

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК

МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Головний редактор серії – д-р філол. наук, проф. О. Г. Павленко

Заснований у 2008 р.

ВИПУСК 29



КИЇВ – 2023

Видання включено до міжнародної спеціалізованої наукометричної бази даних **Index Copernicus Internationalsp.z o.o.** (Польща) та міжнародної бази даних періодичних видань **Ulrich's Periodicals Directory**, індексується у вільній пошуковій системі повнотекстових наукових публікацій **Google Scholar** та в електронній базі наукових робіт **Scilit** (Швейцарія).

Згідно з рішенням Атестаційної колегії Міністерства освіти і науки України від 29.06.2021 № 735 наукове видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» включене до Переліку наукових фахових видань України у категорію «Б» у галузі знань **035 Філологія**.

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол № 8 від 26.12. 2023 р.)

Головна редколегія:

Головний редактор – **Олена Георгіївна Павленко**, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Заступник головного редактора – **Наталія Андріївна Городнюк**, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Відповідальний секретар – **Олена Василівна Педченко**, кандидат філологічних наук, завідувач кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Відповідальний за англійськомовний супровід – **Олена Федорівна Пефтієва**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Члени редакційної колегії:

Безчотнікова С. В., д. філол. н., професор кафедри соціальних комунікацій Маріупольського державного університету (м.Київ);

Бодик О. П., к. філол. н., завідувач кафедри англійської філології Маріупольського державного університету (м.Київ);

Вінтонів М. О., д. філол. н., професор кафедри української мови Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка;

Гребенюк Т.В., доктор філологічних наук, професор кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету;

Грива Елені, Phd, професор кафедри прикладної лінгвістики Університету Західної Македонії (Грецька Республіка);

Дабашинскіне Інета, Phd, професор Університету Вітовта Великого (Литовська Республіка);

Ілліомінаті Поркарі К., Phd, професор відділення літературних, філософських, історичних досліджень мистецтва Римського університету Тор Вергата (Італійська Республіка);

Кіклевич Олександр, д. філол. н., професор, завідувач кафедри соціальної комунікації та мови медіа Інституту журналістики та соціальної комунікації Вармінсько-Мазурського університету (м. Ольштин), директор Центру досліджень Східної Європи (Республіка Польща);

Ковалів Ю. І., д. філол. н., професор кафедри історії української літератури, теорії української літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Ленська С. В., д. філол. н., доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка;

Ліпіна В. І., д. філол. н., професор, завідувач кафедри порівняльної філології східних та англійськомовних країн Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара;

Маркос Хуан М., д. філос. і філол. н., професор, ректор Університету Уні Норте (Республіка Парагвай);

Махачашвілі Р. К., д. філол. н., професор, завідувач кафедри романської філології та порівняльно-типологічного мовознавства Київського університету імені Бориса Грінченка;

Мельничук І. В., кандидат філологічних наук, декан факультету філології та масових комунікацій Маріупольського державного університету (м.Київ);

Ніранджана Теджасвіні, Phd, професор, старший науковий співробітник відділу вивчення мови та літератури Університету Ліннань (Гонконг);

Пахарєва Т. А., доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

Петров О. О., к. філол. н., доцент кафедри германської і слов'янської філології та зарубіжної літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Пирлік Н. В., кандидат філологічних наук, декан факультету іноземних мов Маріупольського державного університету (м.Київ);

Проценко І. Ю., Phd, академічний координатор факультету післядипломної освіти, професор факультету гуманітарних спеціальностей Університету Уні Норте (Республіка Парагвай);

Солодка А. К., доктор педагогічних наук, професор кафедри германської філології та перекладу Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського;

Стаму Анастасія, Phd, професор прикладної лінгвістики філологічного факультету Університету Аристотеля (Грецька Республіка).

Шаф О.В., доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара.

Засновник Маріупольський державний університет

03037, Київ, вул. Преображенська, 6

e-mail: visnyk.mdu.filologia@mdu.in.ua

Електронна версія видання знаходиться на: <http://visnyk-filologia.mdu.in.ua/>

Видавець «Редакційно-видавничий відділ МДУ»

03037, Київ, вул. Преображенська, 6

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи ДК № 4930 від 07.07.2015 р.

