind" [16, pp. 81–83]. It appears to be unreasonable and even counterproductive to make a statue when other women have become stone [15, p. 3]. However, Pygmalion's statue is snow-white, i.e. it metaphorically possesses the quality of purity and innocence in contrast to the shameless Propoetides.

The figure is carved out of ivory "with wondrous art" [16, p. 83], which gives the statue supernatural beauty "qua femina nasci / nulla potest" [16, p. 82], and Pygmalion falls in love with his own creation. The statue is Pygmalion's child, for he is its sole creator. Thus, his love for the figure is a transgression, an act full of autoeroticism and narcissism [15, p. 6]. The sexual motive is most salient in the story, and Pygmalion's incestuous passion has as its outcome the punishment in the form of breaking down Pygmalion's lineage and Venus's falling in love with mortal Adonis.

In the first part of the story, Pygmalion achieves a perfect deception. His art does not imitate nature but is a product of his imagination. Pygmalion's adoration of the statue brings it to life. We learn that the statue has the face of "a real maiden, whom you would think living and desirous of being moved" [16, p. 83]. The art so well conceals its art that Pygmalion believes his statue to be alive: "ars adeo latet arte sua" [16, p. 82]. He is either "a great craftsman" [14, p. 206] or a deceived deceiver. His work has to be absolutely perfect to make Pygmalion desire his creation. At first, the reader views the scene from the perspective of Pygmalion, who ardently gives himself in to the illusion of the statue's animation; and the text unfolds the process of self-deception.

Pygmalion's senses deceive the artist. He feels the statue with his hands (Melissa Haynes, in her recent article, offers an insightful analysis of the relational nature of this haptic aesthetic [8]) and does not "confess it to be ivory" [16, p. 83]. He kisses the statue and imagines that his kisses are returned. The sensuous, erotic side of the story is played out as reality in his imagination. While the statue is still ivory, Pygmalion speaks to it and "addresses it with fond words of love" [16, p. 83]. He touches her and fears to leave bruises on her skin. Pygmalion "brings it gifts pleasing to girls" [16, p. 83], dresses the statue in robes and adorns it with rings and a necklace. The climax of demythologizing the myth is reached when the narrator (Orpheus) tells us that Pygmalion lays the statue in his bed and "calls it the consort of his couch" [16, p. 83]. Pygmalion speaks to the statue, and his voice envelops it in the amorous fabric of mythical consciousness. However, the statue is mute, and Pygmalion's actions seem to be comic to an outsider. From the point of view of Pygmalion, these are the happiest moments of self-indulgent imagination. The power of deception can be ruined by the subject's doubt, but Pygmalion suspends disbelief and ventures to realize his dream. The reader is unable to see why Pygmalion deceives himself, just as he is unable not to empathize with Pygmalion and inevitably imagines the statue come to life. This paradox cannot be resolved but should be experienced as the true beauty of the story: its balance between knowing and not-knowing, myth and critical thought.

The realization of Pygmalion's illusion comes through a sacrifice. Pygmalion offers a sacrifice to Venus and prays to the gods to give him a maiden like the ivory figure. He does not dare articulate his dream. Muteness of the myth – its opposition to voice – reserves imagination as its true realm. In later stories,

the sacrifice will be internalized, but in Ovid it presents itself without the fear of being criticized, as the myth justifies the sacrifice and bestows the powers on the goddess who eventually animates the statue in the literal sense.

In the second part of the story, the statue comes to life while Pygmalion cannot believe his senses, and his adoration turns into petrification of his self. First, he touches the statue, and she only seems to be warm. Then the ivory becomes soft, and its hardness disappears: “the ivory grew soft to his touch and, its hardness vanishing, gave and yielded beneath his fingers” [16, p. 85]. Surprisingly, human flesh is once again reified through its comparison with wax, which is “easily shaped to many forms and becomes usable through use itself” [16, p. 85]. Disbelief and doubt infest Pygmalion’s imagination. Warmth and softness are not reliable for Pygmalion, although they are constitutive of our experience of human body, i.e. they can metonymically stand for the animate nature of the statue. For a brief moment, he does not trust his senses once again: “The lover stands amazed, rejoices still in doubt, fears he is mistaken, and tries his hopes again and yet again with his hand” [16, p. 85]. The lover is petrified by amazement, and his making the figure usable by the use itself alludes to onanistic repetition of a narcissist. At last he again gives in to the reality of the image of animation and believes his senses. Remember how the Propoetides could not blush and hence were not even perceived as alive. For mythical consciousness in the Pygmalion story, blush is not only shame, but also life. Thus, when the statue comes to life, she blushes. Her blush is the human nature which Pygmalion recognizes. This time the reader also believes in the transformation and consciously empathizes with Pygmalion. Both Pygmalion and the reader see a miracle, a myth reinstalled and simultaneously doubted. Pygmalion’s voluntary self-deception in the first part of the story and his disbelief in the miracle in the second contrast starkly and appear to be an illusion. Paradoxically, the reality of the true transformation is less real for Pygmalion than his initial self-deception.

Pygmalion endows the statue with his own power but does not see the other in it. He loves the statue, and she becomes his lover. There is almost no subjectivity in the animated statue. She is neither identical with, nor independent from Pygmalion because she is his creation. Even animated, she is mute, nameless, and her position in relation to Pygmalion is inferior: when she comes to life, she sees “the sky and her lover at the same time” [16, p. 85]. The spatial orientation of the animated figure is highly meaningful. She is looking up at Pygmalion who is *above* her and hence assumes the role of the dominant subject. Otherness of the statue and its total appropriation by Pygmalion create the tension which will be explored in later works. Pygmalion’s act of animation can be seen as an act of sublimation in the first part of the

story, but the true animation comes as authentic reality, i.e. the myth as it is. The reader and Pygmalion change places at the second stage of animation: Pygmalion cannot believe the reality of the myth, whereas the reader knows that his wish has been granted by the goddess. Finally, Pygmalion is persuaded in the reality of the myth, and the reader recognizes the mythical nature of the metamorphosis.

The fact that the reader perceives the story from the point of view of Pygmalion is crucial for the animation of the statue. If the myth is treated as a metaphor for creative process, the animation of the work of art rests on the ability to imagine things, to empathize with Pygmalion’s delusion and truly see the bright and picturesque reality of the myth. In itself, the myth is absolutely impenetrable to analytic thought and relies on our ability to relive it together with Pygmalion. Consequently, a blush is literally a feeling of shame and life, and softness is not a symbol or a sign of life, but life itself. Such direct experience is possible only due to mythical consciousness. Nonetheless, this absolute mythology has already been rendered impossible by Ovid himself. The text does not allow one to give in to the illusion of animation. Conversely, even the reader who analytically demythologizes the story and scrutinizes every unconscious metaphor to separate the tenor and vehicle cannot escape animating the statue in his imagination. The dialectic between mythologizing and demythologizing, knowing and not-knowing, animation and petrification is present already in Ovid, and the ambiguous and narcissistic subject in his text dominates over the object and simultaneously enslaves his own self in the act of self-deception.

**The Curse of Animation in Gilbert.** William Schwenck Gilbert’s *Pygmalion and Galatea* (1870) combines Victorian comedy with the personal tragedy of Galatea, which can be discerned only if the spectator views the play through the eyes of the animated statue. Its message for the Victorian audience could have been the necessity of the lie courteous [10, p. 105], but I am interested in the dynamic of the animation process and in Galatea’s experience of being normalized by education and society. Galatea’s education stands for her animation; as a trope it provides meaning and coherence to the process of animation. The question of educating the statue moves the focus toward the consequences of animation and changes the concept of the human being. To become one, Galatea needs to learn the culture and be integrated into the society. The implicit criticism of the social order can be found in Galatea’s interaction with other dramatis personae. Gilbert juxtaposes Victorian values with the alleged innocence of Galatea, where innocence is actually a myth and a different kind of culture. Galatea’s innocence is also used for the comic effect where her words acquire a second meaning, impenetrable for the heroine. While Galatea appears on the stage as a “controlled, trapped, rescued, idealized, defined and owned by men” [10, p. xxi] personage, she unconsciously acts as a mirror that reflects male domination and makes the subjugation of women recognizable to the modern spectator. The process

of education is aimed at commodifying Galatea and turning her into an object for adoration; hence Victorian morals do not allow for a free and independent woman in the society, and therefore Galatea has no other alternative but to literally turn into stone again.

The motive of blindness at the end of the play alludes to Pygmalion's infatuation as a delusion. When Pygmalion is blinded, he repents and clearly sees that he was wrong, and he still loves his wife. Galatea is cast away once Pygmalion is blinded. His blindness can also be interpreted as blind allegiance to Victorian morals. Galatea disappears from Pygmalion's eyes; there is no place for her as a living being on the stage. Over a period of twenty-four hours, Galatea experiences the most incredible set of metamorphoses and is plunged into the alien world with her own idiosyncratic preconceptions and values, which the spectator is asked to regard as innocence. Everybody in the play appears to be influenced by Galatea's animation, and she is being gradually alienated after each new encounter with other dramatis personae. Ironically, it is the animated statue who possesses "warmth, kindness and pity" [14, p. 211], whereas other personages are the exact opposite in their treatment of Galatea. As she learns what bitterness and misunderstanding are, her sorrow contrasts starkly with the petty family drama of Pygmalion and his wife.

Although Pygmalion is a genius who has the "powers denied to other men" [6, p. 10], he cannot animate his statues. The cause of his discontent lies in his conceptualizing artistic creation as magic. Pygmalion considers himself to be a magician who is able to surpass the gods in their work. But his creativity has limits which can never be transcended: "there's my tether" [6, p. 11], bemoans Pygmalion his impotence. He acutely feels his inferiority to the gods. Right after the monologue where he bewails his powerlessness and appeals to the gods, Galatea comes to life and calls Pygmalion by his name from behind the curtain. The curtain reveals the phantasy. As the curtain opens, Pygmalion's imagination is given full reign. Galatea comes to life. She has a name and a voice, and her key traits are that she lives, speaks, and breathes [6, p. 11]. Galatea comes to life thanks to Pygmalion's prayer. From now on, she becomes the main personage in the play. The first thing Galatea does is speak. Afterwards, she takes Pygmalion's hand and feels its warmth: "Give me thy hand – both hands – how soft and warm!" [6, p. 11] Softness and warmth are Pygmalion's attributes; the roles are reversed here, as it is Galatea who perceives the otherness and animate nature of Pygmalion.

Galatea tells the audience about her experience of animation and the metaphor of self as a container [11, p. 275] is used to explain the process of her animation. The statue first developed self-consciousness within her marble body and then became aware of her surroundings. Galatea

understands that she was once "a cold, dull stone" [6, p. 12] and recollects her being a marble statue. The "first dull gleam of consciousness" [6, p. 12] developed in Galatea before the animation of her body. Her "cold immovable identity" and the consciousness of her "chilly self" [6, p. 12] were already present when Pygmalion was praying to the gods and lamenting his inability to animate Galatea. If Galatea had self-consciousness at that moment, Pygmalion must have achieved the animation without the help of the gods. At least, her self-consciousness must have been created by Pygmalion.

Galatea is animated by the invocation of her name, as she tells Pygmalion that hearing it "seemed to shake my marble to the core" [6, p. 12]. She recounts to Pygmalion and the audience her experience of language. What seemed to be obscure became clear to Galatea. At first, she did not distinguish the sounds; they were vague and meaningless, but later they "seemed to resolve themselves into a language" [6, p. 12]. As Galatea learned the language, her inanimate body was "pervaded with a glow that seemed to thaw my marble into flesh" [6, p. 12]. At last, Galatea's flesh was animated, her "cold hard substance" turned into "the ecstasy of new born life" [6, p. 12]. And upon creation, Galatea immediately feels love and gratitude towards her creator. His name is the word that expresses her love and gratitude.

Despite her alleged innocence, Galatea loves Pygmalion with all her heart, and Pygmalion loves her as "a sculptor loves his work" [6, p. 13]. While in Boureau-Deslandes Galatea claims independence from Pygmalion [19], Gilbert's Galatea recognizes that she is made by Pygmalion for Pygmalion. She has no will of her own and will be obedient to Pygmalion. In her consciousness, Galatea becomes a subservient being; she has "no thought, no hope, no enterprise, that does not own thee as its sovereign" [6, p. 13]. Pygmalion's wildest dreams appear to have come true: Galatea now lives for his sake and is fully committed to him. She expects from Pygmalion to be appropriated like an object, selflessly offering herself to Pygmalion and thinking of herself as one with him. Alas, this union is impossible, because he is a married man, and the conventional morality will dispel Galatea as an illusion, an affront to Victorian morals.

Galatea's transmogrification is not questioned by Pygmalion, and the debate now unfolds around the question of the possibility to educate Galatea. The myth of Galatea is demythologized by Gilbert through allowing the metamorphosis to happen exactly as Pygmalion was dreaming about it. The fulfilment of his prayer has unforeseen repercussions. The apparently ideal metamorphosis becomes a nightmare for Galatea. The first blow comes from the creator himself: Pygmalion tells Galatea that he cannot return her love, and she cannot be his wife, because he already has one. If Galatea cannot love Pygmalion, then why did the gods animate her? Galatea begins to wonder about this first incongruity of her plight. Pygmalion does not know the answer but presumes that the gods may want to punish him for his folly [6, p. 13]. Galatea is reified,



as her whole life turns out to be the sculptor's punishment "for unreflecting and presumptuous prayer" [6, p. 14]. One more unexpected revelation comes to Galatea when she is about to fall asleep. In her innocence, she does not know what sleep is and experiences it as death. She is terrified by the seeming approach of death. This illusion is an instance of an inverted metaphor. Sleep is often seen as a metaphor for death and is used to explain it, but here death is a trope that gives meaning to the concept of sleep. At this moment, Galatea learns that humans are mortal, and thereby has one more disenchanting experience of life. Galatea learns disconcerting facts about her human existence: her love for Pygmalion is a sin; Pygmalion's love for her is adulterous; sleep is a death-like experience; and all humans are mortal [6, p. 19]. Galatea's paradoxical viewpoint introduces ambiguity to human experience. Her judgements may be humorous for the audience, but for Galatea they register a sequence of terrible facts she learns about life. Galatea's education becomes a torture of alienation for her.

Galatea provides a different perspective on human life and the social order. A brave soldier becomes "a paid assassin" [6, p. 20] and "one whose mission is to kill" [6, p. 21] in the eyes of the animated statue. She is appalled when she sees Leucippe, a soldier, bring a dead fawn. For her, the fawn is a living being, not radically different from her. She does not know what it is, but she understands that it was animate: "Thy form is strange to me; but thou hadst life" [6, p. 22]. Afterwards, Galatea's "misunderstanding" leads to a comedy of errors, where Myrine, Leucippe's lover, is persuaded by Galatea that Leucippe killed somebody. Myrine loses her happiness, and Leucippe may lose his love. This humorous situation has a sinister side if the spectator views the play with Galatea's eyes. When Myrine sees the fawn, she immediately understands the mistake, forgives Leucippe, and questions Galatea's sanity: "Why, girl—thou must be mad!" [6, p. 24]. Galatea's innocence – a quality which was to be cherished in the Victorian society – becomes her curse. She is ostracized for being mad. Even Pygmalion sees in Galatea "unwarrantable foolishness" [6, p. 25]. One can see how her innocence serves the double purpose of comedy and ironic criticism. Paradoxically, she is regarded as a lewd woman, a "marble minx" [6, p. 36] due to her innocence and naïveté. When Pygmalion is punished by blindness for his infidelity, Galatea has to disappear, because she causes too much grief and confusion. Pygmalion's creation becomes his punishment, and his talent is seen as "the fearful gift of bringing stone to life" [6, p. 33]. Now Pygmalion's gift is cognized as perverse and transgressive. Pygmalion is ashamed of himself for this misdeed. In his blindness, he sees his fault, and Galatea has to face a much sterner punishment.

In the Victorian society, Galatea becomes a scandal. She is a public nuisance, as Daphne's exasperation bears witness to it: "But can't you stop her? Shut the creature up? Dispose of her, or break her? Won't she chip?" [6, p. 33]. When the blind Pygmalion – thinking that he is talking to his wife – confides to Galatea that he never loved her, Galatea understands the horror of her situation. Pygmalion loved Galatea only "in mad amazement at the miracle" [6, p. 38], and now her presence inflicts pain to him. She sees that she is not "fit to live upon this world!" [6, p. 39] She mounts the pedestal, bids farewell to Pygmalion, and becomes stone again. In Gilbert's play, the process of animation is undermined by introducing Galatea as a foreign element in the society. The social and educational aspects of animation problematize the initial act of creation and make it not only inane, but also detrimental to the society. On the other hand, Galatea epitomizes the modern subject for whom there is no place and who is an unwanted child of his creator.

Gilbert demythologizes the myth by allowing it to become authentic reality. Pygmalion's dream is realized to reveal its paradoxical consequences, which change the phantasmagoria of animation into a waking nightmare. The dialectic of the myth is realized through legitimating the magical act of creation and challenging its ramifications. Animation is possible in its initial stage, but the education and socialization of Galatea seemingly fail. The only way out of this predicament appears to be the reverse act of petrification. Pygmalion's illusion has to come full circle in order to restore the balance.

**Conclusion.** The discussion above gives support to my main thesis that the effort to unveil the myth ends in developing a new metaphor to explain the metamorphosis of Galatea, which leads to reintroduction of mythical consciousness into the story. The modern authors, such as Gilbert, worked along these lines, trying to demythologize the Pygmalion myth and present creation as "eine vollkommene Täuschung" [2, p. 22], a perfect deception. The dialectical approach towards the myth and its interpretation allowed me to look at the moments when the fabric of the text is rent by the incongruity between the myth and its criticism.

Pygmalion is an artist or an educator, and his art conceals itself so well that he gives in to self-delusion only to question it later. Galatea comes to life, but her status is ambivalent. The myth problematizes the story, and the reader has to balance between understanding and not-understanding the myth. The understanding of the myth demands either uncovering the underlying metaphor and exploring the complexity of its conceptual design or experiencing the myth as authentic reality and animating Galatea through empathy. Conversely, not-understanding the myth involves either withholding judgement and experiencing the myth in its absolute reality or critical analysis and dismantling the fabric of the myth. Consequently, the literary interpretations of the Pygmalion myth strive to achieve

a balance between mythologizing and demythologizing, understanding and not-understanding, animation and petrification. Ultimately, the Pygmalion myth makes one aware of

the subject–object relationship, where Galatea’s agency is acknowledged by Pygmalion and her otherness disrupts his ability to dominate the animated and socialized person.

## References

1. Assmann, A. (1997). Belebte Bilder: Der Pygmalion-Mythos zwischen Religion und Kunst. In *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur* (pp. 63–87). Eds. M. Mayer, G. Neumann. Freiburg im Breisgau: Rombach.
2. Blühm, A. (1988). *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
3. Denysko, P. (2021). *Insait. Vizualni y multymodalni metafory v zhyvopysi, skulpturi, kino ta inshykh vizualnykh mystetstvakh* [Insight: Visual and Multimodal Metaphors in Painting, Sculpture, Cinema, and Other Visual Arts]. Poltava: FOP Hovorov S.V.
4. Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Trans. J. Goodman. University Park: The Pennsylvania State University Press.
5. Dörrie, H. (1974). *Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
6. Gilbert, W. S. (1870). *Pygmalion and Galatea. An entirely original mythological comedy*. New York: T.H. French. <http://archive.org/details/pygmaliongalatea00gilb> (accessed 17 July 2023).
7. Gross, K. (2019). *The Dream of the Moving Statue*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
8. Haynes, M. (2023). The Skin of a Statue: Rethinking Ovid’s Pygmalion. *The Sculpture Journal*, 32(2), 175–191. <https://doi.org/10.3828/sj.2023.32.2.03>
9. Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1972). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Trans. J. Cumming. New York: Herder & Herder.
10. Joshua, E. (2001). *Pygmalion and Galatea: The History of a Narrative in English Literature*. Aldershot: Ashgate.
11. Lakoff, G., Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Philosophy*. New York: Basic Books.
12. Lakoff, G., Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
13. Lakoff, G., Turner, M. (1989). *More Than Cool Reason: A Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.
14. Miller, J. M. (1988). Some Versions of Pygmalion. In *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century* (pp. 205–214). Ed. C. Martindale. Cambridge: Cambridge University Press.
15. Miller, J. H. (1990). *Versions of Pygmalion*. Cambridge: Harvard University Press.
16. Ovid. (1958). *Metamorphoses*. Ed. and trans. F. J. Miller. Vol. 2 (pp. 81–85). London: Heinemann. <http://archive.org/details/metamorphoseswit02oviduoft> (accessed 17 July 2023).
17. Shopin, P. (2013). The Myth of Language in G. B. Shaw’s Pygmalion. *Mova i kultura*, 16(2), 282–286. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik\\_2013\\_16\\_2\\_50](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2013_16_2_50) (accessed 17 July 2023).
18. Shopin, P. (2014). Postmodern Pygmalionism. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Filolohichni nauky*, 6(2), 77–86. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vluf\\_2014\\_6%282%29\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vluf_2014_6%282%29_14) (accessed 17 July 2023).
19. Shopin, P., Bentia, I. (2023). The Myth of Materialism and the Subject of Modernity: Pygmalion in the Works of André-François Boureau-Deslandes and Jean-Jacques Rousseau. *Artistic Culture. Topical Issues*, 19(1), 192–199. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283357](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283357)
20. Weiser, C. (1998). *Pygmalion: vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall; eine stoffgeschichtliche Untersuchung*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

Надійшла до редакції 21 липня 2023 р.

Прийнята до друку 20 серпня 2023 р.

Submitted July 21, 2023.

Accepted August 20, 2023.

---

**Павло Шопін**, доктор філософії, доцент кафедри прикладної лінгвістики, порівняльного мовознавства та перекладу Українського державного університету імені Михайла Драгоманова (вул. Тургенівська, 8–14 (5 поверх, ауд. 5–12), м. Київ, 01601, Україна); e-mail: pavloshopin@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-8022-5327>

**Міф про Пігмаліона в «Метаморфозах» Овідія та п'єсі Вільяма Швенка Гілберта «Пігмаліон і Галатя»**

У статті розглянуто амбівалентну природу міфу про Пігмаліона в «Метаморфозах» Овідія та п'єсі драматурга вікторіанської доби Вільяма Швенка Гілберта «Пігмаліон і Галатя» (1870). Овідієва та Гілбертова версії міфу постають як спроби деміфологізації, які парадоксальним чином запроваджують власну міфологію. Аналіз цих творів показує, що міф править водночас за реальність та ілюзію, розмиваючи межі між критичним знанням і міфологічним світоглядом. Спираючись на теорію концептуальної метафори, автор також припускає, що міф про Пігмаліона можна вважати за алегорію в рамках когнітивної парадигми втіленого реалізму, а несвідома метафора, що стоїть за міфом, представляє метаморфозу як раціонально пояснювану, але відпорну до критичного мислення. У статті досліджено міфічну свідомість Пігмаліона, висвітлено його самообман і діалектику між одухотворенням і скам'янінням. В Овідія Пігмаліон досягає майстерності досконалої омани. Він вірить у можливість оживити статую, адже вона дуже схожа на живу. Оригінальний сюжет «Метаморфоз» Овідія балансує на межі між дивом і самооманою. Після Овідія його природа залишалася амбівалентною протягом століть. Гілберт деміфологізує цей сюжет, дозволяючи йому стати справжньою реальністю. Мрія Пігмаліона перетворюється на дійсність, виявляючи свої парадоксальні наслідки - фантазмагорія одухотворення стає жахом наяву. Діалектика міфу реалізується через легітимізацію магічного акту творення і підваження його наслідків. Одухотворення принципово можливе, але виховання та соціалізація Галатеї зазнають позірного фіаско. Єдиним виходом з цього становища видається зворотний акт скам'яніння. Ілюзія Пігмаліона має пройти повне коло, щоб відновити баланс. У висновках зазначено, що розуміння міфу про Пігмаліона вимагає балансування між міфологізацією і деміфологізацією, знанням і незнанням.