Тираж 100 примірників. Замовлення № 078/23

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Богданова М. М. ПАМ'ЯТЬ ПРО ІСТОРИЧНЕ МИНУЛЕ В ПОЕЗІЇ ОПОРУ.....	5
Єфремова О. В. ТРАНСФОРМАЦІЯ АНТИЧНОГО МІФУ У РОМАНІ МАРГАРЕТ ЕТВУД «ПЕНЕЛОПАДА»	15
Clayton J. D. MILK AND ASHES POETS PAUL CELAN AND NELLY SACHS CONFRONT THE TRAUMA OF THE SHOAH.....	21
Кулакевич Л. М., Ковальова Н. А. ОСОБЛИВОСТІ ФАУСТІВСЬКОГО ДИСКУРСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	35
Сидоренко О. Ю. БУНТ ЖІНКИ В МАСКУЛІННОМУ ПРОСТОРІ ВІЙНИ В РОМАНІ «ДОЦЯ» ТАМАРИ ГОРІХА ЗЕРНЯ.....	49
Скрипник Т. М. ЛІНГВОПОЕТИКА АНГЛОМОВНОЇ ВЕРСІЇ МОЛИТВИ АННИ З РАМАТАЇМ- ЦОФІМУ, З ЄФРЕМОВИХ ГІР.....	58

ЛІНГВІСТИКА

Волошина Д. П., Гайдук Н. А. МЕДІЙНИЙ ДИСКУРС У СИСТЕМІ КОМУНІКАТИВНИХ ВИДІВ ДИСКУРСУ ТА ЙОГО ТАКСОНОМІЯ.....	66
--	----

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Ravlenko Olena CULTURAL TURN IN UKRAINIAN TRANSLATION.....	74
Тетеріна Ольга ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА КОНЦЕПЦІЯ П. КУЛІША: У ПРОЄКЦІЇ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ПІДХОДУ.....	82

CONTENTS

LITERATURE

- Bohdanova M.**
MEMORY OF THE HISTORICAL PAST IN RESISTANCE POETRY..... 5
- Yefremova O.**
TRANSFORMATION OF THE ANCIENT MYTH IN MARGARET ATWOOD'S
NOVEL "PENELOPIAD" 15
- Clayton J. D.**
MILK AND ASHES POETS PAUL CELAN AND NELLY SACHS CONFRONT THE
TRAUMA OF THE SHOAH..... 21
- Kulakevych L., Kovalova N.**
PECULIARITIES OF FAUSTIAN DISCOURSE IN UKRAINIAN LITERATURE OF
THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY..... 35
- Sydorenko O.**
WOMAN'S REBELLION IN THE MASCULINE SPACE OF WAR IN THE NOVEL
«DAUGHTER» BY TAMARA HORIKHA ZERNYA..... 49
- Skrypnyk T.**
LINGUO-POETICS OF THE ENGLISH VERSION OF ANNA'S PRAYER FROM
RAMATAIM-ZUTHITE, FROM THE EPHRAIM MOUNTAINS..... 58

LINGUISTICS

- Voloshyna D., Gaiduk N.**
MEDIA DISCOURSE IN THE SYSTEM OF COMMUNICATIVE TYPES OF
DISCOURSE AND ITS TAXONOMY.....66

TRANSLATION SCIENCES

- Pavlenko Olena**
CULTURAL TURN IN UKRAINIAN TRANSLATION.....74
- Teterina Olga**
TRANSLATOLOGICAL CONCEPT OF P. KULISH: REPRESENTATION
THROUGH INTERDISCIPLINARY APPROACH..... 82

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2-1.09'06

М. М. Богданова

ORCID: 0000-0003-0361-6751

ПАМ'ЯТЬ ПРО ІСТОРИЧНЕ МИНУЛЕ В ПОЕЗІЇ ОПОРУ

Статтю присвячено дослідженню поезії Опору з точки зору історичної пам'яті про українське минуле та його символічних репрезентацій. Розглянуто погляди та мотивацію поетів УПА, що пов'язані з зовнішніми і внутрішніми чинниками. Проаналізовано своєрідність інтерпретації минулого в поезії повстанців: Петра Васильовича Василенка (псевдоніми: П. Василенко-Волош, Петро Гетьманець, Петро Полтавець), Михайла Васильовича Дяченка (псевдоніми: Марко Боєслав, Гомін), Мирослава Андрійовича Кушніра. Пам'яттєві смисли і мотиви досліджено через аналіз символічних образів героїчної боротьби часів Київської Русі та Козацької доби. Акцентовано увагу на національних травмах, пов'язаних з голодоморами та тоталітарними репресіями.

Ключові слова: історична пам'ять, образ, символ, література Опору, Українська повстанська армія, Організація українських націоналістів, травматична пам'ять, тоталітаризм.

DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-29-5-14

Постановка проблеми. Починаючи з 80-х рр. ХХ століття, коли людство оговталось від наслідків Другої світової війни, у центрі уваги дослідників А. Ассман, Х. Аренд, М. Альббакса, П. Гатона, Ж. Ліотара, П. Нора, П. Рикера та ін. опинилися різні аспекти пам'яті. Зарубіжні вчені зверталися до минулого з метою переосмислення історичних подій та постатей, пропрацювання травм, запобігання маніпуляцій на сучасному розвитку суспільства та виправдань агресій у майбутньому.