**Ключові слова:** метафора, міфологізація та деміфологізація, одухотворення і скам'яніння, Пігмаліон і Галатя, Овідій, Вільям Швенк Гілберт.

---

## Мовознавство

DOI: 10.26565/2227-1864-2023-93-09  
УДК 81'1::811.161.2/.581

### Фразеологізми із числовим компонентом *сто* в українській і китайській мовах

*Юлія Даниленко*

*кандидат філологічних наук,  
іноземний експерт Північно-Західного університету  
(КНР);*

*e-mail: alex.andr62@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-1754-6571>*

Стаття присвячена компаративному аналізу українських і китайських фразеологізмів із числовим компонентом *сто* як складником поняття “все”. Цілісного й вичерпного лінгвокультурологічного дослідження поняття “все” на матеріалі фразеологічних одиниць китайської й української мов не проводилося, що зумовлює актуальність статті. Мета статті – уточнити й деталізувати деякі аспекти мовної репрезентації поняття “все” на матеріалі двох мов. У роботі описано роль чисел у китайській традиційній культурі; визначено деякі структурні й культурологічні особливості фразеологізмів у китайській мові; виокремлено, класифіковано, проаналізовано й порівняно фразеологічні одиниці з компонентом *сто* в українській і китайській мовах.

Результати дослідження дають підстави для уточнення змісту поняття “все”. Нумератив *сто* – продуктивний компонент китайських фразеологічних одиниць, в складі яких він може бути темпоральним показником, утіленням уявлення про різноманіття. Узагальнено структурні особливості китайських фразеологізмів: ФО з різною семантикою і конотативним забарвленням мають однакову заперечну структуру; у межах однієї одиниці протиставляються нумеративи 1-100, нумератив *сто* уживається двічі, використовуються нумеративи *сто* й *тисяча*. У китайській мові виявлено еквіваленти українських фразеологізмів із числовим компонентом *сто*. В українській і китайській мовах зафіксовано деякі схожі емоційно-оцінні компоненти досліджуваних одиниць: негативні (покірність, сум, байдужість до життя), позитивні (непереможність, цінність фахівця). У китайській мові більшість фразеологізмів із числовим компонентом *сто* вживається для характеристики певного стану людини, конкретних явищ. Дослідження фразеологізмів української і китайської мов дає змогу поглибити зміст поняття “все” в мовній картині світу їх носіїв. Результати досліджень можуть бути використані в процесі укладання фразеологічних українсько-китайських словників та в практиці вивчення обох мов.

**Ключові слова:** китайська мова, компаративний аналіз фразеологізмів, фразеологізм із числовим компонентом, число, *сто*.

Антропоцентрична спрямованість сучасної філологічної науки вимагає врахування багатьох факторів. Міждисциплінарний підхід з використанням результатів досліджень різних галузей науки (філософії, мовознавства, історії, культурології, математики, фізики й т. ін.) дає змогу досліджувати лінгвальні й екстралінгвальні факти під новим кутом зору, окреслює перспективи розвитку наукової думки. Такий підхід, з одного боку, допомагає виявити спільні риси в набутках різних культур, що поглиблює взаєморозуміння між народами, з іншого – сприятиме збереженню самобутності культур різних народів. Це зумовлює потребу порівняння українських і китайських фразеологізмів із числовим компонентом *сто* як складником поняття “все”.

Мета статті – на підставі аналізу мовного матеріалу двох мов уточнити деякі аспекти

мовної репрезентації поняття “все”, що зумовлює постановку таких завдань: 1) описати роль чисел у китайській традиційній культурі; 2) окреслити різницю між числами в математиці й їх репрезентацією в мові; 3) визначити деякі структурні й культурологічні особливості фразеологізмів у китайській мові; 4) виокремити в українській і китайській мовах фразеологічні одиниці (ФО) з компонентом “сто” як складником поняття “все”; 5) класифікувати й проаналізувати ці ФО за значенням; 6) порівняти українські й китайські ФО; 7) систематизувати отримані результати, що дасть підстави для уточнення змісту поняття “все”.

Широке коло питань когнітивної науки протягом останнього часу розробляли сучасні вітчизняні науковці, серед яких – харків'яни В. В. Акуленко [2], Н. І. Сукаленко [12], Л. А. Лисиченко [9], О. О. Скоробогатова [11],

О. В. Радчук [10]; дослідниця І. О. Голубовська [5]. На значущість універсалії “все” в мовній картині світу вказувала польська дослідниця А. Вежбицька [4]. Про важливу роль чисел у китайській культурі зазначав французький вчений М. Гране [7]. Проблема фразеології присвячені монографії сучасних китайських науковців – У Гоуа [13], Гао Юнсин [17], Лю Хонюан [18]. Відомий вітчизняний учений В. В. Акуленко запропонував опис структури макрополя кількості [1]. Його ідеї ґрунтуються на наукових доробках Бодуена де Куртене [3], Р. Якобсона [16]. Класифікацію В. В. Акуленка як основу для багатьох досліджень категорії кількості використовують і в сучасних працях за кордоном. Уважаємо, що дослідження нумеративів на матеріалі різних мов дасть змогу не лише детальніше схарактеризувати мовний аспект проблеми, але й суттєво доповнить один із важливих складників мовної картини світу – універсалію “все”.

У статті приклади фразеологізмів цитуємо за такими джерелами: українські фразеологізми – [14], китайські фразеологізми – [6]. У тексті китайські фразеологізми подаємо ієрогліфами, у дужках (...) наводимо пінін, у лапках “...” указуємо буквальный переклад китайського фразеологізму, значення фразеологізму – у лапках ‘...’.

Кількість – одна з найважливіших характеристик, притаманних матеріальним речам; вона завжди мала значення для людей, і це спонукало розвиток науки про числа. У західній традиції процес пізнання спирався на праці Платона, Аристотеля. Китайська культура до Середньовіччя формувалася в досить закритих умовах, її контакти із зовнішніми традиціями були обмеженими, що зумовило розвиток особливостей у деяких галузях китайської культури й наукового пізнання. Нумерологія в Китаї являє собою особливу теорію символізованих просторово-числових структур [8]. Важливу роль нумерології в китайській культурі відзначив французький синолог М. Гране [7]. Філософ А. І. Кобзєв вважає, що нумерологія виконує культуромодельючу функцію. Схарактеризовано три типи об’єктів китайської нумерології: 1) символи, 2) числа, 3) основні онтологічні іпостасі «символів» і «чисел»: інь-ян (阴阳) (темрява – світло), у син (п’ять елементів: вода, огонь, земля, дерево, метал). У системі відображені три основні засоби графічної символізації, притаманні традиційній китайській культурі: символи – геометричні фігури, числа – цифри, інь-ян – ієрогліфи [8, с. 15]. Специфіку основних нумерологічних класифікацій, побудованих на цифрах 2, 3, 5, визначає людський фактор. Число **два** (інь-ян) символізує жіночу та чоловічу природу; **три** матерії – це небо, людина, земля; число **п’ять** символізує

п’ять елементів – вогонь, воду, дерево, метал, землю; усі вони мають відношення до життєдіяльності людини [8, с. 34]. Важливе й число 12 – дюжина, що трапляється в різних народів, зручність його пояснювали використанням пальців для розрахунків. У сучасному Китаї і зараз кількість від 1 до 10 дуже часто показують комбінацією пальців однієї руки. Одне із ключових чисел у концепції людського пізнання – число **сто**. Ці числа мають велике, майже сакральне значення в різних сферах китайської культури: у релігії, міфології, географії, астрономії, математиці, філософії, історії, архітектурі, політиці, мистецтві, літературі, бойових мистецтвах, музиці, побуті.

Числа в математиці відрізняються від їх репрезентації в мові. Бодуен де Куртене на початку ХХ століття наголосив на необхідності розрізняти кількість математичну й мовну, що виражена в європейських мовах числівниками, категорією числа та іншими показниками [3 с. 311–324]. У китайській мові, що належить до ізольованого типу, категорія кількості виражається лексичними засобами, зокрема за допомогою спеціальних рахункових слів, яких у сучасній китайській мові від 80 до 140.

Зазначимо деякі розбіжності в засобах матеріалізації чисел: у мові числа можуть бути позначені не лише цифрами, але й словами-нумеративами та іншими лексико-фразеологічними засобами. Вони часто мають емоційну та образну забарвленість у контексті; сфера їх уживання менш чітка, на відміну від математики. У математиці використовують цифри й знаки із точними дефініціями, натуральний ряд чисел нескінченний, цифри не пов’язані з емоційністю. З використанням цифр і знаків математики можна вирахувати закони природи та Всесвіту.

Сакральні для китайської культури цифри 2, 3, 5 є також частиною числової послідовності Фібоначі 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, і т. д., названої на честь середньовічного математика Леонардо Пізанського (відомого як Фібоначі). За допомогою цих чисел описують явища природи, науки, мистецтва. Якщо кожне число із цієї послідовності поділити на попереднє, значення буде наближатися до унікального показника – 1,618 – золотого поділу, який вважають одним із найважливіших законів гармонізації Всесвіту. Число Фібоначі було знайдено у пропорціях «Вітрувіанської людини» Леонардо да Вінчі, який стверджував, що це математичне число керує Всесвітом. Нескінченна ланка природних явищ функціонує за правилами золотого поділу: рух при створенні еліптичних галактик, траєкторія руху ураганів, рух косяків риб, структура раковини равликів, розташування насіння у соняшнику і т. ін. З математичної точки зору, золотий поділ – ідеальна пропорція, до якої намагається наблизитися все живе і неживе в природі [15]. Можемо зробити висновок, що і західна наука, і китайська традиція спираються

на таку константу як золотий поділ, глибинний зміст якого сучасним вченим ще доведеться з'ясувати.

У китайській лінгвістиці існують широкий і вузький підходи до трактування фразеологізмів. У широкому розумінні до фразеологізмів відносять усі стійкі сполучення слів, приказки, крилаті вислови. У вузькому розумінні під фразеологізмом розуміють ченьюй (成语) – стійкий «компаративний фразеологізм», «готовий вислів» (у європейських мовах фразеологічні одиниці зі схожими характеристиками відносять до ідіом – за класифікацією Ш. Баллі). Зазвичай структура ченьюй складається із чотирьох компонентів (іноді з трьох, п'яти, семи); джерелом більшості з них є літературні твори [6]. У нашій роботі аналізуємо саме ченьюй; надалі ці одиниці будемо позначати термінами "фразеологізм", "китайський фразеологізм", "ФО". Приділяємо увагу китайським ФО із числовим компонентом **сто**, що вживається на першому місці в структурі фразеологізму. Характеристика особливостей репрезентації фразеологічних одиниць із числовим компонентом **сто** в китайській і українській мовах дасть змогу деталізувати деякі складники поняття "все".

Числовий компонент **сто** вживається у фразеологічних одиницях, що характеризують різні прояви людського життя. Для позначення тривалого процесу виховання і розвитку людини в китайській мові використовують фразеологізм 百年树人 (bai nian shu ren) із дослівним перекладом "сто років зрощувати людину". Значення ФО – 'становлення, випестування, виховання людини потребує багато часу'. Усе своє життя людина розвивається, навчається, набуває якихось умінь, навичок, і постійні зміни – перманентний складник її існування. Числовий компонент **сто** як темпоральний показник майже максимальної тривалості людського життя стає одним із репрезентантів поняття "все". В іншому прикладі цей числовий компонент стає втіленням спектру всебічних емоційних проявів: фразеологічна одиниця 百感交集 (bai gan jiao ji) перекладається як "сто почуттів поєдналися разом". Одну із найважливіших людських цінностей – свободу – вербалізовано у ФО 百无禁忌 (bai wu jin ji) – "сто не заборонено". Значення цього фразеологізму – 'без будь-яких обмежень, вільно; усе дозволено; немає ніяких заборон; необмеженість'. Числівник **сто** виражає сукупність різноманітних проявів, що не підлягають обмеженням, а одна із характерних рис китайського менталітету: дозволено все, що не заборонено. За такою самою структурою "сто не..." побудовано й фразеологізм 百无聊赖 (bai wu liao lai) – "сто нецікаво", який має значення 'втратити інтерес до життя; втрати сенс; не знати, куди себе подіти'. У цьому прикладі

компонент **сто** вміщує перелік того, до чого людина байдужа, і складатися він може з будь-яких складників, оскільки сумний настрій, нудьга й зневіра спроможні зіпсувати будь-що. Цей фразеологізм має негативну конотацію на відміну від фразеологізму "сто не заборонено". Значення болю та втрати притаманне фразеологічній одиниці 百身何赎 (bai shen he shu), що перекладається як "сто життів не зможуть компенсувати втрату" й використовується для позначення суму за померлою людиною. Є в китайській мові фразеологізм із компонентом **сто** й для позначення професійних навичок, наприклад, відмінного стрілка (військового або мисливця): 百步穿杨 (bai bu chuan yang), який перекладається як "влучити в лист зі ста кроків". Майстерність стрілка характеризується завдяки уживанню показника відстані *сто кроків*, оскільки це досить далека відстань для влучного пострілу.

Китайській мові притаманні фразеологічні одиниці з двома цифровими компонентами. Розглянемо фразеологізми, у яких подвоєння компонента **сто** посилює загальне значення цілісної одиниці. ФО 百依百顺 (bai yi bai shun) перекладається як "сто разів погодитися, сто разів скоритися" і позначає покірну, слухняну людину, що завжди виконує будь-які накази, погоджується із думками інших, не висловлює заперечень. Цей фразеологізм має негативну семантику. Позитивна семантика притаманна ФО 百战百胜 (bai zhang bai sheng) із дослівним перекладом "сто битв – сто перемог", яку уживають для позначення непереможної людини.

В інших прикладах спостерігаємо в межах однієї одиниці уживання одразу двох числових компонентів: **сто** й **тисяча**. ФО 百岁千秋 (bai sui qian qiu) має переклад "сто років, тисяча осеней" і позначає 'дуже давно історію; довгі роки'. ФО побудована за принципом градації, семантика компонентів значно посилює загальне значення фразеологізму з темпоральною характеристикою. Еквівалентом в українській мові можемо вважати фразеологічне сполучення із *незапам'ятних часів*, хоча в ньому немає числового компонента.

Китайська фразеологія частіше використовує нумератив **сто**, ніж українська, однак виявлено декілька еквівалентів із цим компонентом в обох мовах. Для характеристики різноманітних соціальних явищ у Китаї використовують фразеологізм із негативною семантикою 百孔千疮 (bai kong qian chuang) із дослівним перекладом "сто дірок, сто хвороб". Значення ФО має такі конотації: 1) 'повний занепад, безлад, розвал'; 2) 'багато синців і гематом'. Український еквівалент – фразеологізм *сто лих*, значення якого – 'чимало горя, неприємностей, усілякого клопоту'. Значення цих одиниць збігається за семою 'занепад, безлад'; обидва фразеологізми можна вживати для характеристики широкого кола явищ як суспільного, так і особистого життя. Еквівалентом українського фразеологізму *краще один раз*

побачити, ніж сто разів почути є китайська фразеологічна одиниця 百闻不如一见 (bǎi wén bù rú yí jiàn) – “ніж сто разів почути – краще один раз побачити”. В обох різномовних фразеологізмах є протиставлення нумеративів **одиниця** і **сотня**. Співвідношення **один – сто** використано й у фразеологізмі 百不失一 (bǎi bù shī yí), який дослівно перекладається як “із ста не втратити жодного” й має значення ‘сто із ста’, ‘повна гарантія’. Частковим еквівалентом можна вважати українську фразу *на всі сто*, що має такі значення: ‘цілком, повністю’; ‘має позитивні якості, властивості’; ‘заслугує цілковитого схвалення, правильний’. Фразеологічна одиниця української мови позначає вищий ступінь якості й повноти, є втіленням таких проявів, як максимальна кількість, повнота позитивної оцінки.

У китайській мові фразеологізми із числовим компонентом **сто** використовують для позначення певної характеристики речей, загальних понять. Фразеологічна одиниця 百读不厌 (bǎi dú bù yàn) перекладається як “сто разів прочитав і не набридло” й має значення ‘неймовірний твір’; виражає найвищу міру вподобань книги, літературного твору. Фразеологізм 百废俱兴 (bǎi fèi jù xīng) перекладається як “сто зникнень повернулось”; його значення – ‘загальне відродження, підйом; одночасно розпочинати все; усе створювати по-новому; починати все знову’. Компонент **сто** в складі цієї ФО втілює поняття “все” як сукупність нових можливостей, розвиток чогось нового. Уживається для характеристики речей, які поновили після руйнування або зникнення.

Зображуючи різноманіття поглядів, думок і напрямків, у китайській мові використовують фразеологізм 百家争鸣 (bǎi jiā zhēng míng) – “сто шкіл сперечаються”. А для позначення суперечливих поглядів, коли неможливо внести ясність, важко добратися до суті справи, уживають фразеологічну одиницю 百口莫辩 (bǎi kǒu mò biàn), що перекладається як “сто ротів не можуть розібратися”. Значення цих фразем з позиції носіїв мови досить прозоре.

В українській мові виявлено кілька фразеологічних одиниць, які не мають у китайській мові семантичного еквівалента із числовим компонентом **сто**. Серед них – фразема *в сто очей дивитися за* (ким) уживається в значенні ‘уважно стежити за ким-небудь, контролюючи дії, вчинки; старанно пильнувати’. Компонент **сто** позначає не лише велику кількість людей, що дуже уважно спостерігають за кимось. ФО підкреслює важливість подій, які відбуваються, зацікавленість тими людьми, хто створює ці події, або бере участь у них. Тобто кількісний сегмент значення поєднується із ціннісним.

В українській мові фразеологізми з компонентом **сто** вживають для зображення

певного фізичного й емоційного стану людини. Фразему *сто свічок в очах засвітилось* (свічки в очах засвічуються (стають) / засвітилися (стали)) використовують, коли ‘в кого-небудь від сильного удару або болю з’являється зорове відчуття мерехтіння, ряботіння’. ФО як (мов, мовби) *хто на сто коней висадив* має значення ‘хто-небудь перебуває в піднесеному настрої’ і позначає дуже гарний емоційний стан людини, її задоволення. Варіанти ФО *в сто раз / в тисячу разів* мають значення ‘значно, набагато’. Уживання ФО вимагає обов’язкового порівняння, що може містити й позитивну, і негативну характеристику: *він в сто разів кращий за них / він в сто разів гірший за них*.

Нумератив **сто** – продуктивний компонент китайських фразеологічних одиниць, який, за нашими спостереженнями, у кількісному відношенні уживається у декілька разів частіше, ніж в українській мові. У китайській мові числовий компонент **сто** може бути темпоральним показником – з його допомогою в складі ФО репрезентують довгу тривалість подій: для зображення складного процесу виховання і розвитку людини упродовж усього його життя, для позначення дуже довгого часового періоду (*сто років, тисяча осеней*). У ФО може бути втілено уявлення про різноманітність одночасного прояву багатьох різних почуттів і відчуттів, протилежних думок і позицій, суперечливих поглядів, через що неможливо з’ясувати сутність того, що відбувається, дійти до головного, знайти порозуміння.

Структурі фразеологічних одиниць китайської мови притаманні такі особливості: декілька ФО з різною семантикою і конотативним забарвленням (позитивним і негативним) мають однакову заперечну структуру *сто не...*; у деяких фразеологізмах зафіксовано протиставлення нумеративів 1–100; у межах однієї одиниці подвоюється нумератив **сто** (*сто... і сто...*); нумеративи **сто** й **тисяча** можуть уживатися в межах однієї цілісної одиниці; в українській мові виявлено один фразеологізм з такими компонентами (*в сто, тисячу разів*).

Проведений аналіз дав змогу зробити деякі висновки щодо емоційно-експресивної забарвленості фразеологізмів із числовим компонентом **сто** в китайській і українській мовах. У китайській мові фразеологізми з негативним емоційним забарвленням уживають для зображення покірної людини, суму за померлим, байдужості до життя, занепаду та безладу, відсутності порозуміння між людьми, неможливості дійти згоди в справах через суперечливі погляди; позитивне забарвлення притаманне фразеологізмам, що характеризують непереможну людину, свободу людини у вирішенні деяких справ, рівень фахівця (стрілка), процес поновлення зруйнованого, високу оцінку речі (книги). Деякі ФО емоційно нейтральні. В українській мові виявлено позитивно забарвлені фразеологізми для зображення людини в гарному настрої (*сто свічок світяться, на сто коней*

висадив), позначення вищого ступеня якості, міри, повноти (*на всі сто*); емоційно-експресивна забарвленість ФО *в сто разів* і *в сто очей дивитися* залежить від контексту.

Компаративний аналіз китайських й українських фразеологізмів дав змогу виокремити деякі спільні лінгвокультурологічні риси. У китайській мові виявлено еквіваленти українських фразеологізмів (*краще один раз побачити, ніж сто разів почути, сто лих, на всі сто*), у ФО обох мов наявний числовий компонент **сто** як втілення поняття “все”. В українській і китайській мовах схожі деякі емоційно-оцінні компоненти досліджуваних

одиниць: як негативні (покірність, сум, байдужість до життя), так і позитивні (непереможність, цінність фахівця високого рівню). У китайській мові більшість фразеологізмів із числовим компонентом **сто** вживають для характеристики певного стану людини, конкретних явищ; загальні значення ФО досить прозорі для носіїв мови.

Подальша порівняльна характеристика фразеологізмів української і китайської мов дасть змогу поглибити й деталізувати зміст поняття “все” в мовній картині світу їх носіїв. Результати досліджень можуть бути використані в процесі укладання фразеологічних українсько-китайських словників та в практиці вивчення обох мов.

### Список використаної літератури

1. Акуленко, В. В. (1990). О выражении количественности в семантике языка. Категория количества в современных европейских языках (с. 7–40). Киев: Наук. Думка.
2. Акуленко, В. В. (1998). Українська мова в європейському контексті: проблема розвитку мовленнєвої комунікації. *Мовознавство*, 2/3, 91–97.
3. Бодуэн де Куртене, И. А. (1963). Количественность в языковом мышлении. Избр. труды по общему языкознанию: в 2 тт. Т. 2. (с. 311–324). Москва: Изд-во Акад. наук СССР.
4. Вежицкая, А. (1996). Язык. Культура. Познание. Москва: Русские словари.
5. Голубовська, І. О. (2004). Етнічні особливості мовних картин світу. Монографія. Київ: Логос.
6. Готлиб, О. М., Му, Хуаин. (2019). Китайско-русский фразеологический словарь. Иркутск: Изд-во ИГУ.
7. Гране, М. (2016). Китайская цивилизация. Москва: Алгоритм.
8. Кобзев, А. И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. URL: [https://www.phantastike.com/philosophy/doctrine\\_symbols\\_numbers/djvu/view/](https://www.phantastike.com/philosophy/doctrine_symbols_numbers/djvu/view/) (дата звернення: 9.04.2023).
9. Лисиченко, Л. А. (2009). Лексико-семантичний вимір мовної картини світу. Монографія. Харків: ВГ «Основа».
10. Радчук, О. В. (2019). Лингвокогнитивная репрезентация понятия «отсутствие» в русском языке. Монография. Харьков: Юрайт.
11. Скоробогатова, Е. А. (2021). Грамматическое представление понятия полноты в русскоязычном поэтическом дискурсе: когнитивная основа и функционирование. *Наук. зап. ХНПУ імені Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство»*, 2 (98), 168–192.
12. Сукаленко, Н. И. (1992). Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира. Киев: Наук. Думка.
13. У, Гохау. (1996). Культурная лексикология. Харбин: Народное издательство Хэйлуцзян.
14. Фразеологічний словник української мови. URL: <https://slovyk.me/dict/phraseology/%D1%81%D1%82%D0%BE> (дата звернення: 3.04.2023).
15. Число Фибоначчи. Почему оно так популярно в природе? URL: <https://hi-news.ru/science/chislo-fibonachchi-rochemu-ono-tak-populyarno-v-prirode.html?ysclid=lg83wtsrhn9178122> (дата звернення: 9.04.2023).
16. Якобсон, Р. (1985). Избранные работы. Москва: Прогресс.
17. 高永鑫: 《文化视角下的汉语成语研究》, 长春吉林出版集团股份有限公司2021年版, 173.
18. 刘鸿雁: 《汉语成语语义研究》, 北京人民出版社2020年版, 337.