Натомість на теренах радянського союзу влада утисками та репресіями контролювала висвітлення сучасності та спотворювала рецепцію минулого. Тож даремно С. Луцій наголошувала на тому, що, на відміну від діаспорної літератури, «в радянській Україні діяв принцип вибіркового часу та вибіркового постатей: ...висвітлювалися такі події, які були актуальними для тоталітарної держави» (Луцій, 2017, с. 358). Забуттю піддалися події, пов'язані з визвольною боротьбою українського народу за національну свободу й незалежність. Слушно з цього приводу зауважила О. Пухонська: «Витіснення із пам'яті народу достовірного знання про минуле – це виразний приклад тоталітарної політики, покликаної знищити, замінити, переписати вкрай не вигідне режиму минуле, котре піддавало сумніву міфи, насаджувані з метою втілення проєкту «радянського соціуму» (Пухонська, 2016). Лише з проголошенням Незалежності почався процес спростування радянських міфів про діяльність національно-визвольної боротьби українського народу та формування культури історичної пам'яті. Сприяло цьому процесові створення Українського інституту національної пам'яті 31 травня 2006 р., основними цілями діяльності якого стало вивчення історії українського державотворення; етапів боротьби за відновлення державності; здійснення комплексу заходів з увічнення пам'яті учасників українського визвольного руху, Української революції 1917–1921 рр, воєн, жертв Голодоморів 1921–1923, 1932–1933, 1946–1947 рр. та політичних репресій, осіб, які брали участь у захисті незалежності, суверенітету та територіальної цілісності України, а також в антитерористичних операціях; подолання радянських міфів.

Український дискурс із проблем пам'яті представлений роботами науковців Г. Боднаря, С. Грабовського, А. Киридон, Л. Нагорної, В. Солдатенка, Ю. Шаповала та ін.

Актуалізація минулого, усвідомлення спільної історичної долі стали важливою складовою на шляху до самоідентифікації українців. До національного культурного фонду повернулися імена представників Козацької доби, національно-визвольних змагань 1917–1923 рр., доби Міжвоєнтя та післявоєнної еміграції. Якщо твори представників Розстріляного відродження, літератури діаспори з 90-х рр. стали програмними, то творчість вояків УПА продовжила залишатися «білою плямою» довгі роки. Пов'язано це з наративами радянської пропаганди, що сформувала в колективній пам'яті українців образ учасника УПА як поплічника фашизму, запеклого націоналіста. Тріумфатором виступав радянський союз і радянський кат, а більша частина українців вважала, що не мають нічого спільного з націоналістами-повстанцями – борцями з німецьким і радянським терором. Повна реабілітації пам'яті про вояків УПА відбулася лише після Революції гідності. З 2015 р. їм присвоєно статус борців за незалежність України у ХХ ст., а з 2018 р. було ухвалено закон, який надав солдатам УПА статусу учасників бойових дій, що викликало резонанс у проросійських політиків в Україні та стало тригером на федеральних каналах рф.

Повномасштабна війна, спричинена російською агресією 24 лютого 2022 р., демонструє наслідки маніпулювання історичними фактами та колективною пам'яттю мас. Якщо раніше полярні версії пам'яті про ОУН-УПА в переважній більшості були знаряддям у політичній боротьбі антагоністичних груп, то на очах у сучасників, створений радянською пропагандою міф, вийшов із регіональних кордонів, став однією з причин російсько-української війни, набув пізнаваності у світі. Саме тому актуальними є дослідження, що не тільки оприявнюють спотворені факти історії, а розкривають їхнє значення в українському історико-культурному контексті.

Художнє слово, з одного боку, найбільш вразливе до панівної ідеології, а з іншого – здатне до швидких рефлексій у разі її несприйняття. Цікавою з цього погляду є творчість поетів УПА: Марка Боєслава, Марти Гай, Петра Волоша-Василенка – Петра Гетьманця, Мирослава Кушніра, Юрія Липи, Олега Ольжича, Олени Теліги та ін., яка в українському літературознавстві має декілька дефініцій: «поезія Опору», «українська поезія резистансу», «поезія нескорених».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Варто зазначити, що дослідження творчості вояків УПА містяться в наукових працях представників діаспори В. Барки, С. Гординського, Л. Полтави. Великої інспіруючої сили мав розділ «Поезія вояків УПА» у другій книзі підручника «Історія української літератури ХХ століття», де подано історію УПА, персоналії та визначено жанрову природу творів (Дончик, В. Г. (ред.), 1994, с. 48–53). Ґрунтовний аналіз феномена «поезії Опору», упорядкування художніх творів поетів та дослідження закономірностей розвитку через міжлітературний і внутрішньолітературний контекст здійснили літературознавці Т. Салига, І. Яремчук та ін.

Актуальність дослідження. Попри всебічне дослідження естетичної природи української поезії нескорених, поза увагою дослідників залишилися питання рецепції історії / пам'яті, а також аналіз прихованих символів і мотивів. Дослідження такого типу мають літературознавче та культурно-історичне значення, оскільки заповнюють певні прогалини в осмисленні художньої своєрідності текстів на рівні впливу зовнішніх і внутрішніх чинників; сприяють ревізії українського минулого часів боротьби з німецько-радянським режимом; впливають на формування суспільної думки та поглиблюють усвідомлення національної ідентичності.

Мета статті – дослідити історичну пам'ять про українське минуле та її символічні репрезентації в поезії Опору.

Заявлена мета передбачає вирішення таких **завдань**:

- а) розглянути історичні передумови виникнення поезії Опору;
- б) проаналізувати своєрідність інтерпретації минулого в поезії УПА;
- в) дослідити пам'яттєві смисли і мотиви вираження минулого в поезії нескорених.

Виклад основного матеріалу. Для сучасного українського суспільства історичний досвід УПА під проводом ОУН і пов'язана з нею література відіграє важливу роль в ідентифікації нації, яка має здатність до колективного спротиву, а не позначена глибокою травмою приниження. Література нескорених виникла у відповідь як на фашистський, так і на радянський геноцид українського народу в 1942 р. Важливою своєрідністю поезії УПА є національно-визвольна ідея, що є продовженням героїчної боротьби, яка походить з давніх часів князя Володимира і Козацтва. Варто зазначити, що українське історичне минуле та лідери, які в часи війни боролися за свободу, оприявнюються в колективній пам'яті українців як образи-символи. Національна боротьба є загальним досвідом, що пережило суспільство, а отже закарбована в колективній пам'яті українців. Не випадково М. Альбвакс запропонував колективні спогади розглядати як суспільний феномен, необхідний у соціальній практиці для виживання суспільства (Halbwachs, 1925).

Цікаво простежити художні засоби вираження історичної пам'яті в поезії Опору. У вірші «Уперед» (зб. «**Мої повстанські марші**») Петра Волоша-Василенка – Петра Гетьманця боротьба повстанців є цілком свідомим вибором. Ліричний герой відкидає будь-яке замирення і пропагує тільки збройну боротьбу: «*Буйним гуком побідних боїв / пройдем гордо своїми степами – / досить в муках конати Ї / і на посміх дзвонить кайдами!*» (Гетьманець, 1946, с. 28). Автор застосовує заклик «Уперед!», що є своєрідним рефреном у творі. Простежуючи вираження історичної пам'яті, дослідникам варто звернути увагу на своєрідну прив'язку, як участь у повстанській боротьбі, що є особистісною фазою життя автора, до історичної події національного масштабу – Полтавської битви 1709 р. Історичні маркери боротьби виражені за допомогою символічних образів – Івана Мазепи, Батурина, Полтави, суддів. Оспівуючи козацьку визвольну війну, автор уникає віктимізації, створює ефект тріумфу. І хоча в авторській рецепції Мазепа «*вибранець глуму злої долі*», але водночас і «*герой полтавських битв і січ*» (Гетьманець, 1946, с. 29). У вірші «**Другові**» історична пам'ять постає за допомогою згадки не тільки про Івана Мазепу, а й про козацьких ватажків – Ярему і Гонту. Вони є уособленням національної звитяги, виконують роль попередників воїнів УПА. У вірші «**Не може бути**» ліричний герой розмірковує над сучасністю Батьківщини. Зовнішньою історичною рамкою пам'яті про боротьбу виступають: *Січ, ходи «Богданових полків», «Мазепи гнів», «Петлюри голос»* (Гетьманець, 1946, с.38), куди автор вміщує і повстанську боротьбу.

Петро Волош-Василенко – Петро Гетьманець у лавах УПА виконував військову і просвітницьку роботу: займався політвихованням сотні «Месники», редагував журнал «Лісовик» та інші підпільні видання. Інформаційний фронт він ототожнював з військовою боротьбою УПА. Саме тому поезії автора спонукають до збройного спротиву, підтримують бойовий дух.

Любов до Батьківщини керує ліричним героєм у вірші «**На розпуттях хистких...**», у ньому автор виклав своє політичне кредо. Україну змальовано за допомогою символічних топонімів: «*наддніпрянського степу*», «*буйного гуку козацької січі*». Згодом картини українського простору змінюють образи й мотиви, що закарбовані в колективній пам'яті українців як травми-втрати: Полтава, Базар, Крути, Гайдамаччина. Вони допомагають автору встановити логіку боротьби в контексті історичного спротиву нації, конкретизують мотивацію й цінності бійців. Колективний травматичний досвід дає можливість осмислити та створити загальну систему ціннісних координат ліричного героя з точки зору конкретизації сучасності та моделювання в майбутньому. Він оголошує месницький бунт: «*Поки сонце свободи над степом Твоїм / величавим вогнем не засвітить, – / буду тямити з болем Твій пострах руїн, / буду месницьким бунтом шалити!*» (Гетьманець, 1946, с. 7). Отже, на тлі історичної боротьби українського народу

за свободу постає образ ліричного героя-месника.