Надійшла до редакції 21 квітня 2023 р.

Прийнята до друку 29 травня 2023 р.

### References

1. Akulenko, V. V. (1990). About the expression of quantity in the semantics of the language. In *The category of quantity in modern European languages* (pp. 7–40). Kyiv: Nauk. Dumka.
2. Akulenko, V. V. (1998). Ukrainian language in the European context: the problem of development of language communication. *Linguistics*. 1998, 2/3, 91–97.
3. Baudouin de Courtenay, I. A. (1963). Quantitativeness in language thinking. In I. A. Baudouin de Courtenay. *Works on general linguistics: in 2 volumes* (pp. 311–324). Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk USSR.
4. Vezhbytskaya, A. (1996). *Language. Culture. Cognition*. Moscow: Russkye slovary.
5. Golubovskaya, I. O. (2004). *Ethnic features of language pictures of the world*. Monograph. Kyiv: Logos.
6. Gotlib, O. M., & Mu, Huaiin. (2019). *Chinese-Russian Phraseological Dictionary*. Irkutsk: IGU Publishing House.
7. Granet, M. (2016). *Chinese civilization*. Moscow: Algorithm.
8. Kobzev, A. I. Teaching about symbols and numbers in Chinese classical philosophy. Retrieved from [https://www.phantastike.com/philosophy/doctrine\\_symbols\\_numbers/djvu/view/](https://www.phantastike.com/philosophy/doctrine_symbols_numbers/djvu/view/).



9. Lisichenko, L. A. (2009). Lexico-semantic dimension of the language picture of the world. Monograph. Kharkiv: VH «Osnova».
10. Radchuk, O. V. (2019). Linguo-cognitive representation of the concept «absence» in the Russian language. Monograph. Kharkiv: Yurayt.
11. Skorobogatova, E. A. (2021). Grammatical representation of the concept completeness in Russian poetic discourse: cognitive basis and functioning. *Naukovi zapysky. G. S. Skovoroda KhNPU. The series «Literature Studies»*, 2 (98), 168–192.
12. Sukalenko, N. I. (1992). Reflection of everyday consciousness in the figurative language picture of the world. Kyiv: Nauk. Dumka.
13. Wu, Guohua. (1996). Cultural lexicology. Harbin: Heilujian People`s Press.
14. Phraseological dictionary of Ukrainian language. Retrieved from <https://slovnky.me/dict/phraseology/%D1%81%D1%82%D0%BE>
15. Fibonacci number. Why is it so popular in nature? Retrieved from <https://hi-news.ru/science/chislo-fibonachchi-pochemu-ono-tak-populyarno-v-prirode.html?ysclid=lg83wtshrhn9178122>
16. Jacobson, R. (1985). Selected Works. Moscow: Progress.
17. Gao, Yongxin. (2021). Research of Chinese Idioms. Changchun: Jilin Publishing Group.
18. Liu, Hongyan. (2022). Study of the Meaning of Chinese Idioms. Beijing: People`s Press.

*Submitted April 21, 2023.*

*Accepted May 29, 2023.*

---

**Iuliia Danylenko**, Ph.D in Philology, foreign expert at Northwest University (N.1 Rd. Xue Fu Dadao, Chang`an District, Xi`an 710069, P.R. China); e-mail: alex.andr62@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-1754-6571>

#### **Phraseological units with a numerical component *hundred* in Ukrainian and Chinese**

Intermedial The article is devoted to a comparative analysis of Ukrainian and Chinese phraseological units with the numerical component **hundred** as a component of the concept “all”. A holistic and exhaustive linguoculturological study of the concept “all” on the basis of phraseological units of the Chinese and Ukrainian languages has not been carried out, that determines the relevance of the article. The purpose of the article is to clarify and detail some aspects of the language representation of the concept “all” on the material of two languages. The paper describes the role of numbers in traditional Chinese culture; certain structural and cultural features of phraseological units in the Chinese language are determined; identified, classified, analyzed and compared phraseological units with the component “hundred” in the Ukrainian and Chinese languages.

The results of the study provide grounds for clarifying the content of the concept “all”. The numerative **hundred** is a productive component of Chinese phraseological units, in which it can be a temporal indicator, the embodiment of the idea of diversity. Structural features of Chinese phraseological units: PU with different semantics and connotative colouring have the same negative structure; within one unit, the numeratives 1–100 are contrasted, the numeral **hundred** is doubled, the numeratives **hundred** and **thousand** are used. The equivalents of Ukrainian phraseological units with the numerical component one hundred were found in Chinese. In Ukrainian and Chinese cultures some emotional and evaluative components are similar: negative (submission, sadness, indifference to life), positive (invincibility, value of a specialist). In Chinese most phraseological units with a numerical component **hundred** are used to characterize a certain state of a person, particular phenomena. The study of phraseological units in Ukrainian and Chinese will deepen the content of the concept “all” in the language picture of the world. The research results can be used in the process of compiling phraseological Ukrainian-Chinese dictionaries and in the practice of studying both languages.

**Key words:** Chinese, comparative analysis of phraseological units, phraseological unit with a numerical component, number, hundred.

---

DOI: 10.26565/2227-1864-2023-93-10  
УДК 811.161.1'37:23

## Асоціативне поле концепту «ворог» у мовній свідомості росіян

Людмила Педченко

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри слов'янської філології  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
(майдан Свободи, 4, Харків, Україна);  
e-mail: pedchenko1210@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-8603-293X>

Мета цього дослідження - виявити структуру асоціативного поля концепту ВОРОГ у російській мовній свідомості та з'ясувати чинники, що зумовлюють її трансформацію. Об'єктом дослідження є результати асоціативних експериментів, представлені у «Слов'янському асоціативному словнику» та в «Російській регіональній асоціативній базі даних. 2008-2015». Предмет дослідження складають базові когнітивні ознаки, що формують асоціативно-вербальну модель концепту «ворог» у сучасній мовній свідомості росіян.

Результати порівняльного аналізу досліджуваних асоціативних полів загалом свідчать про сталість асоціативно-вербальної моделі концепту ВОРОГ у російській мовній свідомості перших десятиліть XXI століття. Список високочастотних реакцій на стимул *враг* здебільшого є незмінним (*друг, недруг, враг народу, злой, мой, ненависть* та ін.). Стабільними залишаються якісні, акціональні та акторні характеристики ворога, його емоційна та загальна негативна оцінка. Актуальним є зв'язок концептів ВОРОГ і ВІЙНА.

Однак коло реакцій, які вказують на суб'єкт ворожнечі, змінюється: поруч із темою Німеччини (*немец, Гитлер, Германия, фашизм*), відзначаються реакції *Америка, США, Запад*. Серед найменувань об'єктів, на які спрямована ворожнеча, з'являються реакції *наци, страны, государства*. Реакції, що вказують на місце розташування ворога, виражають ідею його близькості, що пов'язано з почуттям небезпеки та загрози.

Поява таких реакцій вказує на поступову актуалізацію у російській мовній свідомості образу зовнішнього ворога, який може асоціюватися не лише з людьми інших національностей, але й з окремими державами чи їх об'єднаннями. Такі зміни, очевидно, зумовлені екстралінгвістичними чинниками, зокрема посиленням з боку Росії на початку 2000-х політичної напруженості щодо сусідніх держав і країн Заходу, що супроводжувалося активним формуванням образу зовнішнього ворога у російському медіапросторі. Трансформація асоціативного поля концепту ВОРОГ у російській лінгвокультурі демонструє соціокультурну обумовленість, дискурсивність, динамічність мовної свідомості.

**Ключові слова:** концепт, мовна свідомість, лінгвокультура, асоціативне поле, асоціативно-вербальна модель, когнітивні ознаки, образ ворога.

Концепт ВОРОГ відбиває один із найпростіших типів міжособистісних відносин, у які вступають суб'єкти на підставі антипатії – взаємини ворожнечі. У мовній картині світу цей концепт фіксується в межах базової концептуальної опозиції «свій» – «чужий», що виражається передусім лексичними засобами [5, с. 360]. Опис асоціативного поля даного концепту дозволяє проаналізувати характер відносин ворожнечі та їхнє розуміння носіями тієї чи тієї лінгвокультури.

**Мета** цього дослідження – виявити структуру асоціативного поля концепту ВОРОГ у російській мовній свідомості та з'ясувати чинники, що зумовлюють її трансформацію.

**Об'єктом** дослідження є результати асоціативних експериментів, представлені у російській частині «Слов'янського асоціативного словника» (САС) [10] та в «Російській регіональній асоціативній базі даних. 2008-2015», створеній у Новосибірську І. В. Шапошниковою та О. А. Романенко (СІБАС) [9]. **Предмет** дослідження складають базові когнітивні ознаки, що формують

асоціативно-вербальну модель концепту «ворог» у сучасній мовній свідомості росіян.

**Актуальність** дослідження зумовлена тим, що в інформаційному просторі сучасної Росії значне місце посідає «образ ворога», який активно впроваджується у масову свідомість у вигляді публіцистичних газетно-журнальних текстів і цілої системи заходів агітаційно-пропагандистського характеру. «В масовій свідомості ворог – це збірний образ, який може бути персоніфікованим та відноситься до конкретної особистості, або може бути пов'язаний з етнічною групою, державою, суспільством» [7]. Образ ворога – це ідеологічний та психологічний стереотип, що дозволяє будувати політичну поведінку.

Особливості формування та функціонування образу ворога неодноразово ставали предметом дослідження науковців різних галузей. Психологічні засади створення образу ворога у масовій свідомості досліджують В. Кириченко (2015) [4], С. Олексієнко, Л. Герман (2017) [7]; образ ворога як важливий елемент системи пропаганди аналізує Г. Почепцов (2018) [8]. Мовні аспекти формування образу ворога в радянській

пропаганді детально проаналізовано в монографії Л. Масенко (2017) [6]. Мовні засоби творення образу ворога в умовах інформаційної війни на матеріалі російсько-української гібридної війни вивчає О. Кирилюк (2020) [3].

«Образ ворога», що присутній у масовій свідомості, допомагає згуртувати суспільство навколо «харизматичного» лідера, вождя, змушує тимчасово забути чи послабити внутрішньодержавний конфлікт між владою та суспільством. «Наявність ворога допомагає спільноті побороти труднощі, виконувати завдання керівництва задля досягнення мети, удосконалюватися, аби бути кращим, ніж противник, та навіть більше – мати конкретний об'єкт, на який можна покласти усю відповідальність за економічні чи соціальні невдачі, політичні проколи, недовиконання плану тощо» [11, с. 257].

Як правило, активізація у масовій свідомості «образу ворога» дозволяє об'єднати націю перед реальною чи уявною загрозою загальноцивілізаційного чи національного масштабу, допомагає зміцнити існуючу політичну систему.

Створення міфологізованого «образу ворога» є поширеною технологією сучасної російської пропаганди. Ворогом може бути оголошено конкретну людину, групу людей, націю, кілька націй, об'єднаних у політичний блок, або «недосконалу» людську природу. Ворог може бути внутрішнім і зовнішнім, особистим і колективним, його образ може бути чітко промальований в масовій свідомості або визначений тільки в загальних рисах. Як правило, образ ворога намагаються візуалізувати, йому приписуються звірині риси. При цьому «ворог» демонізується, наголошується, що він має диявольську природу. Цей міфологізований образ покликаний замінити у колективній свідомості реальний образ представника іншої країни чи іншої національності. Він простий для сприйняття, легко впізнається та запам'ятовується.

Як зазначає у своїй дисертаційній роботі, присвяченій концептам «ВІЙНА» та «ВОРОГ» у сучасній російськомовній публіцистиці (2010), російська дослідниця В. Хоруженко, "образ ворога" є невід'ємним елементом політичної практики і, насамперед, політичної теорії та публіцистики. Спираючись на лінгвістичний аналіз текстів, вона виділяє кілька образів ворога у сучасній російській пресі. По-перше, це ворог у вигляді влади, можновладців. Це можуть бути конкретні політики, які називаються прямо, та політики, названі узагальнено (влада, чиновники, демократи). Цей політичний образ ворога включається до текстів в опозиції «народ і влада». По-друге, ворогами оголошують етнічно чужих на тлі домінуючої етнічної групи росіян. По-третє, існує образ ворога, який з'явився у російській пресі приблизно

з середини 99-го року – це зовнішній ворог, який вбудовується в історично та культурно марковану опозицію "Росія – Захід". У зв'язку з образом зовнішнього ворога В. О. Хоруженко зауважує, що «подолання соціальної приниженості може сприяти формуванню позитивного «ми»-образу. Однак у Росії позитивний "Ми"-образ формується у межах тоталітарного мислення. Тобто росіяни шукають ворога ззовні. У тоталітарній державі опозиція «ми – вони» («своє» – «чуже») стає важливим елементом російської державної ідеології» [12, с. 13].

«Образ ворога», що формується в інформаційному просторі сучасної Росії, впливає на мовну свідомість носіїв російської лінгвокультури, зокрема на асоціативно-вербальну модель відповідного концепту, що відбивається на рівні асоціативних реакцій на стимул *враг*, отриманих внаслідок психолінгвістичних експериментів.

За даними «Слов'янського асоціативного словника», що відображає мовну свідомість росіян, українців, білорусів та болгар кінця 1990-х – початку 2000-х років, найбільш частотною реакцією росіян на стимул *враг* є лексема *друг*, що в цілому відповідає характерній для російської мовної свідомості стратегії асоціативного реагування, що базується на парадигматичних мовних зв'язках антонімічного характеру (пор. *бабушка – дедушка, богатый – бедный, белый – черный* тощо).

Другою за частотністю є синтагматична реакція *народ*, що відсилає до відомого виразу *враг народа*. Словосполучення *враг народа* співвідноситься з терміном римського права *hostis publicae* «ворог суспільства». Цей термін позначав осіб, які були оголошені поза законом і підлягали знищенню. У російській революційній практиці словосполучення «*враг народа*» вперше було використано у серпні 1917 р., коли Комітет народної боротьби з контрреволюцією поширив величезну кількість листівок, присвячених «підривній діяльності» «ворогів народу». «Ворогом народу» у цих листівках був названий генерал Л. Г. Корнілов, який намагався за допомогою відданої йому частини армії запобігти Жовтневій революції [12, с. 13]. Образ «ворога народу» посідав важливе місце у політичній риториці сталінської епохи, коли «ворогами народу» оголошувалися як справжні, так і уявні вороги радянської влади. Асоціативна актуалізація даного висловлювання в мовній свідомості росіян кінця ХХ століття свідчить про глибоку вкоріненість цього поняття в історичній пам'яті російського народу. Як пише Ю.М. Караулов, «історизм *враг народа* в російській мовній свідомості вкорінений настільки глибоко, що цього поняття не вдалося позбутися навіть новому (вже третьому чи навіть четвертому) поколінню носіїв мови» [2].

Реакції, що вказують на суб'єкт ворожнечі, неоднорідні: від максимально абстрактних (*люди, человек, сам человек, недруг, соперник, конкурент, противник, антагонист, неприятель, желающий зла, недоброжелатель, ты, он*) до

дуже конкретних (*Спартак*). Ворогами у російській мовній свідомості можуть виступати люди інших національностей (*немец, немцы, немецкий, еврей, татарин*), носії влади (*правитель, президент*), представники кримінального світу (*убийца, вор, преступник*), люди, пов'язані з війною (*завоеватель, воин*), демонологічні істоти (*черт, нечисть, гоблин*). Ворогами можуть виявитись і близькі люди (*муж, брат, сосед, подруга, дружок, старый друг, твой друг, семья*). Історична пам'ять про Другу світову війну мотивує високу частотність реакції *фашист* і «знак свастики».

Ворогу приписуються такі якості, як злість (*злой, зло, злейший, злобен и сердит, злобный, злодей, лютой*), жорстокість і сила (*жестокий, сильный*), підлість і підступність (*подлость, подлый, коварный, хитрость, скрытый*). Ворог є небезпечним і викликає страх (*опасный, опасность, опасно, опасный человек, страшный, угроза*). Деякі характеристики ворога неоднозначні: *смышлен – глупец, идиот; большой – маленький*. Ворог визначається як *чужой* (напевно, з посиланням на опозицію «свій» – «чужий»). Усвідомлення необхідності спільної боротьби зі спільним ворогом мотивує реакції *общий, наш*.

Акціональні та екзистенціальні характеристики ворога пов'язані переважно з рухом (*бежит, пришел, ушел, идет, наступает, крадется*), пильністю (*не дремлет, не спит, подслушивает*) і смертю (*померет, сдохнет, умер, мертв, мертвый*). Вочевидь, більшість названих реакцій характеризують дії або стан військового противника.

Образ ворога тісно пов'язаний з концептом ВІЙНА, про що свідчать реакції *смерть, война, беда, бой, боль, ружье, каска, труп, пацифизм*.

На зв'язок концептів ВОРОГ і ВІЙНА вказують і численні реакції акторного типу (що позначають дії, спрямовані на ворога): *побежден, победил, победим, победитель, победить, надо его победить, убить, убит, убийство, убую, разбит, побить, борются, атаковать, уничтожить, уничтожить морально, сломлен, истребление, поражен, месть*. Лише поодинокі реакції відбивають можливість мирного вирішення конфліктної ситуації: *простите, прощение, разговор*.

Коло об'єктів, на які може бути спрямована ворожнеча, включає реалії різного характеру та масштабу: *добра, природы, человечества, народа, отечества, дома, семьи, здоровья, мне*.

У темпоральному аспекті відносини ворожнечі характеризуються респондентами як тривалі: *на всю жизнь, вечный*.

У просторовому модусі ворог локалізується у полі зору суб'єкта: *виден на горизонте, близко, рядом, впереди*.

Очевидно, що концепт ВОРОГ належить до концептів, що емоційно переживаються, причому найбільш характерні емоції, пов'язані

з цим концептом, – ненависть (*ненависть, ненавистник, ненавистный ненавидеть, неприязнь, ненавижу*), злість (*зло, злость, злоба*) і страх (*боязнь, страх, ужас*). Поодинокими є реакції *стыд* і *любить*. Остання, напевно, пов'язана з біблійною заповіддю «Я кажу вам: любіть ворогів ваших, благословляйте тих, що проклинають вас...» (Матв., гл.5) і відображає християнську модель соціальної поведінки, в цілому не сприйняту російською масовою свідомістю.

Загальна оцінка ворога є однозначно негативною: *плохой, плохо, плохой человек, нехороший человек, неприятность, негодяй, падла, сволочь, подлец, тварь, козел, гад, не дай бог, не нужно, непонимание, зачем?*

Результати асоціативних експериментів, представлені в «Російській регіональній асоціативній базі даних. 2008-2015», загалом демонструють сталість асоціативно-вербальної моделі концепту ВОРОГ у російській мовній свідомості. Список високочастотних реакцій здебільшого не зазнав істотних змін порівняно із САС (*друг, недруг, враг народа, злой, мой, ненависть* та ін.). Стабільними залишаються якісні, акціональні та акторні характеристики ворога, його емоційна та загальна оцінка (хоча з'являються окремі реакції, що виражають позитивну оцінку: *добрый; верный; близкий; любимый; лучший; нужен; доброта*). Як і раніше, актуальним є зв'язок концептів ВОРОГ і ВІЙНА: *война; драка, меч; агрессия, борьба, выстрел, защита, конфликт, оружие, пух-пах, победа, противостояние, ссора, убежать, убийство* тощо.

Однак слід зазначити, що коло реакцій, які вказують на суб'єкт ворожнечі, в СІБАС змінюється: поруч із темою Німеччини (*немец, Гитлер, немцы, фашист, Германия, фашизм*), відзначаються реакції *Америка, США, Запад*. Серед найменувань об'єктів, на які спрямована ворожнеча, з'являються реакції *нации, страны, государства*, яких не було у САС.

Новою є частотна локативна реакція у *ворот*. Здебільшого реакції, що вказують на місце розташування ворога, виражають ідею його близькості, що пов'язано з почуттям небезпеки та загрози.

Поява таких реакцій вказує на поступову актуалізацію у російській мовній свідомості образу зовнішнього ворога, який може асоціюватися не лише з людьми інших національностей, але й з окремими державами чи їх об'єднаннями. Показовим у цьому відношенні є коментар, наведений у статті російських дослідниць А. С. Вакалової, І. В. Новицької, опублікованої у 2018-му році, щодо найчастотнішої за даними «Російського асоціативного словника» реакції *народа*, яка, на їх думку, «свідчить про наявність у той момент якогось спільного для всього російського народу ворога, можливо країни, США» [1, с. 26–27]. Такі зміни, очевидно, зумовлені політикою, яку почала проводити Росія

з початку 2000-х, яка характеризувалася посиленням політичної напруженості із сусідніми державами і країнами Заходу та супроводжувалася активним формуванням образу зовнішнього ворога в масовій свідомості росіян. Як зазначено у публікації на сайті newsRU.com від 28 листопада 2007 р., яку цитує В. О. Хорунженко, «образ ворога – це головний матеріал, який цементує російське суспільство протягом століть. Спочатку цей прийом відточили до досконалості комуністи, тепер цей метод знов у пошані. Головними зовнішніми ворогами при цьому знову стають США та

НАТО, а внутрішніми – опозиція, яка виступає за зміну нинішніх політичних кланів при владі» [12, с. 15].

Таким чином, трансформація асоціативного поля концепту ВОРОГ у російській лінгвокультурі, що спостерігалася у перші десятиліття ХХІ століття, демонструє соціокультурну обумовленість, дискурсивність, динамічність мовної свідомості. «Образ ворога», який формувався і продовжує формуватися в російському інформаційному просторі, детермінує асоціативно-вербальну модель концепту ВОРОГ у мовній свідомості росіян.

### Список використаної літератури

1. Вакалова А. Е., Новицкая И. В. Ассоциативно-вербальная модель концепта "враг" в языковом сознании носителя русской лингвокультуры // *Juvenis Scientia*. 2018 № 4. С. 26–29.
2. Караулов Ю. Н. Показатели национального менталитета в ассоциативно-вербальной сети // *Языковое сознание и образ мира*. Москва, 2000. С. 191–206.
3. Кирилюк О. Мовні засоби творення образу ворога в умовах інформаційної війни // *Наукові записки*. Вип. 187. Серія: Філологічні науки. Кропивницький: Видавництво «КОД», 2020. С. 45–50.
4. Кириченко В. В. Психологія образу ворога у масовій свідомості // «Філософія, релігія та культура в глобалізованому світі»: Всеукраїнська науково-теоретична конференція з міжнародною участю, 23 листопада 2015 року: [матеріали доповідей та виступів] / редкол. П. Ю. Саух [та ін.]. Житомир: Видавець О. О. Євинок, 2015. С. 69–74.
5. Кондратенко Н. В. Вербалізація концепту ВОРОГ в українському політичному дискурсі // *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*, Т. 16 (2017). С. 358–366.
6. Масенко Л. Мова радянського тоталітаризму. Київ: Кліо, 2017. 240 с.
7. Олексієнко С., Герман Л. Ворожість та образ ворога в сучасній психології // *Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України*. Серія: Психологія, 2017. Вип. 1.
8. Почепцов Г. Пропаганда 2.0. Харків: Фолио, 2018. 800 с.
9. Русская региональная ассоциативная база данных (2008–2015) (авторы-составители И. В. Шапошникова, А. А. Романенко). URL: <http://adictru.nsu.ru>
10. Славянский ассоциативный словарь: русский, белорусский, болгарский, украинский / Сост. Н. В. Уфимцева, Г. А. Черкасова, Ю. Н. Караулов, Е. Ф. Тарасов. Москва, 2004. 800 с.
11. Федорів У. Образ ворога як моделюючої фігури сопреалістичного тексту // *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія: Філологія. Вип. 2 (36), 2016, С. 257–261.
12. Хорунженко В. А. Концепты «ВОЙНА» И «ВРАГ» в современной русскоязычной публицистике. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Специальность: 10.01.10 – Журналистика. Москва, 2010.

Надійшла до редакції 12 вересня 2023 р.

Прийнята до друку 16 жовтня 2023 р.