У передмові до зб. **«Непокірні слова»** Марка Боеслава зазначено: *«Вірші Марка Боеслава – це бойові кличі вщерть сповненого серця українського революціонера ненавистю жагою помсти ворогам за зруйновані рідні міста і села, сплюндровані степи й левади, за змучених і катованих братів і сестер по тюрмах, підвалах і концтаборах ССРСР, а разом з тим любов'ю до своєї землі, до свого народу»* (Боеслав, 1951, с. 3). Кожний з учасників збройної боротьби у лавах Української повстанської армії стикався з переслідуваннями з боку влади. Тортури над батьками, сестрами, дітьми НКВД та КДБ використовували як найбільш дієвий засіб у подоланні спротиву. Відтак відбувалися не тільки масові чистки в західноукраїнських землях задля утвердження радянського режиму, а й знищувалися носії пам'яті про героїчну боротьбу українського народу з комуністичним режимом. Влада забороняла захоронення загиблих, у рідних були складності з пошуком та ідентифікацією тіл, а якщо і вдавалося близьким здійснювати поховання за християнськими звичаями, то могили піддавалися руйнації, а пам'ять про повстанців опоганювалася. Тим самим режим унеможлилював в майбутньому застосування будь-яких практик комеморації стосовно учасників УПА.

У зв'язку із щоденною життєвою небезпекою кожний із повстанців мав досвід пережитих катастроф і травм, завданих російсько-більшовицьким режимом. У книзі **«Бунт поколінь. Розмови з українськими інтелектуалами»** (переклад з пол. – О. Харчук) міститься бесіда польської журналістки Б. Бердиховської та польської журналістки, літературознавиці О. Гнатюк з Євгеном Сверстюком, який відтворив атмосферу часів німецько-радянської окупації на Волині. Він застосував таку метафору, як «окупаційна ніч», що «породжувала кошмари» (Бердиховська та Гнатюк, 2004, с. 45). Суперечка і боротьба на цих землях проходила на різних рівнях. Є. Сверстюк назвав це війною всіх проти всіх (Бердиховська та Гнатюк, 2004, с. 45). Брутальне ставлення до різних національностей він пояснює законспірованістю учасників усіх груп: *«Люди одержували таємні накази. Усе ставало безособовим. Влада ні перед ким не несла відповідальності. Тодішня атмосфера була отруєна націоналістичною втратою толерантності й довіри. Поширеним явищем стала всеосяжна підозрливість. Додайте до цього ще й зараженість середовища бацилами волюнтаризму, фашизму й комунізму... Однозначно можна сказати, що згаданий конфлікт, крім етнічного аспекту, слід розглядати в контексті безнадійної, тяжкої й часто сліпої боротьби за існування»* (Бердиховська та Гнатюк, 2004, с. 45). Поезії Марка Боеслава репрезентують майже фактажний матеріал жахить завданих здебільше радянською системою. Через призму сприйняття ліричного героя автор ніби проговорює травми власної й колективної пам'яті. Травматичний досвід нації у віршах автора пов'язаний з Голодомором, радянським терором, зрадою на політичному та інтимно-повсякденному рівнях.

Голодомор в поезіях виражений Марком Боеславом за допомогою образів голодних плачучих дітей (**«По Україні»**, **«Бій на лопаті»**), скелета з пухлими босими ногами (**«Голодний»**), знеможеного шахтаря і опухлої матері (**«За що?»**). Зазначені вірші є не тільки вираженням болю, але й актом проговорення колективних травм. У поезіях оприявлено мотивацію ліричного героя-повстанця – помста. У поезіях Марко Боеслав оголює злочини тоталітарної системи, які усіяло приховувалися в суспільстві, а в колективній пам'яті українців замовчувалися або витіснялися. Оприлюднення злочинів тоталітарної системи здійснено і митцями діаспори. Суголосні образи і мотиви звучать у творах Івана Багряного, Василя Барки, Юрія Клена, Тодося Осьмачки та ін. Сучасна дослідниця С. Луцій, досліджуючи художньої творчості митців емігрантів, дійшла висновку: *«У центрі творів українських письменників була психологічно травмована особистість, яка пройшла крізь страхіття більшовицьких репресій та фашистських злочинів. Сильний нескорений герой проілюстрував оптимістичний та життєствердний пафос української діаспорної літератури»* (Луцій, 2017, с. 2017). Тому в поезії упістів, як і в художній літературі діаспори, кожне слово є вибухом гніву.