### References

1. Vakalova, A. E., Novitskaya, I. V. (2018) Associative-verbal model of the concept “enemy” in the linguistic consciousness of a speaker of Russian linguistic culture. *Juvenis Scientia*. No. 4. 26–29. [in Russian].
2. Karaulov, Yu. N. (2000) Indicators of national mentality in the associative-verbal network. *Language consciousness and the image of the world*. Moscow. 191–206. [in Russian].
3. Kirilyuk, O. (2020) Linguistic means of creating an image of the enemy in the conditions of information warfare. *Scientific Notes*. Vol. 187. Series: Philological sciences. Kropyvnytskyi: "KOD" Publishing House. 45–50. [in Ukrainian].
4. Kyrychenko, V. V. (2015) Psychology of the image of the enemy in mass consciousness. "Philosophy, religion and culture in a globalized world": All-Ukrainian scientific and theoretical conference with international participation, November 23, 2015. Zhytomyr: Publisher O. O. Yevynok. 69–74. [in Ukrainian].
5. Kondratenko, N. V. (2017) Verbalization of the ENEMY concept in the Ukrainian political discourse. *Philological studies: Scientific Bulletin of the Kryvyi Rih State Pedagogical University*, Vol. 16. 358–366. [in Ukrainian].
6. Masenko, L. (2017) The language of Soviet totalitarianism. Kyiv: Clio. [in Ukrainian].
7. Oleksienko, S., Herman L. (2017) Enmity and the image of the enemy in modern psychology. *Bulletin of the National Academy of the State Border Service of Ukraine*. Series: Psychology,. Vol. 1. [in Ukrainian].
8. Pocheptsov, G. (2018) Propaganda 2.0. Kharkov: Folio. [in Russian].

9. Russian regional associative database (2008–2015) (compiled by I. V. Shaposhnikova, A. A. Romanenko). Retrieved from <http://adictru.nsu.ru> [in Russian].
10. Slavic associative dictionary: Russian, Belarusian, Bulgarian, Ukrainian (2004) / Comp. N. V. Ufimtseva, G. A. Cherkasova, Yu. N. Karaulov, E. F. Tarasov. Moscow..
11. Fedoriv, U . (2016) The image of the enemy as a modeling figure of the socialist realist text. *Scientific Bulletin of Uzhhorod University. Series: Philology. Vol. 2 (36). 257–261. [in Russian].*
12. Khoruzhenko, V. A. (2010) Concepts “WAR” and “ENEMY” in modern Russian-language journalism. Abstract of the dissertation for the degree of candidate of philological sciences. Specialty: 01/10/10 – Journalism. Moscow. [in Russian].

Submitted September 12, 2023.

Accepted October 16, 2023.

---

**Liudmyla Pedchenko**, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Slavic Philology of the Philological Faculty of the Kharkiv National University named after V.N. Karazin (Maidan Svoboda, 4, 61022, Kharkiv, Ukraine); e-mail: [pedchenko1210@gmail.com](mailto:pedchenko1210@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-8603-293X>

#### The associative field of the concept “enemy” in modern Russian linguistic consciousness

The purpose of this study is to reveal the structure of the associative field of the ENEMY concept in the Russian linguistic consciousness and to find out the factors causing its transformation. The object of the study is the results of associative experiments presented in the “Slavic Associative Dictionary” and in the “Russian Regional Associative Database. 2008-2015”. The subject of the study is the basic cognitive features that form the associative-verbal model of the concept “enemy” in the modern linguistic consciousness of Russians.

The results of the comparative analysis of the researched associative fields in general testify to the stability of the associative-verbal model of the concept of ENEMY in the Russian linguistic consciousness of the first decades of the 21st century. The list of high-frequency reactions to the stimulus of *враг* is mostly unchanged (*друг, недруг, враг народа, злой, мой, ненависть*, etc.). The enemy's qualitative, action and acting characteristics, as well as his emotional and general negative assessment, remain stable. The connection between the concepts ENEMY and WAR is relevant.

However, the circle of reactions that point to the subject of enmity changes: next to the topic of Germany (*немец, Гитлер, Германия, фашизм*), the reactions of *Америка, США, Запад* are noted. Reactions *нации, страны, государства* appear among the names of the objects targeted by enmity. Reactions indicating the location of the enemy express the idea of his proximity, which is associated with a sense of danger and threat.

The appearance of such reactions indicates the gradual actualization in the Russian linguistic consciousness of the image of an external enemy, which can be associated not only with people of other nationalities, but also with individual states or their associations. Such changes are obviously caused by extralinguistic factors, in particular, the strengthening of political tensions on the part of Russia in the early 2000s against neighboring states and Western countries, which was accompanied by the active formation of the image of an external enemy in the Russian media space. The transformation of the associative field of the ENEMY concept in Russian linguistic culture demonstrates socio-cultural conditioning, discursiveness and dynamism of language consciousness.

**Key words:** concept, language consciousness, linguistic culture, associative field, associative-verbal model, cognitive features, image of the enemy.

---

**Про підміну поняття в філософськомовних переконаннях  
Вільгельма фон Гумбольдта та її вплив на сучасне мовознавство**

*Сергій Попов*

*доктор філологічних наук,  
професор кафедри загального і прикладного мовознавства  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,  
(4, майдан Свободи, Харків, 61022, Україна);  
e-mail: s.leon.popov@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-3257-6245*

Статтю присвячено викриттю такої логічної помилки, як підміна поняття, в філософськомовних переконаннях Вільгельма фон Гумбольдта та її впливу на сучасне мовознавство. Після того як відомому вченому віддається данина заслуженої їм поваги, розглядається відомий факт, що в славетній доповіді 1820 року Гумбольдт виклав ідеї стадіальної концепції мови таким чином, щоб затвердити ідею переходу ізолюючих мов в інкорпоративні, інкорпоративних в аглютинативні й аглютинативних у флективні як найдосконаліші, і що констатація Гумбольдтом таких переходів світовою лінгвістичною спільнотою була одноголосно визнана помилковою. Відтак поступово розглядаються логічно хибні твердження Гумбольдта, які можна вважати передтечами тої помилки, викриттю та впливу якої присвячено цю статтю: це логічна суперечність тих положень вченого, що дух народу й мова є тотожними, але мова залежить від духу і що мислення не просто залежить від мови, а зумовлюється мовою. Далі розглядається логічна помилка Гумбольдта, викриття якої є метою цієї статті: це розуміння мови як самостійно існуючої сутності, що являє собою підміну поняття створеної людиною комунікативної системи поняттям створеної людиною самостійно діючої сутності. Висловлюється думка, що до цієї логічної помилки Гумбольдта певною мірою призвела панівна в той час ідеологія ідеалістичного романтизму, згідно з якою він зробив з мови яскраву, самостійну індивідуальність, і що Гумбольдт допустився цієї помилки через поверхнєве сприйняття рухливості мови як викликані її самостійністю, у той час як насправді така рухливість викликана підсвідомим мисленням її носіїв, чого вчений не сприйняв. Відтак розглядаються непоодинокі випадки, коли сучасні мовознавці продовжують цитувати та позитивно коментувати ці хибні положення Гумбольдта, й висловлюється надія, що ця стаття певною мірою сприятиме розумінню хибності досліджених філософськомовних переконань Вільгельма фон Гумбольдта, що в свою чергу запобігатиме їх впливу на сучасне мовознавство.

**Ключові слова:** Вільгельм фон Гумбольдт, філософія мови, ідеалістична філософія, романтизм, логічна помилка «підміна поняття», поверхнєве сприйняття.

Вільгельм фон Гумбольдт, перший в історії мовознавства теоретик, який глибоко, по-філософськи осмислив багатий мовний матеріал і результати зроблених до нього наукових досліджень, виконав й низку власне практичних лінгвістичних досліджень, але в цій статті він цікавить нас саме як теоретик філософії мови.

Загальновідомо, що «з появою праць Гумбольдта настав новий етап у розвитку мовознавства», що він «створив струнку й цілісну лінгвістичну концепцію, теоретично обґрунтував статус порівняльно-історичного мовознавства, заклав основи загального й теоретичного мовознавства», що його «по праву вважають основоположником цих наук», що його наукова діяльність «справила глибокий вплив на розвиток лінгвістики» й що на його «теоретичних положеннях ґрунтуються різні сучасні напрями у мовознавстві: соціолінгвістика, менталінгвістика, етнолінгвістика, антрополінгвістика та ін.» [3, с. 50].

Відомо, що першу в його лінгвістичній діяльності, але за своїм характером підсумовуюючу цю діяльність лінгвістичну доповідь «Про порівняльне вивчення мов

стосовно різних епох їх розвитку» в Берлінській академії він виголосив в 1820 році, тобто у віці 53 років, й від цього моменту йому залишалось лише 15 років життя, за які він теж встиг зробити чимало.

Достатньо відомим є і той факт, що в цій доповіді Гумбольдт виклав ідеї стадіальної концепції мови, поділивши всі мови світу на чотири морфологічних типи: 1) кореневі (ізолюючі); 2) інкорпоративні; 3) аглютинативні; 4) флективні (перший, третій і четвертий типи було виділено раніше Ф. Шлегелем і А. Шлегелем, а Гумбольдт уперше виокремив тип інкорпоративний, який своїми синкретичними «словами-реченнями» так здивував лінгвістичну спільноту часів його відкриття) – і розглянувши ці типи як відображення хронологічно послідовних етапів світового мовотворчого процесу, а саме як перехід корневих (ізолюючих) мов в інкорпоративні, інкорпоративних в аглютинативні й аглютинативних у флективні як найдосконаліші. Констатацію Гумбольдтом таких переходів світова лінгвістична спільнота одноголосно визнала помилковою. Як добре відомо, мовознавці багато разів звертали увагу і на інші помилки в лінгвістичній концепції Гумбольдта.

Немає жодних сумнівів в тому, що, коли видатний лінгвіст робить забагато практичних відкриттів й теоретичних узагальнень, він може в чомусь помилитися, що світовою лінгвістичною спільнотою, яка цю помилку помічає, через велику повагу до інших його напрацювань сприймається з розумінням. Але непоміченою цією спільнотою залишилась одна логічна помилка видатного вченого в його філософськомовних переконаннях, яка в історії мовознавства, на жаль, каузувала та продовжує каузувати певні негативні наслідки.

Метою цієї статті є викриття зазначеної помилки та її впливу на мовознавство (демонструючи філософськомовні переконання Гумбольдта, в тому числі цитуючи його, ми спираємося на відомості наступних джерел: [2, с. 53-91; 3, с. 44-50; 5, с. 19-43]).

Філософська концепція мови Гумбольдта сформувалася під впливом ідей німецької класичної філософії, а саме ідей Канта, Гегеля, Шеллінга, Якобі. Крім того, не тільки Гегель, а й Шиллер з Гете були його близькими друзями, що напевно впливало на Гумбольдта не тільки з філософської точки зору, але й літературно-романтично. Немає сумнівів в понятійній кореляції ідей цієї – ідеалістичної – філософії з ідеями романтизму з притаманними йому образами яскравих індивідуальностей, що так контрастували, наприклад, з анонімністю творців граматики Пор-Рояля Арно й Лансло.

Провідною думкою філософськомовної концепції Гумбольдта, її теоретико-методологічною основою став антропологічний підхід до мови, згідно з яким вивчення мови повинно здійснюватися в тісному зв'язку зі свідомістю і мисленням людини, її культурою та духовним життям. Для того часу це було вельми прогресивно.

Услід за Кантом Гумбольдт розглядає свідомість як особливу першооснову, яка не залежить від матерії й розвивається за своїми законами. Застосовуючи це положення до визначення мови, він пише: «Мова є душа в усій її сукупності. Вона розвивається за законами духа» (мається на увазі «духа народу»; що саме це означає, з наукової точки зору визначити важко, про що неодноразово велися дебати, але зараз на нас цікавить інше).

За Гумбольдтом, як мова загалом нерозривно пов'язана з людською духовною силою, так кожна конкретна мова пов'язана з духом народу – її носія, «мова народу є його дух, а дух народу є його мова, і важко уявити собі щось більш тотожне». Це дуже відомий вислів Гумбольдта, який досі в мовознавстві дуже багато цитується. Коли не дуже зрозуміло, що таке дух народу, з таким ототожненням мови й духа народу погодитись не важко.

Але далі Гумбольдт демонструє наступне: «духовна сила є найбільш життєвою і самостійною першоосною, а мова залежить від

неї». І саме тут, на наше переконання, вперше і з'являється логічна суперечність. Навряд чи тотожним можна вважати те, що залежить один від одного. Не можна вважати, що тотожність є наслідком залежності, наприклад що дитина, яка залежить від матері, та її матір тотожні, але Гумбольдт так вважає.

Ця перша нелогічність призводить до більш серйозного логічного порушення. Так, Гумбольдт вважає, що мова – це та сутність, яка творить думку. Тобто, на його переконання, мислення не просто залежить від мови, а зумовлюється мовою. Це положення, як добре відомо, каузувало появу гіпотези лінгвальної відносності, відомої також як гіпотеза Сепіра – Уорфа, гіпотези, яка викликала й продовжує викликати в мовознавстві багато суперечок. Особисто нам, як і багатьом іншим лінгвістам, важко збагнути, як мова може зумовлювати мислення людей, які перебувають у такому стані когнітивного розвитку, коли мови ще немає чи майже немає, а якість мислення вже є. Наприклад, коли люди тільки починають пізнавати навколишній світ і себе, поступово породжуючи свою мову, та мають часту потребу в нових номінаціях, то спочатку виникає думка про щось потребує назви, а не навпаки. Втім ми згодні з тим, що коли мова вже розвинута настільки, що є надійним засобом комунікації та збереження й передачі інформації, вона може впливати на мислення, в тому числі певним чином обмежуючи його (так, існують переконливі публікації щодо впливу китайської мови на мислення її носіїв). Але й це малолічне переконання Гумбольдта є тільки прелюдією до того, що цікавить нас найбільше. І на тлі ще й цього переконання вченого те, що маємо на увазі ми, дивує нас все менше.

Тож тепер головне. За Гумбольдтом, **мова – це організм, який вічно себе породжує, це жива діяльність людського духа, єдина енергія народу, яка виходить із глибин людської сутності й пронизує все її буття**. Мову, згідно з Гумбольдтом, слід розглядати не як мертвий продукт (ergon), а як **творчий процес, безперервну діяльність (energeia)**.

Не можна не помітити, що виділені нами слова вказують на те, що мова мислиться Гумбольдтом як самостійна жива сутність, навіть, образно кажучи, як самостійна жива істота: мова сама себе породжує, мова – діяльність духа, але після того, як дух її створив, вона живе своїм життям; мова виходить з людської сутності, а потім діє самостійно, являючи собою самостійну безперервну діяльність (energeia).

Погодитись з таким розумінням мови неможливо з логічної точки зору, бо таке розуміння – відома логічна помилка «підміна поняття». У даному випадку поняття створеної людиною комунікативної системи як людського інструменту підміняється поняттям створеної людиною самостійно діючої сутності. Насправді не мова сама себе вдосконалює і демонструє інші різновиди живої самостійності – це носії мови



завдяки дії їх логік як ладів їх мислень підсвідомо вдосконалюють мову й користуються нею як інструментом. Наприклад, якщо китайська мова обмежує мислення її носіїв, то це не тому, що «самостійна» мова так «схотіла», а тому, що такою її створили її носії, тобто насправді це не мова самостійно обмежує мислення її носіїв, бо мова є пасивною перешкодою для їх мислення. Тут доречно пригадати й про те, що в переважній більшості колишніх колоній в Африці викладання в школах та університетах відбувається на мовах колишніх колонізаторів – саме тому, що власні мови цих країн – колишніх колоній є не настільки розвинуті навіть просто лексично, щоб виразити велику кількість сучасних наукових понять, а запозиченням відповідних іншомовних слів носії цих мов не займаються через не дуже зручні для передачі наукової інформації граматичні структури цих мов.

Ми ясно усвідомлюємо: те, що Гумбольдт зробив з розумінням мови, є класичним прикладом уособлення. Але ми переконані в тому, що цьому літературному прийому немає місця в науковому стилі. Ба більше, якщо уособлення – це літературний прийом, то він зазвичай робиться автором свідомо, а ми не впевнені в тому, що Гумбольдт застосував його свідомо (в наш час перевірити це неможливо). Схоже на те, що Гумбольдт допустився цієї помилки через поверхневе сприйняття рухливості мови як викликаной її самостійністю, у той час як насправді така рухливість викликана підсвідомим мисленням її носіїв, чого вчений не сприйняв (детальніше про поверхневе сприйняття зокрема та когнітивно-еволюційну теорію мови в цілому – див. [4]). На нашу думку, до такого сприйняття і, як наслідок, до розглядуваної логічної помилки Гумбольдта певною мірою призвела панівна в той час кореляція ідеалістичної філософії та романтизму, й під впливом цих двох взаємокорелюючих напрямків він і зробив з мови яскраву, самостійну індивідуальність (можливо, цьому сприяла й дружба Гумбольдта з Гегелем, Шилером і Гете).

Навіть якщо припустити, що Гумбольдт застосував уособлення мови свідомо, наше переконання в тому, що цьому літературному прийому немає місця в науковому стилі, підсилюється тим, що, як виявилось в подальшому, велика кількість мовознавців

сприйняли таке гумбольдтівське розуміння мови не як уособлення, а, на жаль, буквально, що й дає нам підстави вважати це розуміння не уособленням, а логічною помилкою, яка має назву «підміна поняття».

Історичні послідовники Гумбольдта мали й сучасні мовознавці мають не сліпо вірити авторитетам на слово, а керуватись власним розумом (в теорії аргументації, як відомо, аргументи до авторитету та до традиції вважаються найслабшими з можливих, що постійно підкреслюється в західній науці в цілому). Натомість ми бачимо чимало прикладів бездумних посилянь на цю логічну помилку Гумбольдта.

Так, розглядувана помилка призвела до помилки Сепіра й особливо Уорфа, коли останній застосував це гумбольдтівське уособлення не як уособлення до індіанських мов (насамперед хопі), в переважній більшості безписемних, а отже, ще не розвинутих настільки, щоб вважатись надійними для спілкування й збереження та передачі інформації, тобто ще не розвинутих до стану, коли вони можуть впливати на мислення. До цього Уорфа призвела помилка, яка в логіці має назву «*error fundamentalis*», тобто «хибне основне положення, на якому будується яке-небудь доведення» [1, с. 202].

Сучасні мовознавці продовжують цитувати та позитивно коментувати це хибне положення Гумбольдта. Наприклад, відомий українській мовознавець М. П. Кочерган називає це положення «прогресивним» [3, с. 47]. Майже в усіх підручниках зі вступу до мовознавства та із загального мовознавства можна побачити словосполучення «саморозвиток мови», хоча, як вже сказано вище, цей розвиток каузують носії мови, а не вона сама. На власному досвіді ми пересвідчилися й в тому, що поняття «внутрішні закони розвитку мови» багато хто з мовознавців розуміють саме як саморозвиток мови. На жаль, і такий відомий на весь лінгвістичний й не тільки лінгвістичний світ вчений, як М. Н. Епштейн, займаючись створенням нових слів в руслі такого створеного ним напрямку, як проєктивна лінгвістика, цілком серйозно пише про те, що він вже майже переконаний у тому, що мова сама підказує й навіть підкладає йому в голову нові слова як справжня жива, самостійна сутність.

Нам залишається сподіватись на те, що показане в цій статті викриття гумбольдтівської логічної помилки певною мірою сприятиме запобіганню її впливу на сучасне мовознавство.

### Список використаної літератури

1. Вандишев В. М. Логіка. Основні поняття і принципи: навчальний посібник. Київ: Кондор-Видавництво, 2016. 300 с.
2. Ковалик І. І., Самійленко С. П. Загальне мовознавство: Історія лінгвістичної думки. Київ: Вища школа, 1985. 216 с.
3. Кочерган М. П. Загальне мовознавство: підручник. 3-тє вид. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 464 с.
4. Попов С. Л. Когнітивно-еволюційна теорія мови: обґрунтування. *Cognition, communication, discourse*. 2023. № 26. С. 123-139.
5. Удовиченко Г. М. Загальне мовознавство: Історія лінгвістичних учень. Київ: Вища школа, 1980. 216 с.

Надійшла до редакції 5 вересня 2023 р.  
Прийнята до друку 6 жовтня 2023 р.

## References

1. Vandyshev V. M. (2016). Logic. Basic concepts and principles: study guide. Kyiv: Condor Publishing House. 300 p. [in Ukrainian]
2. Kovalik I. I., Samiyenko S. P. (1985). General Linguistics: History of Linguistic Thought. Kyiv: Vyscha shkola. 216 p. [in Ukrainian]
3. Kochergan M. P. (2010). General linguistics: a textbook. 3rd edition. Kyiv: VC "Akademiya". 464 p. [in Ukrainian]
4. Popov S. L. (2023). Cognitive-evolutionary theory of language: justification. *Cognition, communication, discourse*. No. 26. P. 123-139. [in Ukrainian]
5. Udovichenko G. M. (1980). General Linguistics: History of Linguistic Students. Kyiv: Vyscha shkola, 1980. 216 p. [in Ukrainian]

Submitted September 5, 2023.

Accepted October 6, 2023.

---

**Sergiy Popov**, Doctor of Philology, Professor of the Department of General and Applied Linguistics, V. N. Karazin Kharkiv National University, (4, Svobody sq., Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: s.leon.popov@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3257-6245>

### About concept substitution in the philosophical and linguistic beliefs of Wilhelm von Humboldt and its influence on modern linguistics

The article is devoted to exposing the logical fallacy of concept substitution in the philosophical and linguistic beliefs of Wilhelm von Humboldt and its influence on modern linguistics. After paying tribute to the famous scientist, it notes the well-known fact that in his famous 1820 lecture, Humboldt presented the ideas of the stage concept of language in such a way as to affirm the notion of root languages transitioning into incorporative ones, incorporative into agglutinative, and agglutinative into inflectional as the most perfect. It points out that Humboldt's assertion of such transitions was unanimously recognized by the linguistic community as erroneous. The article then gradually examines Humboldt's logically flawed statements, which can be seen as harbingers of the error this article focuses on: the contradiction between the scientist's claims that a people's spirit and language are identical, yet language depends on spirit, and that thinking not only depends on language but is determined by it. Next, the author discusses Humboldt's logical error, exposing which is the purpose of this article: the understanding of language as an independently existing entity, substituting the concept of a human-created communicative system with the concept of a human-created independently acting entity. It is suggested that Humboldt's logical mistake was to some extent caused by the prevailing ideology of idealistic Romanticism, which led him to make language a vivid, independent individuality. Furthermore, Humboldt made this error because of the superficial perception of the mobility of language as caused by its independence, while in fact such mobility is caused by the subconscious thinking of its speakers, which the scientist failed to grasp. Therefore, the article discusses the numerous instances where modern linguists continue to cite and comment positively on these flawed statements by Humboldt, and expresses the hope that this article will somewhat contribute to understanding the fallacy of the studied philosophical and linguistic beliefs of Wilhelm von Humboldt, which in turn will prevent their influence on modern linguistics.

**Key words:** Wilhelm von Humboldt, philosophy of language, idealistic philosophy, romanticism, logical fallacy "substitution of concepts", superficial perception.

---

## Морфологічні біноми різних типів у доробку фундаторів Харківської філологічної школи, сучасний стан і перспективи дослідження проблеми

**Олена Скоробогатова**

*доктор філологічних наук, доцент,  
професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов імені Михайла Гетманця  
ХНПУ імені Г.С. Сковороди  
(вул. Валентинівська, 2, Харків, Україна);  
e-mail: skorobogatova.elena@gmail.com ; <https://orcid.org/0000-0003-0214-1889>*

Стаття присвячена дослідженню морфологічних біномів у науковій спадщині представників Харківської філологічної школи (ХФШ), зокрема І. Срезневського та О. Потебні. Розглянуто стан розробки питання. Описані традиційні та сучасні підходи до характеристики морфологічних біномів, шляхи й методи їх вивчення.

Мета розвідки - описати історію дослідження морфологічних біномів у доробку представників ХФШ, висвітлити сучасний стан і виокремити перспективні шляхи вивчення проблеми.

Морфологічні біноми представлені в «Матеріалах до словника давньоруської мови» Ізмаїла Срезневського. Історія формування моделей висвітлена в граматичних роботах Олександра Потебні. О. Потебня вважає, що морфологічні пари «іменник - іменник» - це паратактичні атрибутивні сполуки, сліди давнього ладу мови. Учений аналізує не лише субстантивні, але й дієслівні та прислівникові біноми, підкреслює їхню здатність передавати синонімічні та антонімічні відношення. У сучасному експресивному використанні морфологічні біноми набувають нового змісту й навантаження: виконують функції метафори, метонімії, а за певних умов можуть актуалізувати свою внутрішню форму. Морфологічні біноми з антонімічними відношеннями між елементами здатні в низці випадків омовлювати бінарні опозиції, які є універсальними знаковими комплексами.

Пропонується комплексний підхід до характеристики морфологічних біномів. Це передбачає поєднання семантичного й морфосинтаксичного векторів класифікації досліджуваних одиниць і застосування для їх вивчення когнітивного й когнітивно-дискурсивного методів.

Висунута гіпотеза про сучасний статус морфологічних біномів як одиниць, що реалізують у фасцинативних дискурсах свій діяхронний потенціал, актуалізуючи граматичну внутрішню форму. Вони набувають експресивних й оцінних можливостей завдяки маркованості порівняно з недефісними послідовностями морфологічно та синтаксично однорідних одиниць. Це уможливує збільшення продуктивності біномів.

**Ключові слова:** Харківська філологічна школа, морфологічний біном, морфосинтаксис, бінарні опозиції, дискурсивно-когнітивний метод.

Філологічна спадщина Харківської філологічної школи (ХФШ): Петра Лавровського, Ізмаїла Срезневського, Олександра Потебні, їх учнів та однодумців – іноді здається безмежною. Учені порушували найскладніші питання, що ставали раніше та постають сьогодні перед філологами, які занурюються у філософські, культурологічні, психологічні аспекти вивчення мови. Кожен, хто займається вивченням історії слов'янських мов, синхронної та діяхронної граматики, лінгвопоетики, фольклору, етнографії, знайде в наукових розвідках харківських учених науковців поставлені питання, які не є остаточно розв'язаними й сьогодні, цікаві філологічні спостереження, приклади ретельного аналізу мовних закономірностей і відхилень від них. Поряд із глобальними теоріями, що стосуються взаємозв'язку мови й думки, ізоморфізму мови й поезії, психології мовців та мовної динаміки, у спадщині фундаторів ХФШ висловлюються ідеї, що пройшли майже не поміченими або викликали заперечення сучасників, а через

сотню років розвинулися в сучасні наукові теорії та напрями.

У працях Лідії Лисиченко кінця ХХ – початку ХХІ століть, наприклад, стверджується, що «у положенні О.О. Потебні фактично дається визначення концепту в сучасному розумінні. Значення концепту як ментального явища в силу його складності передається в мові не окремим словом, а лексико-семантичним мікрополем мовних елементів, що можуть сполучатися в текстах із ключовим словом концепту» [5, с. 22]. Роздуми й спостереження Л. Лисиченко щодо теоретичної спадщини О. Потебні коментує у своєму огляді сучасних когнітивних студій Костянтин Голобородько [3, с. 87–89]. Тож бачимо, що, на думку лінгвістів-когнітивістів, уже О. Потебнею закладені наріжні камені в підґрунтя сучасної когнітивної лінгвістики й концептології.

Ольга Радчук звертає увагу на міркування Петра Лавровського щодо змін мови під впливом зовнішнього тиску: «думка і слово так тісно пов'язані між собою, що останнє завжди може бути названо спочатку її сутністю; а думка,

з відторгненням народу під чужу владу, повинна була змінитися багато в чому; не мало залишитися без змін і слово» [4, с. 20]. Науковиця вказує на розгляд цього питання в теоретичних працях О. Потебні й на дослідження спадщини представників ХФШ Єфросинією Широкоград [14, с. 267–268] у другій половині ХХ століття. Особлива увага звертається на те, що сучасні когнітивно-дискурсивні розвідки зосереджені на поясненні мовних фактів у діахронній парадигмі [8].

У статтях, присвячених розвитку вітчизняної філологічної думки, висвітлена експланаторність розвідок засновників ХФШ із залученням фактів поетичного функціонування мовних одиниць [9]. Також проаналізовані міркування О. Потебні щодо прикладів атракції. У другій половині ХХ століття спостереження харківського філолога перетворилися на лінгвопоетичну теорію паронімічної атракції, яка розроблялася радянськими та пострадянськими дослідниками лінгвопоетики майже без згадок про вченого, який уперше звернув на неї увагу та схарактеризував.

Наша розвідка присвячена проблемі дослідження морфологічних біномів як її розуміли харківські науковці другої половини ХІХ століття, того, як це питання розглядається сьогодні, та перспективним підходам до їх вивчення й класифікації.

Морфологічними біномами називаємо дефіснооформлені одиниці, що складені з морфологічно однорідних елементів, які утворюються за моделями «іменник – іменник», «дієслово – дієслово», «прислівник – прислівник» тощо. Ці одиниці, на нашу думку, є морфосинтаксичними конструктами. У низці випадків граматичні біноми усталені в мові. Вони представлені в «Матеріалах до Словника давньоруської мови» Ізмаїла Срезневського [10] й теоретично описані в роботах Олександра Потебні. Передовсім у працях цих науковців розглянуті субстантивні біноми, які становлять значну частину від усього корпусу досліджуваних одиниць. У статті Олени Бувалець проведено порівняльний аналіз зібраних І. Срезневським субстантивних сполук, що складаються з двох компонентів, пов'язаних сурядним зв'язком, із сучасними дво-чотириккомпонентними граматично подібними одиницями [1, с. 131–134]. Виділені основні типи одиниць, які наведені в «Матеріалах до словника...» та функціонують у сучасній російській мові, утворені за моделлю «іменник – іменник». Разом із тим, поза увагою дослідниці залишилися дієслівні та прислівникові біноми, крім того, авторка не ставила за мету дослідити розвиток моделі «іменник – іменник» в інших слов'янських мовах, що має неабияку значущість. Зауважимо, що, за нашими спостереженнями, розвиток цієї моделі в різних слов'янських мовах відбувався і відбувається дещо різними шляхами та з різною інтенсивністю.

Ретельно розглянуті субстантивні біноми в граматичних працях Олександра Потебні. У третьому томі «Записок...» це питання висвітлюється в розділах «Атрибутивність іменника», «Несурядність іменника», «Перехід прикладки в речення». Крім того, у багатьох параграфах, де йдеться про розвиток граматики, теж наводяться спостереження щодо іменникових конструкцій з прикладками та біномів з відношеннями рівноправ'я між елементами.

У додатках до третього тому розглянуто чимало прикладів функціонування біномів, елементи яких мають різне значення або значення із частковим збігом, у віршованому тексті [7, с. 431–440]. Звернімо увагу, що вчений наводить й аналізує не лише субстантивні, але й значну кількість дієслівних біномів, що трапляються у фольклорному просторі.

О. Потебня зазначає, що розвиток слов'янських мов спричиняється до збільшення різниці між іменником як словом самостійним і неузгодженим та прикметником як словом атрибутивним. О. Потебня вважає, що паратактичні атрибутивні сполучення (*церковь Спас, день неделя, стадо овцы*) є слідами давнього ладу мови [7, с. 383]. У пізніших текстах подібні сполуки або перетворюються на конструкції з підрядним зв'язком, або набувають нового змісту й навантаження. Звернімо увагу на те, що вчений наводить й аналізує не лише субстантивні, але й дієслівні дефісні конструкти. Давнє значення сполук, на нашу думку, з погляду сучасного стану мови виконує роль граматичної внутрішньої форми, яка може актуалізуватися в дискурсах фасцинативного типу за певних умов.

Відомо, що Олександр Потебня поєднував глибоку зануреність у лінгвістичні діахронні розвідки із широким гуманітарним баченням загальнофілологічних проблем. Зокрема вчення про певний ізоморфізм мовної та поетичної метафори заклало фундамент сучасної поетики та лінгвопоетики й психолінгвістичних досліджень природи творчості. Саме він виокремив питання щодо близькості й відмінності між тропом і кіріологічною одиницею, з якою є формальний збіг, у різних контекстах [7, с. 395–397].

Якщо розглядати функціонування граматичних біномів у сучасних дискурсивних практиках, відповідь на поставлене питання стає максимально значущою. Біноми в повсякденній комунікації зазвичай указують на неточність (*два-три*), багатофункційність (*диван-ліжка*), у науковому дискурсі на перехідний характер одиниці або явища (*суфікс-закінчення; частка-хвиля*), то у художньому дискурсі вони набувають інших можливостей: і фасцинативних, і смислових.

Досліджувані одиниці, з одного боку, указують на фольклорну стилізацію, підкреслюючи прадавність форми, у низці випадків актуалізують свою граматичну внутрішню форму. З іншого, давнє походження моделі не зашкоджує мовній динаміці й біноми набувають нового навантаження у класичному та сучасному авторському віршованому просторі. Це знову й знову підтверджує тезу

О. Потебні щодо мовної динаміки у сфері граматики: «Не кажучи вже про зміни лексичного змісту, створення нових граматичних функцій продовжується до нашого часу, нічим не віщуючи про збіднення творчості» [6, с. 516]. (Переклад наш – О.С.). У певних випадках між елементами бінома встановлюються метафоричні (*дівчина-квітка; людина-оркестр*), метонімічні (*небо-хмари; ранок-світанок*) та інші смислові відношення. На нашу думку, дослідження функцій морфологічних біномів, що виявлені у фасцинативних дискурсах ХХ – початку ХХІ століття, є завданням лінгвостилістики й такого напряму лінгвопоетики, як поетична морфологія. Підставою для цього стає зближення таких комунікативних просторів, як медійний, рекламний, навіть політичний, з поезією за фасцинативною функцією – орієнтацію на максимальний вплив на свідомість і підсвідомість реципієнта мовного повідомлення.

Зазначимо, що поетичний дискурс нового та новітнього часів значно розширив використання морфологічних біномів несубстантивних типів: прислівникових, дієслівних та нумеративних. Особливо це стосується української мовнокреативної практики. Регулярними та продуктивними є не лише усталені прислівникові біноми (*ледь-ледь, часто-густо*), але й контекстуальні, авторські конструкції: *Так тонко-тонко сни мене вели / повз кучугури й урвища – додому...* (В. Стус); *Коли-ніколи виїду, поштацераю вдовж бульвару.* (Б. Херсонський). Із чим це пов'язане? Частково, із самообутністю української мови, що проявляється у створенні численних і різноманітних прислівників, на що вказував Леонід Булаховський у роботі «Питання походження української мови» [2]. Контекстуальне семантичне й емоційно-стилістичне наповнення індивідуальних новотворів потребує ретельного вивчення як у суто граматичному, так і в лінгвостилістичному векторі. У граматичному форматі необхідно дослідити особливості біномів порівняно з недефісними послідовностями однорідних граем, у лінгвостилістичному – набуття досліджуваними граматичними конструктами нових функцій: смислових, оцінних, інтертекстуальних, функцій стилізації та індивідуалізації.

Продуктивною моделлю сьогодні виступають дієслівні дефісні біноми. Вони, як і прислівникові, можуть будуватися простим повтором дієслова (*біжить-біжить*), але частіше поєднуються дієслова, що мають різне лексичне наповнення. В українському поетичному дискурсі зафіксовані біноми з контекстуально синонімічним (*плаче-сумує*), антонімічним (*радіти-сумувати*) відношеннями. Уже О. Потебня звертав увагу на біноми з відношеннями між компонентами, що формують узагальнене значення (*співати-танцювати* –

‘радіти’, ‘веселитись’). Наприклад: *Ходжу-блуджу по городу / Великому, великому.* (П. Куліш); *спи, дитинко, вже пізно, спи-засинай.* (Б. Херсонський). У наведених прикладах бачимо усталені у фольклорному дискурсі поєднання.

У деяких випадках послідовність елементів бінома виступає як пояснення, друге дієслово уточнює, указує на причини або наслідки дії, що означена першим *Дочка/Твоя співала-мстила, Україно!* (Д. Павличко); *Була, ма, людина й нема, Харон розтулив рота./ Ріже-звучить сурма, кров'ю тече скорбота.* (О. Смерек). Утворюється унікальний поетичний смисл, тлумачення й розуміння якого підсвідомо пов'язане з граматичною єдністю конструкта та відрізняється від змісту, що може бути переданий послідовністю самостійних дієслів.

Повний повтор, що базується на дефісній редуплікації, актуалізує значення поетичного слова, указує на тривалість та інтенсивність дії або ознаки: *Вони чекали-чекали, що хтось покличе до себе, / Та й розвели руками, і тихо-тихо пішли.* (Г. Бабич). Дефісне оформлення подібних конструкцій створює ефект безперервності, виступає її іконічним графічним відбиттям.

В останні роки граматичні біноми з антонімічними відношеннями між елементами почали розглядати з точки зору реалізації в них бінарних опозицій, що утворюють, за теорією В. Топорова, універсальні знакові комплекси [11]. Це прадавні опозиції «верх-низ», «свій-чужий», «життя-смерть», «світ-темрява», «сонце-місяць», «жіноче-чоловіче» та інші. Універсальні комплекси омовлюються в біномах різних граматичних типів: субстантивних, дієслівних, прикметникових та прислівникових. Сталі антонімічні пари в сучасному поетичному використанні перетворюються на авторські дефіснооформлені біноми, що здатні виконувати поетичне «надзавдання». Вони підкреслюють ключові ідеї твору, як, наприклад, у поезії Василя Стуса: *Державо напівсонця-напівтьми, / ти крутишся у гадину, відколи / тобою неспокутний трусить гріх / і докори сумління дух потворять.* (В. Стус).

У лінгвопоетичному векторі привертають до себе увагу випадки використання в одному ліричному тексті граматичних біномів різних типів. Їх дослідження важливе для розуміння змісту окремого твору та може допомогти при вивченні інтертекстуальних зв'язків. Крім того, біноми цікаві з точки зору граматики оцінки [13], бо спроможні створювати контекстуальні оцінні смисли. Одночасне використання біномів, які належать до різних граматичних розрядів, має, на наш погляд, атрактивне підґрунтя: використання одного (часто усталеного в мові або створеного за регулярною моделлю) «притягує» інші, авторський відбір підвищує зв'язність та креативну маркованість тексту, реалізовану на морфосинтаксичному рівні. А індивідуальні уподобання та послідовне творче використання подібних одиниць в окремих випадках слугує

граматичною ознакою того чи того поетичного ідіостилю та характеризує мовну особистість автора.

Грамаітичні біноми є маркованими порівняно з нейтральними послідовностями морфологічно однорідних граем, пов'язаних сурядним сполучниковим або безсполучниковим зв'язком. Дослідження тріади «автор – текст – читач» [12], бутєва та пізнавальна цінність кожного з елементів якої є невід'ємним складником когнітивного вектору сучасної філологічної думки, відбувається зазвичай з виокремлення тих чи тих елементів тексту та проходить етап дослідження їхнього функціонування у текстовій цілісності. Біноми як марковані мовні одиниці – цікавий смислосудівний елемент, що потребує когнітивно-дискурсивного вивчення з боку виокремлення авторської інтенції, текстових потужностей і впливу на читача як герменевтичного суб'єкту тексту.

Звернімо увагу на можливості при використанні досліджуваних біномів одночасної або виокремленої дискурсивної реалізації

потенціалу дериваційного, морфологічного та синтаксичного мовних рівнів. Відмітимо діахронну, синхронну та, на нашу думку, навіть футурологічну потужність цих одиниць, а також їхню здатність омовлювати бінарні опозиції, що розглядаються в семіотиці та лінгвокультуроології як мовні універсалиї.

Сказане дозволяє висунути гіпотезу, що морфологічні біноми різних типів реалізують у сучасних фасцинативних дискурсах свій діахронний потенціал, актуалізуючи грамаітичну внутрішню форму слова, і набувають у різних комунікативних просторах експресивно-оцінних можливостей завдяки морфосинтаксичній маркованості порівняно з недефісними послідовностями морфологічно однотипних та синтаксично однорідних одиниць. Підтвердження або спростування цієї гіпотези є перспективою дослідження. Високий лінгвокреативний потенціал досліджуваних одиниць уможливує підвищення їх продуктивності в художньому, медійному, політичному та рекламному дискурсах.

#### Список використаної літератури

1. Буваец Е.В. Двойные субстантивные конструкции в «Материалах для словаря древнерусского языка» И.И. Срезневского и в современном русском языке *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. № 1021. Випуск 66. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2012. С. 131-134.
2. Булаховський Л.А. Питання походження української мови. Київ : Вид. АН УССР, 1956. 220 с.
3. Голобородько К.Ю. Теоретичні положення лінгвоконцептології в працях Л.А. Лисиченко й українських мовознавців (загальний коментар). *Український світ у наукових парадигмах : Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*. Вип. 10. Харків, ХНПУ, ХІФТ, 2023. Харків, 2023. С.87–89.
4. Лавровский П.А. О языке северных Русских летописей. Санкт-Петербург, 1852. 160 с.
5. Лисиченко Л.А. Лексико-семантичний вимір мовної картини світу. Харків: Вид. група «Основа», 2009. 192 с.
6. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. Т. I-II. М.: Просвещение, 1958. 536 с.
7. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. III. Об изменении значения и заменах существительного М.: Просвещение, 1968. 551 с.
8. Радчук О.В. Наукова цінність досліджень П.О. Лавровського для сучасних мовознавчих когнітивних студій. *Петро Олексійович Лавровський: науково і науково-критична спадщина (до 190-річчя від дня народження)*: Зб. наук. праць. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. С. 110–122.
9. Скоробогатова О.О. Поетичне мовлення як джерело грамаітичних студій : Харківська філологічна школа та лінгвістика ХХ-ХХІст. *Петро Олексійович Лаврівський : науково і науково-критична спадщина (до 190-річчя від дня народження)*: Зб. наук. праць. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. С. 33-46.
10. Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка: [В 3-х т.]. М.: Книга, 1989.
11. Топоров В.Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 448 с.
12. Філон М.І. Читач-дослідник як герменевтичний суб'єкт. *Культура слова*. 2020. № 92. С. 145–154.
13. Халіман О.В. Грамаітика оцінки: морфологічні категорії української мови: моногр. Харків: Майдан, 2019. 458 с.
14. Широкоград С.Х. Петро Олексійович Лавровський. Українська мова. Енциклопедія. К., 2000. С. 267–268.

Надійшла до редакції 27 травня 2023 р.

Прийнята до друку 28 червня 2023 р.

## References

1. Buvalec, E. V. (2012). Double substantive constructions in «Materials for Old Russian language dictionary» by I. I. Sreznevskij and in modern Russian language. *V.N. Karazin Kharkiv National University Journal*, 1021(66), 131-134.
2. Bulakhovskiy, L. A. (1956). *The issues of Ukrainian language origin*. Kyiv: AS USSR.
3. Holoborodko, K. Iu. (2023). Theoretical principles of lingvoconceptology in the works by L. A. Lysychenko and Ukrainian linguists (general comment). *Ukrainian world in scientific paradigms: H.S. Skovoroda Kharkiv national pedagogical university collection of scientific articles*, 10, 87-89.
4. Lavrovskij, P. A. (1852). *About the language of northern Russian chronicles*. St. Petersburg.
5. Lysychenko, L. A. (2009). *Lexical and semantic dimension of linguistic conception of the world*. Kharkiv: «Osnova».
6. Potebnya, A. A. (1958). *Russian grammar notes*. Vol. I-II. Moscow: Prosveshhenie.
7. Potebnya, A. A. (1968). *Russian grammar notes*. Vol. III. *About meanings changes and nouns substitutes*. Moscow: Prosveshhenie.
8. Radchuk, O. V. (2019). The scientific value of research by P.O. Lavrovskiy for modern linguistic cognitive studies. *Petro Oleksiiovych Lavrovskiy: scientific and scientific-critical heritage (to the 190th anniversary of his birth): scientific articles collection*, 110-122.
9. Skorobogatova, O. O. (2019). Poetic speech as a source of grammatical studies: Kharkiv Philological School and Linguistics of XX-XXI centuries. *Petro Oleksiiovych Lavrovskiy: scientific and scientific-critical heritage (to the 190th anniversary of his birth): scientific articles collection*, 33-46.
10. Sreznevskij, I. I. (1989). *Dictionary of the Old Russian language: [In 3 volumes]*. Moscow: Kniga.
11. Toporov, V. N. (2010). *World tree: Universal sign complexes*. Vol. 1. Moscow: Manuscript monuments of Ancient Russia.
12. Filon, M. I. (2020). The reader-researcher as a hermeneutic subject. *Word culture*, 92, 145-154.
13. Khaliman, O. V. (2019). *Evaluation grammar: morphological categories of the Ukrainian language*. Kharkiv: Maidan.
14. Shyrokorad, Ye. Kh. (2000). *Petro Oleksiiovych Lavrovskiy. Ukrainian language*. Kyiv.

*Submitted May 27, 2023.*

*Accepted June 28, 2023.*

---

**Olena Skorobogatova**, Doctor of Philology, associate professor, professor at Mykhailo Hetmanets department of foreign literature and Slavic languages at H.S. Skovoroda KhNPU (Valentynivska St., 2, Kharkiv, Ukraine); e-mail: skorobogatova.elena@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0214-1889>

---

**Morphological binomials of various types in the Kharkiv Philological School founders' works, the current state and prospects of the problem study**

The article is devoted to the study of morphological binomials in the scientific heritage of representatives of the Kharkiv Philological School (KhPhSch), in particular I. Sreznevskiy and O. Potebnya. The state of the development of the issue has been considered. Traditional and modern approaches to the characterization of morphological binomials, ways and methods of their study have been described.

The purpose of the research is to describe the history of the study of morphological binomials in the development of representatives of the KhPhSch, to highlight the current state and promising ways of studying the problem. Morphological binomials are presented in "Materials for the Dictionary of the Old Russian language" by Izmail Sreznevskiy. The history of the formation of the models is covered in the grammatical works by Oleksandr Potebnya. O. Potebnya believes that the morphological pairs "noun - noun" are paratactic attributive compounds, traces of the ancient system of speech. The scientist analyzes not only substantive, but also verbal and adverbial binomials and notes their ability to convey synonymous and antonymous relationships. In modern expressive use, morphological binomials acquire a new meaning and load: they perform the functions of metaphor, metonymy, and under certain conditions can actualize their internal form. Morphological binomials with antonymic relations between elements are able, in a number of cases, to describe binary oppositions, which are universal symbolic complexes.

An integrated approach to the characteristic of morphological binomials is suggested. It involves the combination of semantic and morphosyntactic vectors of classification of the studied units and the use of cognitive and cognitive-discursive methods for their study.

A hypothesis about the modern status of morphological binomials as the units that realize their diachronic potential in fascinating discourses, actualizing the grammatical internal form of the word is put forward. These units acquire expressive and evaluative capabilities due to markedness in comparison with non-hyphenated sequences of morphologically and syntactically homogeneous units. This makes it possible to increase the productivity of binomials.

**Keywords:** Kharkiv Philological School, morphological binomial, morphosyntax, binary oppositions, discursive-cognitive method.

---

## Концепт «Мудрість» у російській чарівній казці

Хо Сяоянь

аспірантка кафедри слов'янської філології  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
(майдан Свободи, 4. 61022, Харків, Україна);  
e-mail: 1592302507@qq.com; <https://orcid.org/0009-0001-6614-220X>

Опис концептів російської мови неможливий без звернення до фольклору, оскільки саме в цьому лінгвокультурному пласті можна виявити джерела та шляхи становлення ментальних характеристик російського народу. Концепт «Мудрість» один із центральних концептів російської фольклорної картини світу. Він надзвичайно широко представлений у жанрі народних чарівних казок.

Мета цієї статті - виявити семантичну структуру концепту «Мудрість» у російських чарівних казках. Матеріалом дослідження послуговували російські народні казки із зібрання О. М. Афанас'єва.