Важливою специфікою віршів Марка Боеслава є зв'язок травми – болю – правди. Ліричний герой у поетичних творах рішучий, закликає до боротьби за ідеали свободи й незалежності, права існування нації та держави. Так, у вірші «**Червоному гадові**» звучить не тільки осуд системи Країни Рад, а й упевненість у праведній боротьбі: «*Із нами Бог! За нами люди!*» (Боеслав, 1951, с. 61), у поезії «**Пісня про заграничний рейд куріня Прута**» ліричний герой свою місію вбачає в несенні «*Слова Правди*», що уособлює боротьбу з катами: «*І бої гомонять за боями, / Не здолаєш, опирю, ти нас! / Бог і Правда і зброя із нами, / Й командира залізна рука!*» (Боеслав, 1951, с. 187). Ураховуючи політично-соціальне середовище, у якому формувалися поети – учасники УПА, декларативна площина їхньої поезії спрямована на осуд зрадників національних ідеалів. Вістря проклять головним чином сиплеться на голови тим, хто ще вчора брав участь в лавах УНР. До таких митців апелює Марко Боеслав у поезії «**Сучасним поетам**». Звертаючись до України, ліричний герой віддає і кров, і серце, і життя задля воскресіння землі рідної і проклинає тих, «*хто катові гимни покірно / Співає під звуки тюремних тортур!*» (Боеслав, 1951, с. 44). Поетів він закликає бути вірним «*батьківським заповітам*» (Боеслав, 1951, с. 44). Суголосні мотиви звучать і в ліриці іншого поета Опору – Мирослава Кушніра. У вірші-зверненні «**Народе рабський, люде м'якосердний**» звучить гнів, направлений на українців, що пристосувалися до режиму, прийняли його. Поет мовчання і терпіння порівнює із виттям пса, скавулінням його від побоїв. Автор наголошує, що сором не приховати, бо залишаються струпи і рани від пуги (прикріплений до держака мотузок, яким поганяють тварин – М.Б.). Це безчестя не прикрити «*...щитами лицарів прадавніх*» (Galiziaforever, 2011). Ганьба такому народу, який зраджує і «*...нідле рабство раєм*» величає (Galiziaforever, 2011). Жорстокі слова автора звучать як прокльони: «*Коли ж ти видохнеш, кодро ледаче, / коли сліду не стане й виросте будяччя / на твоїм гробі у пустім степу, / яке не буде гнутись так, як ти це знаєш, / а буде жалити наїзника стопу*» (Galiziaforever, 2011). Ліричний герой оголошує бунт проти пасивного суспільства, що породжене тоталітарною системою.

У вірші «**Не плачте по нас**» Мирослав Кушнір звертається не тільки до образу українця-пристосуванця, а висловлює рецепцію феномена УПА, застерігає від фальші та маніпулюванні пам'яттю. Тих, хто готовий терпіти, служити у «*б'юрах*», «*...де у вас, життя ваше – сірі папери, / за службу могутня власть / виплачує гроші наперед*» (Galiziaforever, 2011). Таких поет закликає: «*Що хоче, що хоче робить, / чи зовсім не дійте нічого, / та плакати по нас облишіть – / не хочем плаксивого слова. / Не хочем ридань і плачів, / з своєї вмираємо рації. / Не хочем, не хочемо слів, / бо усе, що від вас – профанація*» (Galiziaforever, 2011). Мирослав Кушнір загинув восени 1944 р. на околиці с. Дібчого біля Синяви. Криївка, у якій переховувалися повстанці, була оточена працівниками НКВС. Мирослав Кушнір підірвав себе гранатою, щоб не потрапити в полон. Згодом усі його близькі родичі були ув'язнені.

Мотивами болю, гніву виражена травма зради в інвективі «**Володимиру Сосюрі**» (відповідь на «**Послання обдуреним**») Петра Волоша-Василенка – Петра Гетьманця. Для підсилення емоційності автор обирає біблійний образ Іуди, що є традиційним образом зради. Сосюру в поезії, що в часи УНР належав до ставки Петлюри, названо «*сліпим і підлим*», «*байстрюком*», «*лакеєм*», «*обдуреним*», що удає з себе «*сліпого*», «*глухого*», і не бачить, як страждає Україна (Гетьманець, 1946, с. 30). Петро Гетьманець зазначає, що воїни УПА підняли кинуті знамена УНР і б'ються за Україну. Отже, автор убачає циклічність історичних потрясінь часів Першої і Другої світових воєн у боротьбі за незалежність.

У вірші «**Пісня**» Марка Боеслава проблему зради виражено на інтимному рівні повстанського повсякдення. Сюжет побудовано навколо двох закоханих молодих людей, що клялися у вірності один одному. Повстанець загинув, віддавши життя за Батьківщину. Особистісний конфлікт як зрада дівчини пам'яті про повстанця виходить у площину громадянську. Осуд стає ключовою емоцією: «*Ти ж, чорнобрива дівчино, / Катові серце*

дала, / Зрадила того, що згинув / За щастя твоє й села (Боеслав, 1951, с. 53). В останніх рядках звучить пересторога-передбачення – розплата за колаборацію та пособництво окупанту, що турбує сьогодні мільйони українців: « – О, схаменися, кохана, / Швидко бо прийде той час, Що катові сплатить за рани / Й засудить, як зрадницю, вас!» (Боеслав, 1951, с. 54). Отже, незважаючи на традиційний сюжет двох закоханих, загальна тональність вірша позбавлена сентиментальності, спрямована на патріотичну свідомість українців.

Аналізуючи погляди поета Опору на завдання мистецтва слова, його стосунок до дійсності, І. Раздольська наголосила на факторах зовнішнього середовища, що, на її думку, «...моделюючи вплинули на конструювання особистісного підходу поетичної індивідуальності до творчості» (Раздольська, 2000, с. 9). Вплив на формування як військового, так і мистецького таланту мала приналежність бійців до ОУН. Українська повстанська армія була озброєним крилом Організації українських націоналістів революційної, що ставила собі за мету встановлення Української Соборної Самостійної Держави. ОУНР утворено у квітні 1941 р. внаслідок обрання Степана Бандери провідником ОУН. Організація УПА була визначним явищем не тільки в історії українського визвольного руху, забезпечивши її безперервність від УНР до сучасної України, а й сьогодні не втратила актуальності, оскільки слугує прикладом єдності військового й політичного керівництва за підтримки високої організації місцевого населення. Тому однією із рис поетичної індивідуальності поетів Опору як соціокультурного феномена є націоналізм.

П. Гаттон розглядав проблему колективної пам'яті через дослідження колективної ментальності суспільства – моральність, відношення до найважливіших періодів. Подальший напрямок дослідження спрямував науковця до вивчення природи традиції та її впливу на колективну ментальність, що була безпосередньо пов'язаний з релігійними уявленнями (Hutton, 1993). Якщо національно-визвольна боротьба повстанців у поезіях постає через призму колективної пам'яті про споконвічну боротьбу, то шлях повстанця подано через традиційні уявлення про свідомий вибір, виконання честі й обов'язку, а шлях боротьби – освячений Богом, Могутнім Творцем.

Сучасники повстанського руху у спогадах засвідчили високу мотивацію бійців, підтримку з боку населення різних вікових категорій. Окремої уваги заслуговує опис побуту, уявлень, вірувань армійців.

У статті «Літературна версія колективної пам'яті в мемуарній прозі діаспори: етнопсихологічний аспект» (Богданова, 2019, с.13) нами досліджено спогад Анни Лесків-Кіт, він «...дає цінну інформацію про примусове виселення до Польщі у 1947 році (в історії відома як операція «Вісла) та боротьбу українських патріотів, що борилися з трьома окупантами рідної землі: “німецькими фашистами, московськими сталіністами, польськими шовіністами”» (Богданова, 2019, с. 13). Із численних описів побуту, різноманітних життєвих ситуацій можна простежити вмотивованість молодих людей, що добровільно йшли в УПА, та високий рівень їхньої духовності. Як дочка і сестра повстанців, Анна Лесків-Кіт оповідає про життя сотні повстанців з Волині поза участі в бойових діях: «...щоранку збиралися на молитву посередині села на роздорожжі біля Народного Дому і як заспівали молитву, а опісля кілька повстанських пісень, село аж тряслося від їхніх могутніх голосів» (Лесків-Кіт, 2002, с. 42). Спогад учасника УПА на псевдо «Буркун» в книзі «В рядах УПА» репрезентує дотримання християнських традицій у святкуванні Святвечора та Різдва, Великодніх свят, що проходили за участі референтури ОУН, курінних капеланів, хору (Мірчук та Давиденко (ред.), 1957, с. 190). Читаючи мемуари Галини Коханської – «Орисі», учасниці національно-визвольного руху на Волині 1940 рр., вражає опис відчуттів від почутої вечірньої молитви повстанців в лісі: «Зненацька

почувся спів: “Боже, вислухай благання, нищить недоля наш край. В єдності сила народу, не дай загинуть в ярмі. Волю Україні, щастя і долю дай їй.”». Вона зазначає: «Благання, туга, біль не тільки в лісі, а по всій скривавленій сплюндрованій і окраденій Україні. Лунав із неба, із землі. Далі йти в мене не стало сил...» (Коханська, 2008, с. 102). Як в поезії упівствів, так і в повстанських спогадах простежується орієнтація бійців на духовність як найвищий прояв буття людини.