В результаті дослідження було встановлено, що концепт «мудрість» у російській чарівній казці характеризується різними когнітивними ознаками. Центральним є розуміння мудрості як надприродної сили, здатності до магічних дій, перетворень, чаклунства. Таку мудрість мають, як правило, жіночі персонажі (мудрі царівни, дружини), рідше - чоловічі, але завжди позитивні герої. Казкова жіноча мудрість включає такі складові, як надприродна сила, влада над світом природи, розумові здібності і добрі наміри. Зазвичай жінки у казках виявляються мудрішими за чоловіків.

Поряд із розумінням мудрості як магічної сили, у чарівних казках має місце й інша інтерпретація даного концепту. Так, мудрим у казці є те, що характеризується складністю, незрозумілістю, нездійсненністю. У казках слово *мудрий* часто характеризує якість предмета, а також майстерність героя, здатного такі предмети виготовити. У російських чарівних казках представлена й інтелектуальна складова концепту. При цьому мудрість розуміється не тільки як інтелект і освіченість, а й як практична проникливість і кмітливість.

**Ключові слова:** фольклор, лінгвофольклористика, чарівна народна казка, концепт, лінгвокультурологія, фольклорна картина світу, мудрість.

Вивчення та опис мовної картини світу є одним із найактуальніших напрямків сучасної лінгвістики. Це пов'язано із завданнями міжкультурної комунікації, з прагненням досягнути національну ментальність, з розумінням необхідності вивчення взаємодії мовних та культурних категорій та у зв'язку з розкриттям механізму накопичення культурної інформації у слові.

Очевидно, що базові константи народної культури тісно пов'язані з усною народною творчістю. Опис концептів російської мови неможливий без звернення до фольклору, оскільки саме в цьому лінгвокультурному пласті можна виявити джерела та шляхи становлення ментальних характеристик російського народу. О. Т. Хроленко вважає, що «фольклорні тексти є тим ідеальним полем, на якому можна розробляти ефективну методологію лінгвокультурознавства» [9, с. 121]. Концептосфера російського фольклору на матеріалі різних фольклорних жанрів є об'єктом вивчення низки наукових колективів (Курська, Воронежська школи лінгвофольклористики тощо). Перспективним напрямом дослідження є мовна картина російських народних казок.

Традиційно вважається, що народні казки як найдавніший тип казок у своїй основі репрезентують певні фольклорні традиції, які

відображають мовну картину народу, його менталітет, культуру, звичаї та поведінку [2, с. 3]. Тож у казці, як і в інших фольклорних жанрах, відбивається саме народне, а не індивідуальне сприйняття тих чи тих моральних категорій, подій, явищ. Події казки сприймаються носіями мови як чарівні, тобто виходять за рамки звичайного, або навіть зовсім неможливі, на відміну від міфу: носій міфологічної свідомості дійсно вірить у реальність подій, що описуються в міфах, сприймаючи міф не як вигадку, а як вищу форму реальності.

Незважаючи на наявність глибоких та змістовних досліджень мови російських народних казок, аналіз концептосфери цього жанру усної народної творчості не можна вважати вичерпним. Розроблений під керівництвом Л. І. Ручиної проект із опису мовної картини російської народної казки на матеріалі казок О. М. Афанас'єва [7], що має на меті опис концептосфери російської народної казки через лексикографічний опис концептів, представляє 125 «ключових слів», об'єднаних у тематичні класи: «Людина», «Світ», «Віра», «Душа», «Дім». Проте аналіз концептів у цьому словнику є досить схематичним і не може бути визнаний вичерпним.

Мета цієї статті – виявити семантичну структуру концепту «Мудрість» у російських чарівних казках. Матеріалом дослідження послужили російські народні казки зі збірки О. М. Афанас'єва [1].



Концепт "Мудрість" надзвичайно широко представлений у фольклорному жанрі чарівних казок. При цьому в багатьох казках лексеми з коренем **-мудр-** позначають надзвичайні здібності героя, пов'язані з чаклунством, дивом: «Если старухин сын все это сделает, тогда можно за него и королевну отдать: значит, больно **мудрен**», «Царевна всячески за мужем ухаживает, всячески ему услуживает да все про его **мудрость** выпрашивает» («Волшебное кольцо»), «Раз уехал купеческий сын на охоту, а Змей Горыныч обольстил Елену Прекрасную и приказал ей разведать, отчего Иван купеческий сын так **мудр** и силен?» («Чудесная рубашка»)

Аналогічну семантику у російських чарівних казках виражають лексеми **хитрость** і **сила**: «Выпроси, в чем его сила?» («Чудесные ягоды»), «Жена видит, что у него хитрости большие, стала его вином поить, узнать хочет. Повалились спать, она и просит обсказать свою хитрость» («Иван Репейников»). Оскільки ці лексеми використовуються в ідентичних ситуаціях, вони, на наш погляд, можуть бути названі контекстуальними синонімами. Їхнє значення – надприродні здібності, які допомагають герою у найнеймовірніших, інколи навіть безнадійних, ситуаціях. Зазначимо, що мати таку мудрість у казках може лише головний позитивний персонаж. Його магічна мудрість допомагає йому і Змія перемогти («Чудесная рубашка»), і розбити військо ворога («Чудесные ягоды»).

Проте сам собою герой із цією силою не народжується. Його мудрість і хитрість у більшості текстів – результат використання чарівних предметів – меча-самосіка («Чудесные ягоды»), чудової сорочки, чарівного кільця, кресала.

В. Я. Пропп у роботі «Історичне коріння чарівної казки» детально проаналізував це явище, оскільки вважав його давнім та знаменним. Він описав історію виникнення поняття «чарівний предмет», який у російських казках називається «мудрістю». Казка дає в руки героя якийсь чарівний дар, і за допомогою цього дару він досягає своєї мети.

У мисленні первісної людини В. Я. Пропп відзначив особливу рису. «Головну роль у полюванні грає нібито не знаряддя [...]. Головне – магічна сила, уміння приманити тварину. Якщо тварина вбивалася, то це відбувалося не тому, що стрілець був спритний або стріла була гарна; це відбувалося через те, що мисливець знав заклинання, яке підводило звіра під його стрілу». З удосконаленням знаряддя магічна сила, яка спочатку приписується тварині-помічнику або магічній силі, переноситься на предмет. Людина меншою мірою помічає своє зусилля й більшою – роботу зброї і вважає, що зброя працює не за рахунок докладених зусиль, а в силу властивих їй чарівних якостей. «Виходить уявлення про зброю, яка працює без людини, за людину. Зброя тепер обожається» [4, с. 194-195].

Окремо розглядає вчений предмети, що викликають духів. Це можуть бути предмети тваринного походження (волоски коня), зброя (дубинка) і низка інших предметів (кільце). Колись вважали, що у предметах, речах і особливо у знаряддях живе сила. Сила є абстрактне поняття, тобто відбувається процес абстрагування, але це абстраговане поняття інкорпорується у живу істоту.

Подання сили невидимою істотою є подальшим кроком на шляху до створення поняття сили. «Тут ми бачимо вже вищий шабель, ніж поклоніння зброї. Сила відкріплена від предмета і знову прикріплена вже до будь-якого предмета, що зовні не представляє жодних ознак цієї сили. Це і є "чарівний предмет"» [4, с. 195]. Проілюструємо це зауваження уривком з казки: «Иван купеческий сын»: «Воротясь с охоты, увидал веник и спрашивает: "Зачем ты этот веник изукрасила?" "Затем, что в нем твоя сила и мудрость скрываются"» (Чудесная рубашка).

У казковому фольклорі володарками надприродної мудрості найчастіше стають жінки – мудрі героїні. Часто мудрістю своєю вони перевершують інших героїв, тому й носять ім'я Премудра: «Было у черта двенадцать заклятых девушек – все на одно лицо, волос в волос, голос в голос; одна из них такая **мудрая**, что мудрей самого нечистого» (Сказка о Василисе Премудрой), «Василиса Премудрая хитрей, **мудреней** своего отца уродилась, за то он осерчал на нее и велел ей три года квакушею быть» (Царевна-лягушка). У наведених цитатах мудрість героїні порівнюється з мудрістю чорта. В інших казках вона є дочкою таких негативних персонажів, як Морський цар або Баба Яга. Ці факти наштовхують на думку, що її мудрість має витoki в негативно оцінюваній демонічній силі. Однак слід зазначити, що Бабу Ягу або Водяного царя казка мудрими не називає. Тоді як Василиса, Олена чи Мар'я Премудрі завжди оцінюються у казках лише позитивно: «и умом, и красой взяла», «всех пригожей, всех красивей», словом, – «душа-девица». До того ж «мудрість» свою вони використовують лише з благою метою, щоб урятувати себе чи свого обранця від загибелі.

Таким чином, треба враховувати, що магічні здібності не ріднять позитивних героїв із негативними. У даному випадку має значення мета подібних магічних дій, що виконуються чарівними засобами, оскільки те ж «відівництво» розцінюється як позитивна якість мудрої дружини героя і як негативна у чаклунки, не змінюючи свого змісту.

«Фактично більшість жіночих персонажів тією чи іншою мірою співвідносяться з міфологічною відьмою, оскільки «відівництво», осмислюване казкою як наявність чудових знань, умінь, здібностей, є найважливішою казковою ознакою» [6, с.15].

Дружина-помічниця має чарівні предмети, за допомогою яких споруджує різні перепони в епізоді втечі. Дружина-чарівниця перетворює себе і героя на предмети, будови, тварин, людей різного вигляду, природні перешкоди та атмосферні явища, виявляючи тим самим всеосяжну владу над живою

та неживою природою. Сама чарівна дружина часто є перевертнем: царівна-жаба, дівчина-лебідь, цар-птиця та ін.: «Василиса Премудрая вышла на крыльцо и закричала громким голосом: “Гей вы, Сколько вас на белом свете ни есть – все ползите сюда!”». «Оборотила Василиса Премудрая коней озером, Ивана-царевича селезнем, а сама сделалась уткою».

Зв'язок із природними стихіями, влада над тваринами, перевертництво, магичні здібності демонічних персонажів осмислюються казкою як чаклунство, що саме по собі не потребує жодних пояснень, що є лише засобом здійснення добрих чи злих намірів. «Для казки у «відівництві» немає нічого лякаючого та таємничого, бо такі «правила гри», жанровий закон. У цьому головна відмінність чудових здібностей казкових персонажів від загадкового та чужого повсякденному свідомості відомства реальних відьом, чаклунів і знахарів, які укладають договір з нечистим, навчаються своєї професії або отримують її у спадок» [6, с. 18].

Також важливим є той факт, що «мудрість» цих героїнь дана їм від народження, а не набута згодом: «Василиса Премудрая хитрей, мудреней своего отца уродилась» (Царевна-лягушка), «А была Василиса Премудрая любимая дочь у царя: и умом и красой взяла» (Морской царь и Василиса Премудрая). Наведені цитати вказують і на те, що казкова мудрість царівни-нареченої – це не тільки магичні здібності, а й розумові. Так, у казці, «Пооди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» порівнюються розумові здібності Мар'ї-царівни Премудрої та її чоловіка: «Извести Андрея-стрелка дело нехитрое, сам-то он прост, – да жена у него больно хитра».

У результаті можна зробити висновок, що казкова жіноча мудрість включає такі складові, як надприродна сила, влада над світом природи, над тваринним світом, розумові здібності і благі наміри.

Чаклунські вміння у казковому фольклорі мають стійку назву – **«премудрости»**: «Задумал старик отдать сына в науку и отдал к одному богатому купцу на три года; а тот купец до всего дошел, все премудрости знал» (Хитрая наука).

Слід зазначити, що премудрості у фольклорній свідомості не сприймаються як щось дане героям від народження (якщо вони не Премудрі царівни). Олена Премудра навчала своїх помічниць магичним умінням: «Сошла Елена Премудрая с колесницы, села на золотой трон; начала подзывать к себе голубок по очереди и учит их разным мудростям».

Чаклун із казок типу «Хитрая наука» набув мудрості за рахунок знання, досвіду. Він характеризується як «мудрец, аль тоже знающий человек, что по-всячески знал – птица ли запоет, лошадь ли заржет, овца ли заблеет; ну, словом, все знал!» І все-таки вміння таких чаклунів не безмежні, в казках задають часом такі завдання, що й їм не під силу: «Задала мне Елена

Прекрасная такую задачу, что ни один мудрец в свете не разгадает» (Вещий сон).

І якщо вже нездійсненне завдання виявляється виконаним, це сприймається казковими персонажами в такий спосіб: «Видно, ты колдун какой!» (Мудрая жена). Однак магична сила, застосована з благою метою або для захисту, може бути виправдана: «Все сделано по божьему повелению» (Мудрая жена).

Значення «чарувати», «перетворюватися» виражаються в казках лексемою **умудряться**: «Поезжайте, привезите мне тот кочан капусты; ведь это они умудряются» (Сказка о Василисе Премудрой).

Здатність «умудряться» В. Я. Пропп розглядає в контексті «втечі з перетвореннями». «Ця форма характерна головним чином для казок типу "Морской царь и Василиса Премудрая". Тут магичними способами володіє викрадена у Водяного дівчина. "Оборотила она коней – колодцем, себя – ковшиком, а царевича – старым старичком". Другого разу вона "оборотила царевича – старым попом, а сама сделалась ветхой церковью", а третьего разу "оборотила коней рекою медовою, берегами кисельными, царевича – селезнем, себя – серой утицей. Водяной царь бросился на кисель и сыту, ел-ел, пил-пил, – до того, что лопнул! Тут и дух испустил!". На думку В. Я. Проппа, ця форма пізня, вона виникла на ґрунті самої казки, а не на ґрунті будь-яких первісних відносин. Про це говорять стандартні предмети, на які перетворюються ті, хто біжить: колодязь і ковшик, церква і піп [5, с. 163].

Лексема **умудряться** має не лише значення «перетворюватися», а й «використовувати магичні вміння у, здавалося б, завідома безнадійних ситуаціях», наприклад, під час виконання важких завдань: «Будет у меня завтра, а что – не скажу; умудрись-ка да принеси к моему неизвестному свое под пару» (Вещий сон). Виконання таких завдань героєм змушує його супротивника визнавати себе слабшим: «Чудо-Юдо говорит: «Ну, я хитер, а ты – хитрее меня!» – и отдал за него Василису Премудрую замуж» (Морской царь и Василиса Премудрая), «Елена Премудрая взяла его за руку, «Я, – говорит, – хитра, – а ты и меня хитрей!» (Елена Премудрая), «До сих пор, – промолвила, – ни один человек обмануть меня не мог, не знала я никого мудрее себя; а вот же выискался такой хитрец, что и меня провел!» (Жар-птица и Василиса-царевна )

Але не завжди сам герой такий мудрий і хитрий, часто у нього є помічник: «Пошел старик домой в тоске-печали, а купец говорит сыну: – Не отец твой мудёр, ты – мудёр» («Хитрая наука»). У більшості казок вирішувати важкі завдання герою допомагає його «мудрая жена», яка «мудрей самого нечистого». Героїня приховує свої вміння, видає їх за мудрість свого обранця (у казках про мудру дружину, про Василису Премудру). Сам герой, що має таку дружину, не має магичних здібностей і не перевершує її інтелектом: «Не умен ты, Иван

гостинный сын!» заявляє йому наречена (Морской царь и Василиса Премудрая). Іноді герой взагалі є дурнем: «В некотором царстве, в некотором государстве жил в деревеньке старик со старухой, у него было три сына: два умных, а третий – дурак» (Мудрая жена). Але саме йому, а не його розумним братам Господь послала мудру дружину і робить його королем: «А дурак сделался королем и царствовал долго и милостиво».

Як зазначає О. М. Афанасьєв, «старші брати називаються розумними в тому значенні, яке надається цьому слову на базарі життєвої суєти, де кожен думає лише про свої особисті інтереси; а молодший – дурним у сенсі відсутності в ньому цієї практичної мудрості: він простодушний, незлобливий, співчутливий до чужих лих до забуття власної безпеки та будь-яких вигод» [1, т.1, с. 2]. Невипадково у російських говірках лексеми *хитрый* і *злой* мають значення: «спритний», «майстерний», «розумний». Проте «народна казка завжди на боці моральної правди, і на її тверде переконання виграш постійно повинен залишатися за простодушністю, незлобністю та співчуттям меншого брата. Очевидно, що епічна поезія істинно розумним визнає одне добро» [1, т.1, с. 2].

Є. М. Трубецької звертає увагу на те, що в чарівній казці «здійснюється перетворення чарівного на чудове в християнському значенні слова... особливо просто і природно казковий «дурень» перетворюється на «блаженного» чи юродивого... Це перетворення полегшується самою схожістю між дурнем та «блаженным» [8, с. 115]. Зв'язок між образами казкового дурня та життєвого юродивого детально розглянутий О. В. Маслій [3]. Загальна риса того й іншого – пророче божевілля, відсутність людського здорового глузду і водночас володіння іншою чудесною мудрістю. «У дура ця мудрість чарівна, а у юродивого «ум Христов», але в казці легко стирається грань, що відокремлює одне від одного; тоді в одній тій самій особі поєднуються риси дурня і юродивого. Здійснюється це дуже просто – шляхом релігійного тлумачення звичайних промов і вчинків дурня, всупереч життєвому здоровому глузду» [8, с. 115].

Відтак можна зробити висновок, що дурень є праведником у християнському значенні. Своїми вчинками та способом життя він проповідує добро і сподівається на Господа. Тому йому і посилають мудру дружину як Боже благословення: «Приходит к третьему пахарю, спрашивает у него: «Скажи ты, старче!» Старик отвечает: «Когда тебе богатство дать, ты, пожалуй, и бога забудешь; пожелай лучше жену **мудрую**». Воротился дурак к ангелу. «Ну, что тебе сказано?» – «Сказано: не желай богатства, пожелай жену **мудрую**». – «Хорошо! – говорит ангел» (Мудрая жена).

Поряд із розумінням мудрості як магичної сили, у чарівних казках має місце й інша інтерпретація даного концепту.

У багатьох казках мудрим є те, що характеризується складністю, нездійсненністю, як у наступних контекстах: «Она ему сказала: «Ну, **мудро** тебе, **мудро-мудро** доберись до этого сада» (Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде); «Это зеркальце у ведьмы в повойнике. **Мудро** его взять» (Василий сын купеческий).

Слово *мудрёный* може мати кілька значень. Наприклад, у наступному контексті це властивість того, кого важко перемогти, здолати, пересилити: «Ах, внушки', чуть было солдат до смерти не убил!» – «То-то, дедушка! Вишь он какой **мудреный!** Вот уж две недели, как я во дворце был, а все голова трещит! Да еще спасибо, что не сам бил, а меньшого брата заставлял!» (Иванко Медведко). *Мудрёный* – це ще й важкий для розуміння: «Отгадал ли ты мой сон?» – спрашивает король. – «Эх, государь! Твой сон не больно **мудрен**; не то, что я, его малый ребенок рассудить может». (Вещий сон.)

Незрозумілий, складний може також бути особливим, винятковим: «А колечко померяют – или мало, или велико; ни той, ни другой не годится. Открыл он ей свое бездолье, рассказал свое горе. «Что ж это за **мудрёный** перстень? – говорит сестра (Князь Данила-Говорила). У цьому контексті *мудрёный* – дивний, не такий як усі, особливий.

Також у казках часто слово *мудрый* характеризує якість предмета. Наприклад, у казці «Царевна и жених»: «А одежда на нем была **немудрая!**» (немудрая одежда – погана, неякісна). Майстрів, які створюють якісні речі, казка називає *мудрыми, мудрецами*: «И там заказал он старому **мудрецу**, придворному кузнецу, сковать посох железный в пятьсот пуд» (Сказка о Василисе золотой косе)

У казках спритність, винахідливість і чудова майстерність героя викликають не просто симпатію, а й захоплення, оскільки герой оминає будь-які перепони, виявляє неабияку хитрість, дотепність, є справжнім майстром своєї справи, і його майстерність має розважально-декоративний характер і викликає суто естетичний інтерес. І саме така майстерність називається *мудростью*: «Царевна же, проснувшись и встав от ложа своего, увидела в окно сад свой в наилучшем против прежнего порядке... почему царевна познала великую **мудрость** в Незнайке и с тех пор стала его любить паче самой себя и посылала ему ествы всегда со своего стола». (Сказка об Иване-богатыре).

Люди, які мають найбанальніші вміння, теж називаються *мудрецами*, але в іронічному сенсі: «Я умею, батюшка, хлеб есть», «А я умею, батюшка, вино-пиво пить». Подъезжает третий старичок: «Я, батюшка, умею в бане париться». – «Фу, лихая те побори! Эки, подумаешь, **мудрецы!**» (Иван Быкович).

Також численними у чарівних казках є згадки мудрості у значенні «інтелектуальних здібностей». Мудрістю може бути просто розумна думка, що через розширення фокусу приймає філософський характер: «Дед и говорит себе: «Да что за лукавый! Не приглянулся ли и жене парень чернявый? Сказано: от нашего ребра не ждать нам добра; а баба все баба, хоть и стара!» Вот так мудро размысливши, встал он из-за стола да и поплелся в дорогу» (Верлюка).

Мудрість може розумітися як інтелект та освіченість: «Цари и царевичи, короли и королевичи долго над тою загадкою ломали свои **мудрые** головы, а разгадать никак не могли» (Заколдованная королева).

Казкові герої повинні мати здатність реалізовувати свої цілі, докладаючи при цьому розумові зусилля: «Добрый молодец еле оттуда вылез и снова отправился в путь-дорогу, а сам одно на уме держит: как бы **умудриться** да отсмеять царевне эту шутку недобрую» (Чудесная курица).

Практична проникливість, здогадливність також називається мудрою властивістю. Наприклад, у казці «Пооди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» Мар'я-царівна дізнається, що чоловік її намагається обдурити: «Куда ж ты, – говорит – гривенник девал? Верно, в кабаке пропил». – «Ишь, какая **мудрая!** – думает солдат про себя, всю подноготную знает». Крім того, мудрість може виступати як міра оцінки інтелектуальних здібностей людини: «Ванюшка не хитёр, не **мудёр**, а куды смысловат» (Незнайко)

Часто казкові герої застосовують свій розум для перемоги у суперництві: «До сих пор, – промовила, – ни один человек обмануть меня не мог, не знала я никого **мудрее** себя; а вот же выискался такой хитрец, что и меня провел!» (Жар-птица и Василиса-царевна); «Взмылил купец коня, бьет и приговаривает: «– Я ж тебя перехитрю, я ж тебя **перемудрю!**» (Хитрая наука).

У поодиноких випадках герої казок можуть застосовувати свою мудрість і для непристойних вчинків, щоб обдурити, образити, нашкодити. Наприклад, у казці «Безногий и слепой богатыри», де королівна перехитрила героя та відрубала йому ноги: «Ну, думает королева, когда он ноги свои воротил, то с ним **мудрить** больше нечего!» – и стала у него и у Царевича просить прощения».

Підсумовуючи результати дослідження, можемо зробити висновок, що концепт «мудрість» у російській чарівній казці характеризується різними когнітивними ознаками. Центральним є розуміння мудрості як надприродної сили, здатності до магічних дій, перетворень, чаклунства. Таку мудрість мають, як правило, жіночі персонажі (мудрі царівни, дружини), рідше – чоловічі, але завжди позитивні герої. Мудрим у казці виступає і те, що характеризується складністю, нездійсненністю. У казках слово **мудрый** часто характеризує якість предмета, а також майстерність героя, здатного такі предмети виготовити. Представлена у російських чарівних казках й інтелектуальна складова концепту. У цьому сенсі мудрість розуміється і як інтелект, освіченість, і як практична проникливість і кмітливість.

#### Список використаної літератури

1. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3-х т. Москва: Наука, 1984–1985; Т. 1. 1984. 511 с.; Т. 2. 1985. 463 с.; Т. 3. 1985. 495 с.
2. Ли Исинь. Репрезентация ключевых концептов русских народных и авторских сказок как отражение коллективного и индивидуального языкового сознания. Автореферат... канд филол. н., Тамбов 2020. <https://www.dissercat.com/content/reprezentatsiya-klyuchevykh-kontseptov-russkikh-narodnykh-i-avtorskikh-skazok-kak-otrazhenie/read>.
3. Маслий Е. В. Некоторые типологические черты образа юродивого и их реализация в русских народных сказках // Вісник ХНУ: Сер. Філологія. Харків, 2005. Вип. 46. №707. С. 116–120.
4. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Санкт-Петербург.: Питер, 2021. 576 с.
5. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Москва: Азбука, 2022. 448 с.
6. Разумова И. А. Сказка и быличка (Мифологический персонаж в системе жанра). Петрозаводск; Карельский научный центр РАН, 1993. 112 с.
7. Словарь концептов русской народной сказки. Часть 2/ Авторы: Л.В. Грехнева, Т.М. Горшкова, Е.Р. Переслегина, Л.И. Ручина, А.В. Синелева. Нижний Новгород: Нижегородский университет, 2015. 170 с.
8. Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Литературная учеба. 1990. Март-апрель. Книга вторая. С. 100–119.
9. Хроленко А. Т. Лингвокультурология. Курск, 2000.

Надійшла до редакції 6 липня 2023 р.  
Прийнята до друку 10 серпня 2023 р.

## References

1. Afanasyev, A. N. (1984–1985). Folk Russian fairy tales of A. N. Afanasyev. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Li, Yixin. (2020). Representation of the key concepts of Russian folk and author's fairy tales as a reflection of the collective and individual linguistic consciousness. Abstract.... Candidate of Philology N., Tambov. Retrieved from <https://www.dissercat.com/content/reprezentatsiya-klyuchevykh-kontseptov-russkikh-narodnykh-i-avtorskikh-skazok-kak-otrazhenie/read>. [in Russian].
3. Masliy, E. V. (2005) Some typological features of the image of the holy fool and their implementation in Russian folk tales. *University Bulletin. Series "Philology" (Literary Studies, Linguistics)*. Kharkiv. Vol. 46. No. 707. 116–120. [in Russian].
4. Propp, V. Ya. (2021). Historical roots of a fairy tale. St. Petersburg: Piter. [in Russian].
5. Propp, V. Ya. (2022). Folklore and reality. Moscow: Azbuka. [in Russian].
6. Razumova, I. A. (1993) Fairy tale and bylichka (Mythological character in the genre system). Petrozavodsk; Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. [in Russian].
7. Grekhneva, L.V., Gorshkova, T.M., Pereslegina, E.R., Ruchina, L.I., Sineleva, A.V. (2015). Dictionary of concepts of Russian folk tales. Part 2. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod University. [in Russian].
8. Trubetskoy, E. N. (1990). "Another kingdom" and its seekers in the Russian folk tale. *Literary studies*. March-April. Book two. 100–119. [in Russian].
9. Khrolenko, A. T. (2000). Cultural linguistics. Kursk. [in Russian].

*Submitted July 6, 2023.*

*Accepted August 10, 2023.*

---

**Huo Xiaoyan**, graduate student of the Department of Slavic Philology, Kharkiv National University named after V. N. Karazin, (Maidan Svoboda, 4. 61022, Kharkiv, Ukraine); e-mail: 1592302507@qq.com; <https://orcid.org/0009-0001-6614-220X>

### The concept of "wisdom" in a Russian fairy tale

The description of the concepts of the Russian language is impossible without referring to folklore, since it is in this linguocultural layer that it is possible to identify the sources and ways of the formation of the mental characteristics of the Russian people. The concept "Wisdom" is one of the central concepts of the Russian folklore picture of the world. It is extremely widely represented in the genre of folk fairy tales. Usually women in fairy tales are wiser than men.

The purpose of this article is to reveal the semantic structure of the concept "Wisdom" in Russian fairy tales. The material of the study was Russian folk tales from the collection of A. N. Afanasyev.

As a result of the study, it was found that the concept of "wisdom" in the Russian fairy tale is characterized by various cognitive features. Central is the understanding of wisdom as a supernatural power, the ability to perform magical actions, transformations, witchcraft. Such wisdom is possessed, as a rule, by female characters (wise princesses, wives), less often by male characters, but always positive characters. Fairy-tale female wisdom includes such components as supernatural power, power over the natural world, mental abilities and good intentions.

Along with the understanding of wisdom as a magical power, there is another interpretation of this concept in fairy tales. Thus, the wise in a fairy tale is that which is characterized by difficulty, complexity, impracticability. In fairy tales, the word wise often characterizes the quality of an object, as well as the skill of a hero who is able to make such objects. The intellectual component of the concept is also presented in Russian fairy tales. At the same time, wisdom is understood not only as intelligence and education, but also as practical insight and ingenuity.

**Key words:** folklore, linguofolkloristics, magic folk tale, concept, linguoculturology, folklore picture of the world, wisdom.

---

## Історія мовознавства

DOI: 10.26565/2227-1864-2023-93-14  
УДК 81.23

### Психолінгвістичні та психологічні підстави дешифрування писемності майя (до 100-річчя з дня народження Юрія Кнорозова)

*Ірина Кононенко*

*доктор філологічних наук (Україна), доктор габілітований (Польща),  
професор кафедри українистики, факультет прикладної лінгвістики  
Варшавський університет  
(вул. Добра, 55, Варшава, Польща)  
e-mail: ikononenko@uw.edu.pl; <https://orcid.org/0000-0002-7637-3271>*

Стаття присвячена психолінгвістичним і психологічним підставам зацікавлення мовою та культурою народу майя Юрієм Кнорозовим - геніальним уродженцем Харківщини. Саме Кнорозов розшифрував писемність майя, що дало можливість прочитати книги майя, написи на пам'ятках і продовжувати поповнювати скарбницю знань про цей народ.

Постать науковця, методи його досліджень у низці наукових праць, у мас-медіа значною мірою спотворені. У запропонованій статті дається спростування цих інсинуацій, пояснюються передумови виникнення інтересу Юрія Кнорозова до писемності майя. Таке дослідження проводиться вперше.

Витоки зацікавлення Кнорозовим культурою майя лежать у його дитинстві. Батьки Юрія застосовували глибоко продуману систему виховання дітей, розвивали у них любов до літератури та мистецтва. Збереглися дитячі малюнки Юрія Кнорозова, частина з яких є ілюстраціями до творів Костянтина Бальмонта про Мексику, передусім про історію, міфологію, археологічні пам'ятки майя. У родині було прийнято писати один одному шифровані записки. В майбутньому це допомогло Юрію Кнорозову знайти систему дешифрування ієрогліфів майя.

У студентські роки Кнорозов почав досліджувати книги майя. Він розробив методику позиційної статистики та перехресного читання, виділивши 355 ієрогліфів; виявив у писемності майя співвідношення «знак - фонетичний склад».

Наукова спадщина Юрія Кнорозова, методи його досліджень, факти біографії потребують подальшого аналізу. Постать науковця, його праці мають бути популяризовані в Україні.

**Ключові слова:** Юрій Кнорозов, майя, писемність, дешифрування, психолінгвістичний та психологічний аналіз.

У 1922 р. виповнилося 100 років від дня народження Юрія Кнорозова – геніального уродженця Харківщини, якому вдалося розшифрувати писемність майя. Саме ієрогліфи майя були єдиною писемністю американських континентів у доколумбову епоху. Відкриття Юрія Кнорозова дало можливість прочитати книги майя, написи на пам'ятках – від посуду до пірамід – і продовжувати поповнювати скарбницю знань про цей народ, його історію та культуру. На жаль, постать науковця, методи його досліджень у низці наукових праць, у мас-медіа, в тому числі в українських, значною мірою спотворені. Розшифрування науковцем ієрогліфів деякі намагаються пояснити його містичними здібностями, використанням шаманських практик тощо. У запропонованій статті дається спростування цих інсинуацій, пояснюються передумови, які дали поштовх

інтересу Кнорозова до писемності майя. Таке дослідження проводиться вперше.

Юрій Кнорозов розпочав роботу над дешифруванням ієрогліфів майя ще у студентські роки. Матеріалом його дослідження стали копії трьох рукописів (т. зв. кодексів) майя, а також праця «Повідомлення про справи в Юкатані» інквізитора Дієго де Ланди, написана ним у 1566 р. староіспанською мовою [17]. Єпископ де Ланда прибув у Центральну Америку в період її завоювання з метою проповідництва християнства. При цьому він нищив (часто – спалював) як самих індіанців, так і їхні книги, написані на папері з кори фікуса. Де Ланда переказав запис індіанця На Чі Кока, в якому була подана відповідність 29 ієрогліфів та іспанських літер, проте це не давало можливості зрозуміти принципи графічної системи майя і прочитати давні тексти, написані цією мовою. Кнорозов виділив у кодексах майя

355 знаків, що повторюються, причому в різних варіантах запису, і зрозумів, що сутність писемності не фонетична (звук – літера), а складова (силабічна) [23, с. 6]. Поступово, застосовуючи методи позиційної статистики та перехресного читання, з корпусу ієрогліфів Кнорозов почав виділяти корені слів та службові морфеми. Аналіз частотності повторення знаків дозволив науковцю вийти на рівень речення і знайти його предикативну основу, а також другорядні члени речення та службові слова. Уточнювати зміст речень часом допомагали малюнки, наприклад, тварин (собака, індик та ін.) або споживання індіанцями какао. Вже перша публікація Юрія Кнорозова про метод дешифровки та отримані результати, що вийшла друком у 1952 р. [11], стала справжньою сенсацією. У 1956 р. Кнорозов захистив дисертацію, за яку йому відразу було присвоєний ступінь доктора наук. У наступні роки Кнорозов займався різними науковими проблемами, але передусім продовжував розшифровувати тексти майя [12, 13, 15 та ін.].

Для Юрія Кнорозова характерними були надзвичайна ерудиція, енциклопедичні знання у різних галузях науки та мистецтва. Витоки зацікавлень Кнорозова, в тому числі культурою та мовою майя, лежать у його дитинстві. Юрій Кнорозов народився в 1922 р., як прийнято вважати, – у селищі (тепер – місті) Південне, що знаходиться у 18 кілометрах від Харкова. Сьогодні будинок, де, ймовірно, народився майбутній науковець, знаходиться на вулиці Кнорозова, там живуть нащадки його сестри. Біографія Кнорозова найбільш повно описана у книзі Г. Г. Єршової «Останній геній ХХ століття. Юрій Кнорозов: доля ученого» [9] та в інших публікаціях Єршової. Водночас, незважаючи на те що у книзі подаються важливі факти з життя Кнорозова, їхня інтерпретація нерідко далека від дійсності. Більше того, ця інтерпретація кидає тінь на особистість науковця, результати його титанічної праці. Недаремно в окремих рецензіях та згадках про публікації Єршової [19; 22] говориться про те, що, замість того щоб на науковому рівні спробувати пояснити, звідки Кнорозов мав знати у дитинстві про культуру майя, Єршова пише про екстрасенсорні здібності науковця (що спростовано його родичами) і вважає, що Кнорозов використовував окультні практики [9, с. 89-105].

Натомість розгадка таємниці, чому Кнорозов зацікавився саме майя, пов'язана з педагогічною системою, яка була застосована та розвинута у сімейному колі його батьками. Батьки Кнорозова – Валентин Дмитрович та Олександра Сергіївна познайомилися на лекції відомого науковця та лікаря В. М. Бехтерева з нейропсихології (у 1927 р. Бехтерев став однією з перших жертв сталінських репресій, був отруєний). Майбутні батьки, ще до створення

родини, домовилися, що у вихованні майбутніх дітей будуть базуватися на наукових працях із психології та педагогіки, передусім В. М. Бехтерева та В. М. Сороки-Росинського [12, с. 6] (про педагогічні погляди Сороки-Росинського див.: [21]). Очевидно, досвід В. Д. та О. С. Кнорозових має бути глибоко вивчений, що до цього часу зроблено не було. Натомість у численних родинах онуків і правнуків Кнорозових, в тому числі тих, що проживають в Україні, зберігаються домашній архів, особисті речі членів родини, бібліотека, твори мистецтва тощо. Потрібні розширені інтерв'ю з членами родини Кнорозових, спогади про систему виховання в сім'ї та про самого Юрія Кнорозова. Частково такі інтерв'ю були проведені Г. Г. Єршовою, натомість внаслідок конфліктів із членами родини, передусім з донькою та онукою науковця, збирання спогадів було припинене. Незрозуміло, чому монополія на духовну спадщину родини Кнорозових, опис його біографії та її трактування належать одній людині, яка, тим не менше, при цьому багато зробила для фіксації фактів життя Кнорозова. Виникає питання про те, чому немає досліджень на цю тему в Україні (пор., однак, газетну публікацію [25]), хоча до 1943 р. Кнорозов жив на Харківщині, там у 1937 р. закінчив 7 класів 46-ої залізничної школи, у 1939 р. закінчив робітфак при ІІ Харківському медичному інституті, а потім – перші два курси історичного факультету Харківського університету [1]. Переїхавши у 1943 р. до Москви, а згодом – до Ленінграду, Кнорозов приїжджав потім у Південне до батьків і сестри, яка працювала у Всеукраїнському ендокринологічному інституті у Харкові і зберігала дитячий архів Кнорозова.

Юрій Кнорозов був наймолодшим сином у великій родині (Юрко – так його ім'я було записано у свідоцтві про народження). Три його старші брати та сестра також стали науковцями у різних галузях знань і добилися видатних результатів [9, с. 65, 70]. Батьки розвивали у дітей любов до літератури, надаючи перевагу класичним творам, поезії, а також пригодницькій, детективній, публіцистичній, науково-популярній літературі. Батько, інженер, захоплювався музикою і писав картини. Ці інтереси в родині підтримувалися все життя (наприклад, у 1953 р. батько у листі просив Юрія привезти серенаду Шуберта для рояля [12, с. 15]). Згідно з теорією Бехтерева, батько давав дітям завдання малювати як правою, так і лівою рукою, що сприяло розвитку обох півкуль головного мозку, розбудові різних мозкових зон та підвищеній кількості поєднань нейронів між півкулями мозку. У дитинстві Юрій Кнорозов писав казки, у юності – вірші. Діти займалися музикою. Юра Кнорозов та його сестра Галина брали участь у музичному конкурсі у 1932 р. у Харкові. Хоча Юрій став одним із переможців конкурсу, після нього він розбив свою скрипку, коли побачив на вулицях померлих від голоду. Розбиту скрипку у футлярі він зберігав усе своє життя [9, с. 77].

Вже після смерті Юрія Кнорозова у 1999 р. у родині сестри були знайдені його дитячі малюнки. Саме вони, а також підписи під ними й стали джерелом містичних теорій розшифровки Кнорозовим писемності майя. Але, насправді, вони є ключем до розгадки, чому центром наукових інтересів Кнорозова стали саме майя, тільки підставою є зовсім не містика та шаманські практики. Розшифрувавши ієрогліфи, Кнорозов сам не міг пояснити, чому, незважаючи на зацікавлення історією різних цивілізацій, в тому числі Давнього Єгипту, психологією, психіатрією, лінгвістикою, математикою, медициною, він обрав для досліджень саме письмена майя. Жартома він колись сказав своїм колегам, що, напевно, коли у дитинстві грав із старшими братами у крокет, випадково отримав удар по голові, що й привело до появи його дару. Цей жарт, на жаль, був поданий як факт у розділі про Кнорозова у книзі, яка стала популярною в Україні й призначена для дітей [24], а також у знятому на її підставі 5-хвилинному анімаційному фільмі (частини мультсеріалу) [10]. На сайті Львівської міської ради стверджується, що мультсеріал подивилися більше, ніж мільйон глядачів [7]. На каналі Ютуб є версії цього фільму українською та англійською мовами. У фільмі показано, як хлопчика-Кнорозова б'ють палкою по голові, після чого у нього з'являються особливі здібності, він малює дивних тварин, робить під малюнками підписи, що асоціюються з культурою майя, а потім, попадаючи в дорослому віці у Мексику, говорить: «Я відвідав батьківщину майя. І тут я згадав про свої дитячі малюнки. Що це? Просто збіг?». Отже, можна зробити висновок, що не потрібні виховання, освіта та кропітка праця, можна отримати удар по голові й стати геніальним науковцем. Не кажучи про те, що Кнорозов не бачив у дорослому віці ці малюнки та підписи під ними і не пам'ятав про них. Вони відобразилися у його підсвідомості.

Йдеться про дитячі малюнки Юрія Кнорозова, на яких зображені тварини та птахи, деякі з котрих не представлені в реальній фауні. Малюнки можна було б пояснити передусім фантазією дитини 4-х-5-ти років, якби не деякі підписи під ними. Найбільшу увагу дослідниці Г. Г. Єршової та її послідовників, у тому числі в Україні (які здебільшого просто переказують теорії про містичні здібності Кнорозова [пор., напр.: 6; 27]) привертають два малюнки, що мають підписи *паленка* і *поленка*. На першому, найбільш виразному, різнокольоровому, зображено зруйновану колону, на якій сидить зелений птах з довгим хвостом, поруч багатобарвна папуга, у підніжжя колони повзуть дві змії. Малюнок зеленого птаха з підписом *паленка* опублікований у книзі Єршової з підписом: «Ще одне невідоме слово

з майбутнього: змія «паленка» [9, с. 65]. Змія на гілці зображена також на іншому, невеличкому малюнку з написом *поленка*. Містичні збіги, на думку основного біографа Кнорозова, полягають у тому, що у Мексиці є місто Паленке – один із основних центрів культури майя. Коли Кнорозов уперше потрапив до Мексики, він попросив спочатку повезти його у місто Паленке. Перебуваючи в Гватемалі, він купив своїй онуці подарунок – брошку, що зображувала птаха з довгим хвостом, дуже подібного до того, який був на малюнку маленького Кнорозова. Проаналізуємо ці та інші малюнки та записи під ними.

Дослідження написів на малюнках Юрія Кнорозова свідчить про те, що їх робила дитина, яка ще не вміла читати і тільки вчилася писати. Про це говорить фонетичний запис слів (наприклад, *баба йага*, *змеїи* та ін.), помилки, зайві або пропущені літери. Крім того, частина літер записана дзеркально, сполучувані слова нерідко даються без проміжків, а часто це лише уривки слів, що підтверджує думку про те, що записи були зроблені дитиною на ранньому етапі освоєння письма. У п'ятирічному віці Кнорозов написав невеличку казку про kota, яка дійшла до нас [9, с. 62]. Казку написано російською мовою, але із впливом української, що відбивається у правописі та фонетичному записі окремих слів, пор.: *Он часто напивал малоко или ел перог или ещо штонибуд*. Водночас частина малюнків та підписів під ними були ілюстраціями до казок та легенд, про що свідчать підписи під малюнками: *домовой*, *дракон* та ін. Для розуміння малюнків і записів маленького Кнорозова важливо також, що його брати та сестра отримали значною мірою домашню шкільну освіту. Навчала їх переважно мати, яка за професією була вчителькою. Очевидно, що під час домашніх уроків був присутній і Юра.

Дитячі малюнки Кнорозова до цього часу були проаналізовані тільки Єршовою та дитячим психологом Ганною Портною, яка дійшла висновку про те, що малювала здібна дитина, але зображення змії, гострих зубів звірів, дуже великих білих очей з маленькими зіницями говорять про увагу дитини до агресії [9, с. 63-64]. Інтерпретація малюнків Кнорозова цими дослідниками в корені невірна, окрім того, що малювала здібна дитина. Пояснення вживання Кнорозовим слова *паленка* у двох фонетичних записах, малюнки змії та дивовижних істот полягає в тому, чому приділяли увагу батьки Кнорозови у своїй системі виховання. Як було згадано вище, була привита любов до книг, у тому числі поетичних та наукових. Щоб розгадати «код особистості Кнорозова», треба звернутися до літератури, яка була популярною в колах інтелігенції на початку ХХ століття.

Одним з найбільш відомих письменників того часу був Костянтин Бальмонт. За різними версіями, прадідом поета був херсонський поміщик Іван Баламут, чиє прізвище згодом було трансформоване у *Бальмонт*. Мати поета Віра Миколаївна



народилася у Кам'янець-Подільському. Поезії Бальмонта українською мовою перекладали М. Мухін, Г. Супруненко, Д. Загул, Г. Кочур, Р. Лубківський, М. Стріха [20]. Бальмонт не тільки писав вірші, але й був блискучим есеїстом, популяризатором науки, перекладачем. Його творча спадщина величезна. Більшу частину життя Бальмонт жив за межами Росії, назавжди покинувши її у 1922 р. У 1923 р. він був висунутий на Нобелівську премію в галузі літератури. Бальмонт цікавився історією та культурою різних народів, антропологією, етнографією, володів кількома мовами, читав лекції в Оксфорді (1897 р.). Бальмонт подорожував у різні країни, в тому числі в Японію, Єгипет, Полінезію, Австралію та ін., здійснив дві подорожі навколо світу. Але особливо його цікавила Мексика. У 1905 р. він здійснив тривалу подорож до Мексики, побувавши в основних культурних центрах майя. Протягом довгих наступних років Бальмонт звертався до культури майя, яку глибоко вивчав за тогочасними науковими джерелами, написаними іспанською, німецькою та англійською мовами. Саме Бальмонт став першим популяризатором культури майя в Російській імперії, автором поетичних збірок, опублікованих щоденників, численних есе про міфологію та історію майя, автором фотографій пам'яток культури та природи Мексики, які також були надруковані в одній з його збірок [2; 3; 4; 5].

Як зазначає М. Й. Назаренко, К. Бальмонт виступав з лекціями у різних куточках світу. З лекційними турами він «неодноразово відвідував Україну: міста Київ, Одесу й Харків – у березні-квітні 1914, Харків, Полтаву та Суми – у лютому-березні 1916. Він мав успіх у місцевої публіки» [20]. Ймовірно, батьки Кнорозова були на цих лекціях у Харкові, куди вони переїхали у 1911 р.

Малюнки Юрка Кнорозова значною мірою є ілюстраціями до творів Бальмонта, нерідко у дитячій інтерпретації. Найбільш відомий малюнок – зеленого птаха з підписом *паленка* ілюструє вірш Костянтина Бальмонта «Смарагдовий птах» (рос. «Изумрудная птица»), що присвячений священному в майя зеленому птаху з довгим хвостом, який не живе в неволі, – *Кетцаль* (*Квезаль*) (Рис.1).



Рис.1. Малюнок Юрія Кнорозова (початок 20-х рр. XX ст.)  
Drawing by Yuriy Knorozov  
(beginning of the 20s of the 20th century)

<https://nevcbs.spb.ru/sobytia/vstrecha-poslednij-genij-hh-veka-jurij-knorozov-ili-istoriya-pro-kota-dlinoju-v-zhizn/>

В результаті дешифровки писемності майя, здійсненою Кнорозовим, потім буде з'ясовано, що існують синонімічні ієрогліфи, які позначають цього птаха. Один ієрогліф читається як *к'у-к'(у)*, другий – *яшум* (букв. – *зелений птах*) [12, с. 195, 202]. Вірш Бальмонта починається словами *В Паленке меж руин...* (збірка рос. «Птицы в воздухе», цикл «Майя») [5]. Зрозуміло, що цей вірш був прочитаний Юркові Кнорозову батьками або старшими братами чи сестрою. Саме тому він сприйняв його на слух і записав назву міста як *паленка* або, при іншому малюнку, *поленка*, зрозумівши слово не як таке, що не відмінюється, а, за аналогією, як іменник з морфемами *-енка*. Те, що відомі щонайменше дві ілюстрації Кнорозова до цієї поезії, говорить про величезне зацікавлення дитини загадковою цивілізацією. Найцікавіше, що вірш Бальмонта мав епіграф – записане фонетично речення майських письмен, яке зафіксував у XVI ст. іспанський єпископ Дієго де Ланда. Бальмонт подав ці слова латинськими літерами (*Kat uacunah ta ya ta va*) з коментарем – майські письмена. Це речення стало значною мірою вихідним для дешифрування Кнорозовим у майбутньому писемності майя.

У дитячих малюнках Юрія Кнорозова часто зустрічаються зображення змії, драконів, нерідко з відповідними підписами. Безперечно, в родині читали не тільки вірш про Паленку, але й інші поезії зі збірки Бальмонта «Птахи у повітрі», одна з частин якої присвячена майя. Серед найбільш частотних слів цієї збірки – *змея*, *Змей*, *змеиний*, *змейный*, *дракон*, *Дракон*, а також *змеино-красив*, *женщина-змея* [5]. Змії виступають і як міфологічні персонажі майя, і як плазуни, а стебла рослин також порівнюються із зміями. Малюнки Кнорозова, в яких змії або дракони виступають агресивними істотами (що дало підстави психологу зробити невірний висновок про приховану агресію дитини, її страхи – див. вище), часом пов'язані з описаними у віршах Бальмонта кривавими обрядами майя. Можливо також, що книга була однією з найулюбленіших у родині. Незважаючи на те що будинок у м. Південне був збудований у буремний 1921 р., навколо нього сім'я висадила не плодові дерева, а ялинки, які ростуть і до цього часу. Можна припустити, що це певна відсилка до поезії Бальмонта, в якому він називав країну майя «Країною Зелених Ялин».

Очевидно, в родині Кнорозових також була популярною книга епістолярної прози «В країнах Сонця» (рос. «В странах Солнца») авторства К. Бальмонта. Зокрема, описуючи подорож до Паленки, Бальмонт згадує, що зірвав там гілочку кипариса і вислав її у листі в Росію. При цьому він порівнює гілки кипарисів із зміями [2] (згадаймо малюнок Кнорозова з підписом *поленка* – відірвану гілку, по якій повзе змія). Ще одним виданням, присвяченим поезії та культурі народів світу, в тому числі майя, є книга К. Бальмонта «Зови древности», видана у 1911 р. [4]. Цікаво, що одним з її ілюстраторів був видатний український художник Г. Нарбут. Саме йому належить ілюстрація, присвячена майя.

Існує ще один дитячий малюнок Юрія Кнорозова, який прийнято вважати загадковим. На ньому зображена якась істота. Підпис під цим малюнком – *танкас*. Згідно з теорією Єршової це слово було нав'язане Кнорозову невідомими силами і напис нібито свідчить про те, що він малював сузір'я Чумацький Шлях, оскільки слово нагадує назву цього сузір'я у мові майя. Проте це беззаперечно підтвердження фактів, оскільки мовою майя це слово (сполучення слів) звучить не як *танкас*, а *тамакас* (*тамкас*) (*tam acaz*). Крім того, можливо, слово *танкас* на малюнку Кнорозова, де літера *C* дописана з певним проміжком, пов'язане з перекладами того ж Бальмонта японської поезії у жанрі танка. При цьому в дитячих записках Кнорозова зустрічається чимало вигаданих слів, наприклад, *ноган*, *сецомереня*, *воговей* та ін., і слово *танкас* теж може бути одним з таких дитячих неологізмів.

Костянтин Бальмонт присвятив подорожі до Мексики, опису культури майя також збірку есе «Зміїні квіти» (рос. «Змеиные цветы») [3]. У цій книзі Бальмонт називає наукові праці, присвячені історії майя і ацтеків, які він купив або прочитав у бібліотеках. Крім того, у цьому виданні міститься 32 фотографії Мексики, в тому числі міст Мітли та Паленке, а також пейзажі та рослини Мексики. Можливо, ця книга також була у родині Кнорозових. Зокрема, у збірці Бальмонт згадує про міфологічну істоту майя, у якої були великі дзеркальні очі (є малюнок Кнорозова істоти з такими очима, пор. з наведеним вище висновком психолога Портнвої). Бальмонт згадує про ієрогліфи майя, які він побачив, зокрема, у Паленке, та висловлює надію, що колись «символи-букви, знаки-слова» будуть розгадані. Через 42 роки після виходу у світ книги Бальмонта його побажання буде здійснене Юрієм Кнорозовим.

Своє зацікавлення писемністю майя Кнорозов пояснював тим, що до його рук потрапила стаття німецького науковця Пауля Шелльхаса «Дешифрування писемності майя – нерозв'язна проблема» і він вирішив спростувати це твердження. Збереглися кадри документального фільму, знятого мексиканським режисером Тіахоги Руге про приїзд Юрія Кнорозова у Мексику, де він говорить про цю версію звернення до цивілізації майя. Однак його дитячі малюнки переконливо свідчать про те, що зацікавлення культурою майя було закладене батьками Кнорозова і збереглося у його підсвідомості (пор. із враженнями від поеми Гомера «Іліада», яка потрапила до рук Генріха Шлімана, коли він був дитиною, що стало поштовхом до пошуку ним у дорослому віці легендарної Трої і відкриття мікенської цивілізації). При цьому сам Юрій Кнорозов писав наукові розвідки про малюнки дітей різних цивілізацій і проводив паралелі між дитячими малюнками та графічною сигналізацією первісних племен [14].

Цікаво також, що у фільмі, знятому в Мексиці, Кнорозов повторює слова Шерлока Холмса з оповідання Артура Конан Дойла «Чоловічки у танці»: *Те, що винайшла одна людина, може розгадати інша* [пор.: 8]. Як свідчить Г. Єршова, у родині Кнорозових діти модифікували шифр з цього оповідання і використовували його для переписки. Крім того, ними був вигаданий ще один шифр [9, с. 70, 71, 85]. Безумовно, користування тайнописами у дитинстві сприяло розвитку у Юрія Кнорозова навичок дешифрування кодів, що потім також допомогло йому розкрити таємницю ієрогліфів майя.

Ще однією загадкою, пов'язаною з ім'ям Юрія Кнорозова, є, як не дивно, дата і місце його народження. Різні джерела подають як 19 листопада, так і 31 серпня 1922 р. Проте сумніви щодо цього також мають бути розвіяні. Мати Кнорозова була віруючою людиною, батьки хрестили усіх своїх дітей. У м. Південне Харківської області збереглася церква Святого Духа, у якій хрестили Юрія, за церковним календарем – Георгія. Батьки Юрія могли дати синові ім'я тільки згідно із цим календарем. Саме у листопаді тричі святкується день Святого Георгія, у серпні такого дня немає. Водночас у метриці про народження записано українською мовою, що Юрко Валентинович Кнорозов народився 18 жовтня 1922 р. [9, с. 84], тобто йдеться про інший місяць. До того ж в одних документах згадується, що він народився в с. Південне, а в інших – що у Харкові. Можливо, у харківських архівах зберігаються записи про те, у якому ж місяці і де народився Кнорозов.

Дешифрування Ю. Кнорозовим писемності майя важко переоцінити. Воно не тільки відкрило світу цю високорозвинену цивілізацію, але й дає можливість зробити висновки про універсалізм багатьох мовних, зокрема граматичних, явищ у різних народів. Наприклад, словотвірна та синтаксична системи мови майя виявляють багато спільного з індоєвропейськими мовами (афіксальне творення слів, головні та другорядні члени речення, наявність прийменників тощо). Розшифровані тексти можуть бути матеріалом різноманітних типологічних студій, досліджень у пошуках прамови (прамов) людства та ін. Наукова спадщина Ю. Кнорозова має інтердисциплінарний характер. Кнорозов досліджував проблеми комунікації, вплив на масову свідомість, взаємозв'язки мови та культури. Певний час він очолював групу етнічної семіотики та етнолінгвістики в Інституті етнографії Академії наук, входив у раду з проблем головного мозку при Президії академії наук.

Науковий подвиг Юрія Кнорозова був відзначений Державною премією, орденами та медалями, серед яких орден Ацтекського орла (Мексика) та Велика золота медаль (Гватемала), він був почесним членом Національного географічного товариства США та ін. В останні роки життя Кнорозова Мексика допомагала йому фінансово. Експозиції, присвячені Кнорозову, знаходяться в музеях Мексики та Гватемали, він є національним

героєм цих країн. Сучасна мова майя послуговується латинськими літерами [26], проте ієрогліфічна система майя вивчається у багатьох навчальних закладах Мексики, є джерелом пізнання цієї культури. Кожного року мексиканські та гватемальські археологи відкривають пам'ятки майя і мають змогу прочитати написи на них. У різних країнах стоять пам'ятники Кнорозову. Як справедливо зазначає В. Мараєв, «у Харкові або у Південному пам'ятника досі немає» [18]. На жаль, Юрій Кнорозов за життя не був відзначений на своїй батьківщині – Україні. Щоправда, протягом останніх років з'явилися вулиці Юрія Кнорозова у Харкові та м. Південне; на Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна та будинку, де він, можливо, народився, є меморіальні дошки, присвячені Кнорозову. У 2022 р. у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна відбувся круглий стіл, присвячений Кнорозову (доповідачі – Г. М. Шпорт, В. В. Скірда, С. А. Віротченко) [16]. Проте потрібні не тільки нові відзначення пам'яті великого науковця, але

й дослідження його праць, застосованих ним міждисциплінарних методів дешифрування ієрогліфів, фактів біографії Юрія Кнорозова, і, що особливо важливо, очищення його пам'яті від очорніння.

У сучасному глобалістському світі переважає концепція, згідно з якою сьогодні немає потреби виховувати інтелігенцію в традиційному розумінні цього слова. Відповідно до цього підходу, наприклад, вищі навчальні заклади у різних країнах готують тільки вузьких фахівців. Так, скажімо, один з провідних польських соціологів проф. Г. Доманський стверджує, що «заміна типу інтелігенції типом, що достосовується до ринкової раціональності, не є свідченням кризи, а лише модернізації суспільної структури» (переклад наш) [28]. Проте життя Юрія Кнорозова, його глибокі пізнання у різних галузях науки та культури, розшифровка ним писемності народу майя, методика виховання, застосована у його родині, свідчать про те, що тільки широка ерудиція у поєднанні з фаховою підготовкою дають результати, які приводять до справжніх відкриттів.

#### Список використаної літератури

1. Архив Ю. В. Кнорозова. Автобіографія. URL: <http://knorozov.com/> (дата звернення 14.10.2023).
2. Бальмонт К. Д. В странах Солнца. URL: <https://traumlibrary.ru/book/balmont-v-stranah-solnca/balmont-v-stranah-solnca.html> (дата звернення 10.10.2023).
3. Бальмонт К. Д. Змеиные цветы, 1910. URL: [https://viewer.rusneb.ru/ru/000199\\_000009\\_003765117?page=1&rotate=0&theme=black](https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003765117?page=1&rotate=0&theme=black) (дата звернення 1.10.2023).
4. Бальмонт К. Д. Зовы древности, 1909. URL: [https://imwerden.de/pdf/balmont\\_sochineniya\\_tom1\\_2010\\_text.pdf](https://imwerden.de/pdf/balmont_sochineniya_tom1_2010_text.pdf) (дата звернення 1.10.2023).
5. Бальмонт К. Д. Птицы в воздухе, 1908. URL: [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_003746460/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003746460/) (дата звернення 10.10.2023).
6. Гипич Н. Юрий Кнорозов: Как харьковчанин открыл миру цивилизацию майя. 19.11.2021, *Депю Харьков. Только Украина*. URL: <https://kh.depo.ua/rus/kh/yuriy-knorozov-kharkivyanin-yakiy-vidkriv-svitu-tsvilizatsiyu-mayu-202111141389410> (дата звернення 15.09.2023).
7. Григор'єва С. Автори анімаційного серіалу «Книга-мандрівка. Україна» відзняли другий сезон, 30.08.2019. URL: <https://city-adm.lviv.ua/news/culture/269205-avtory-animatsiinoho-serialu-knyha-mandrivka-ukraina-vidznialy-druhyi-sezon> (дата звернення 20.20.2023).
8. Дойл А. К. Чоловічки у танці (переклад В. Панченка). URL: [ukrlib.com.ua](http://ukrlib.com.ua) (дата звернення 23.10.2023).
9. Ершова Г. Г. Последний гений XX века. Юрий Кнорозов: судьба ученого, Москва: изд-во РГГУ, 2019. 794 с.
10. Книга-мандрівка. Україна, 1 серія. Код Кнорозова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HnnDpbJMw00>. (дата звернення 20.09.2023).
11. Кнорозов Ю. В. Древняя письменность Центральной Америки. *Советская этнография*. № 3. 1952. С. 100-118.
12. Кнорозов Ю. В. Избранные труды / Сост. и отв. редактор М. Ф. Альбедиль, Санкт-Петербург: МАЭ, 2018. 594 с.
13. Кнорозов Ю. В. Иероглифические рукописи майя. Ленинград: Наука, 1975. 272 с.
14. Кнорозов Ю. В. Особенности детских изображений // Кнорозов Ю. В. Избранные труды / Сост. и отв. редактор М. Ф. Альбедиль. Санкт-Петербург: МАЭ, 2018. С. 47-53.
15. Кнорозов Ю. В. Письменность индейцев майя. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1963. 660 с.
16. Круглий стіл, присвячений 100-річчю від дня народження Юрія Кнорозова. *Каразінський університет*. URL: [https://karazin.ua/news/kruhlyi-stil-prysviachenyi-100-richchiu-vid-nsbp-dnia-narod/](https://karazin.ua/news/kruhlyi-stil-prysviachenyi-100-richchiu-vid-dnia-narod/) (дата звернення 20.10.2023).
17. Ланда Д. де. Сообщения о делах в Юкатане / Перевод и примечания Ю. Кнорозова. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1955. 310 с.
18. Мараєв В., Геній з Харківщини, який розгадав таємниці майя. *Український інтерес*. URL: <https://spektrnews.in.ua/news/gen-y-z-hark-vschini-yakiy-rozgadav-ta-mnic-mayu---vladlen-mara-v/54337#gsc.tab=0> (дата звернення 10.10.2023).
19. Мартынов Д. Е., «Последний гений...», или страна должна знать своих героев (о биографии Юрия Кнорозова) [рецензия на книгу: Ершова Г. Г. Последний гений XX века. Юрий Кнорозов: судьба ученого. Москва, 2019]. *Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки*. 2020. Т. 162, кн. 1. С. 236-250.

20. Назаренко М. Й. Бальмонт, Костянтин Дмитрович. *Велика українська енциклопедія*. URL: [https://vue.gov.ua/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82\\_%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8F%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD\\_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://vue.gov.ua/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82_%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8F%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) [оприлюднено 29.11.2022]. (дата звернення 15.10.2023).
21. Прокopenko Л. І., Біда О. А. Лицар суворой доброти. *Вісник Черкаського університету. Серія Педагогічні науки*. 2009. Вип. 166. С. 140-143.
22. Стогов І. Геній снаружи всех измерений: Илья Стогов о новой биографии Кнорозова [Рецензия на книгу Галины Ершовой «Последний геній XX века»]. URL: <https://gorky.media/reviews/genij-snaruzhi-vseh-izmerenij-ilya-stogov-o-ponvoj-biografii-knorozova/> (дата звернення 15.10.2023).
23. Талах В. М. Вступ до ієрогліфічної писемності майя. Київ, 2019. 62 с. URL: <https://www.indiansworld.org/Biblio/Hieroglyphs-maya-Talakh/Integral0.pdf> (дата звернення 15.10.2023).
24. Тараненко І., Воробйова М., Лешак М., Кнурова Ю., Книга-мандрівка. Україна. Київ: Книголав, 2017. 68 с.
25. Шпорт Г. Юрій Володимирович Кнорозов: майяніст. *Харківський університет*. URL: [https://gazeta.karazin.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3182&Itemid=3249](https://gazeta.karazin.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=3182&Itemid=3249) (дата звернення 10.10.2023).
26. Davies D. Mayan Languages. URL: [mayaar-chaologist.co.uk](http://mayaar-chaologist.co.uk) (дата звернення 10.10.2023).
27. Elagina E., Сумрачний геній, опередивший время. *Міжнародний журнал «Новини України»*. 10 червня 2020 р. URL: <https://www.muz-ua.info/?p=3141> (дата звернення 20.09.2023).
28. Suchodolska M. Wykształcenie przegrzywa z pieriędzmi. Rozmowa z prof. Henrykiem Domańskim, socjologiem z Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk. *Angora*. 2023. Nr 6 (1703). S. 27-28.

Надійшла до редакції 18 вересня 2023 р.  
Прийнята до друку 17 жовтня 2023 р.

## References

1. Archive of Y. V. Knorozov. Autobiography. URL: <http://knorozov.com/> (accessed October 14, 2023).
2. Balmont K.D. In the countries of the Sun. URL: <https://traumlibrary.ru/book/balmont-v-stranah-solnca/balmont-v-stranah-solnca.html> (accessed 10.10.2023).
3. Balmont Snake Flowers, 1910. URL: [https://viewer.rusneb.ru/ru/000199\\_000009\\_003765117?page=1&rotate=0&theme=black](https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003765117?page=1&rotate=0&theme=black) (accessed on October 1, 2023).
4. Balmont Calls of the Ancients, 1909. URL: [https://imwerden.de/pdf/balmont\\_sochineniya\\_tom1\\_2010\\_text.pdf](https://imwerden.de/pdf/balmont_sochineniya_tom1_2010_text.pdf) (accessed on October 1, 2023).
5. Balmont Birds in the Air, 1908. URL: [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_003746460/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003746460/) (accessed 10.10.2023).
6. Нупыч N. Yuri Knorozov: How a Kharkiv resident opened the Mayan civilization to the world. 19.11.2021, Depo Kharkiv. Only Ukraine. URL: <https://kh.depo.ua/rus/kh/yuriy-knorozov-kharkivyanin-yakiy-vidkriv-svitu-tsilivilizatsiyu-mayya-202111141389410> (accessed September 15, 2023).
7. Hryhorieva S. The authors of the animated series "Book Travel. Ukraine" filmed the second season, 30.08.2019. URL: <https://city-adm.lviv.ua/news/culture/269205-avtory-animatsiinoho-serialu-knyha-mandrivka-ukraina-vidznialy-druhyi-sezon> (accessed 20.20.2023).
8. Doyle A. K. Men in Dance (translated by V. Panchenko). URL: [ukrlib.com.ua](http://ukrlib.com.ua) (accessed on 10/23/2023).
9. Ershova G.G. The Last Genius of the Twentieth Century. Yuri Knorozov: the fate of a scientist, Moscow: RGGU Publishing House, 2019. 794 с.
10. Traveling book. Ukraine, 1 series. Knorozov's code. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HnnDpbJMw00> (accessed September 20, 2023).
11. Knorozov Y. V. Ancient writing of Central America. *Soviet ethnography*. № 3. 1952. P. 100-118.
12. Knorozov Y. V. Selected works / Compiled and edited by M. F. Albedil, St. Petersburg: MAE, 2018. 594 p.
13. Knorozov Yu. V. Hieroglyphic manuscripts of the Maya. Leningrad: Nauka, 1975. 272 с.
14. Knorozov Yu.V. Features of children's images / Knorozov Yu.V. Izbranye trudy / Compiled and edited by M.F. Albedil, St. Petersburg: MAE, 2018. С. 47-53.
15. Knorozov Yu. V. Writing of the Maya Indians. Moscow-Leningrad: Izdvo AS USSR, 1963. 660 с.
16. Round table dedicated to the 100th anniversary of the birth of Yuri Knorozov. *Karazin University*. URL: <https://karazin.ua/news/kruhlyi-stil-prysviachenyi-100-richchiu-vid-nbsp-dnia-narod/> (accessed October 20, 2023).
17. Landa D. de. Reports on affairs in the Yucatan / Translation and notes by Yuri Knorozov. Moscow-Leningrad: Izdvo AS USSR, 1955. 310 с.
18. Marayev V., The genius from Kharkiv region who solved the Mayan mysteries. *Ukrainian interest*. URL: <https://spektrnews.in.ua/news/gen-y-z-hark-vschini-yakiy-rozgdav-ta-mmic-mayya---vladlen-mara-v/54337#gsc.tab=0> (accessed 10.10.2023).
19. Martynov D. E., "The Last Genius..." or the country should know its heroes (about the biography of Yuri Knorozov), book review: Ershova G.G., The Last Genius of the Twentieth Century. Yuri Knorozov: The Fate of a Scientist, Moscow 2019. *Scientific Notes of Kazan University. Series Humanities*, 2020, vol. 162, book 1, pp. 236-250. С. 239-241.
20. Nazarenko M. Y. Balmont, Konstantin Dmitrievich. *Велика українська енциклопедія*. URL: [https://vue.gov.ua/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82\\_%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8F%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD\\_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://vue.gov.ua/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82_%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8F%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) [29.11.2022]. (assd15.10.2023).

21. Prokopenko L. I., Bida O. A. Knight of strict kindness. *Bulletin of Cherkasy University. Series Pedagogical Sciences*. 2009. B. 166. C. 140-143.
22. Stogov I., Genius outside all dimensions: Ilya Stogov on the new biography of Knorozov. A review of Galina Ershova's book *The Last Genius of the Twentieth Century*. URL: <https://gorky.media/reviews/genij-snaruzhi-vseh-izmerenij-ilya-stogov-o-pervoj-biografii-knorozova/> (accessed October 15, 2023).
23. Talakh V. M., Introduction to the Mayan Hieroglyphic Writing. Kyiv 2019. 62 p. URL: <https://www.indiansworld.org/Biblio/Hieroglyphs-maya-Talakh/Integral0.pdf> (accessed 10/15/2023).
24. Taranenko I., Vorobiova M., Leshak M., Knurova Y., *Book-travel*. Ukraine. Kyiv: Knigolav, 2017. 68 c.
25. Shport G., Yuri Vladimirovich Knorozov: Mayanist. *Kharkiv University*. URL: [https://gazeta.karazin.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3182&Itemid=3249](https://gazeta.karazin.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=3182&Itemid=3249) (accessed 10.10.2023).
26. Davies D. *Mayan Languages*. URL: [mayaar-chaelogist.co.uk](http://mayaar-chaelogist.co.uk) (дата звернення 10.10.2023).
27. Elagina E., Sumrachnyi genius, ahead of time. *International magazine "News of Ukraine"*. June 10, 2020. URL: <https://www.muz-ua.info/?p=3141> (accessed September 20, 2023).
28. Suchodolska M., Wykształcenie przegrywa z pieniędzmi. Rozmowa z prof. Henryk Domański, socjologiem z Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk. *Angora*. 2023. No. 6 (1703). s. 27-28.

*Submitted September 18, 2023.*

*Accepted October 17, 2023.*

---

**Iryna Kononenko**, Doctor of Philology (Ukraine), Habilitated Doctor (Poland), Professor of the Department of Ukrainian Studies, Faculty of Applied Linguistics, University of Warsaw (Dobra 55, 00-312 Warsaw, Poland); e-mail: [ikononenko@uw.edu.pl](mailto:ikononenko@uw.edu.pl); <https://orcid.org/0000-0002-7637-3271>

---

**Psycholinguistic and psychological foundations of the decoding of the Maya writing (to the 100th anniversary of the birth of Yuri Knorozov)**

The article is devoted to the psycholinguistic and psychological grounds for the interest in the language and culture of the Maya people by Yuri Knorozov, a genius native of Kharkiv. It was Knorozov who deciphered the Mayan script, which made it possible to read Mayan books, inscriptions on monuments, and continue to replenish the treasury of knowledge about this people.

The figure of the scientist and his research methods have been largely distorted in a number of scientific works and in the media. This article refutes these insinuations and explains the prerequisites for Yuri Knorozov's interest in Maya writing. Such a study is being conducted for the first time.

The origins of Knorozov's interest in Mayan culture lie in his childhood. Yuri's parents used a deeply thought-out system of child-rearing, developing a love of literature and art in their children. Yuri Knorozov's children's drawings have been preserved, some of which are illustrations to Konstantin Balmont's works about Mexico, primarily about the history, mythology, and archaeological sites of the Maya. The family used to write coded notes to each other. In the future, this helped Yuri Knorozov to find a system for deciphering Mayan hieroglyphics.

During his student years, Knorozov began researching Mayan books. He developed a method of positional statistics and cross-reading, identifying 355 hieroglyphs; he also discovered the sign-phonetic syllable relationship in Mayan writing.

Yuri Knorozov's scientific heritage, research methods, and biographical facts require further analysis. The figure of the scientist and his works should be popularized in Ukraine.

**Keywords:** Yuri Knorozov, Maya, writing, decipherment, psycholinguistic and psychological analysis.

---