Так, у поезіях Марка Боеслава ліричний герой звертається до Бога з закликом до помсти: « – О Боже, Боже, покарай / Катів за нас! Могутній отче... («Хай путь спасенна вам свята») (Боеслав, 1951, с. 14); « – О, Боже, Боже, мечь зішли!» («По Україні») (Боеслав, 1951, с. 8); «О, Боже, мечь пішли на ката / Жорстоку, люту, мов змію. / Ограбив деспот кожну хату / І кожну розіп’яв сім’ю!» («Мати») (Боеслав, 1951, с. 118); з проханням про допомогу: «Вислухай молитву, / Боже щедрий, Боже! – / Хай блаженна наша зброя / Ката переможе!» («На столі на сіні») (Боеслав, 1951, с. 7); «Допоможи нам здобути державу, / Ісусе! Ісусе! / Наш полк завзятий у бій за славу / Вже рушив!» («Вставай, народе!») (Боеслав, 1951, с. 10). В одних поезіях на тлі апокаліптичних картин українського життя постає образ месника, що з ім’ям Бога воює за незалежність держави, а в інших – воїна-Месії («Не плач, народе»): «Світ обновити Бог нас покликав» (Боеслав, 1951, с. 9). Є. Сверстюк, що був свідком цих подій, так пояснив рецепцію душевного покликання упівствів: «Для нас створення української держави було майже релігійною ідеєю. Люди були налаштовані патріотично, якщо бути точним у висловах, то я порівняв би фанатизм повстанців з релігійним фанатизмом» (Бердиховська та Гнатюк, 2004, с. 44). Проаналізовані поезії засвідчують віру бійців в Бога, який здатний вплинути на Всесвіт. Майже усі устремління в поезії зведено до перемоги над ворогом, воскресіння вільної незалежної держави.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Отже, у часи боротьби за виживання та збереження нації важливими є дослідження, що розвінчують міфи, створені радянською пропагандою та довгий час підтримувані певною групою населення в часи вже незалежної України. З огляду на те, що художні тексти – це метафоричні медіуми, то особливої уваги потребують літературні явища, що презентують героїчне минуле нашої держави. Аналіз поезії Опору через призму пам’яті переконує у наявності колективного запиту на оприявлення минулого, його перепрочитання заради консолідації нації.

Пам’ять про історичне минуле в поезії Опору репрезентована образами-символами часів Київської Русі та Козацької доби. У цю історичну канву вписують автори і героїчну боротьбу Української повстанської армії під проводом Організації українських націоналістів. Українська боротьба виражена і символічними травмами-втратами, що загострюють колективний досвід українців, допомагають у встановленні логіки національно-визвольних змагань, мотивують ліричного героя до збройного спротиву, що переростає у месницьким бунтом заради встановлення справедливості. Національні травми висловлено через голоси людей-свідків голодоморів та тоталітарних репресій. Символічну функцію виконує образ зради, що простежено нами на загальному та особистісному рівнях. Звернення до мемуарної літератури дало можливість прослідкувати духовні виміри поетів УПА. Подальшого дослідження потребує художній простір в поезії Опору, що виражений символічними «місцями пам’яті».

Бібліографічний список

- Galiziaforever, 2011. Поезія Мирослава Кушніра «Слова із книги бою» [11 сентября 2011].
Доступно: <<https://galiziaforever.livejournal.com/15570.html>> (Дата звернення: 10.06.2023).
- Бердиховська, Б. та Гнатюк, О., 2004. Ми обирали життя. Розмова з Євгеном Сверстюком.
В: *Бунт покоління: Розмови з українськими інтелектуалами* [інтерв’ю із Євгеном

- Сверстюком, Іваном Дзюбою, Михайлиною Коцюбинською, Михайлом Горинем, Миколою Рябчуком] Пер. із пол. Р. Харчук. Київ : Дух і літера, С. 33–91.
- Богданова, М., 2019. Літературна версія колективної пам'яті в мемуарній прозі діаспори: етнопсихологічний аспект. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету: серія: Філологічні науки: зб. наук. ст.* [онлайн], 19, с. 13–21. Бердянськ : БДПУ. Доступно: <<https://philology.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/11/5.pdf>> (Дата звернення 16.07.2023).
- Боєслав, М., 1951. *Непокірні Слова. Поезії*. Передрук підпільних видань б. 46–49, 14/51. Доступно : <<https://www.google.com/search?client=opera&q=Боєслав%2C+М.%2C+1951.+Непокірні+Слова.+Поезії.+Передрук+підпільних+видань+б.+46–49%2C+14%2F51.+Доступно+за%3A+М.Боєслав.pdf&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8>> (Дата звернення 16.07.2023).
- Гетьманець, П., 1946. *Мої повстанські марші (лірика грудня)*. Київ–Львів: В-во «Дозброї». Доступно: <<https://diasporiana.org.ua/poeziya/1356-getmanets-p-moii-povstanski-marshi/>> (Дата звернення 16.07.2023).
- Дончик, В. Г. (ред.), 1994. *Історія української літератури ХХ століття : навч. посібник для студ. філол. ф-тів. вищ. навч. закл. : у 2 т.* Київ : Либідь. Кн. 2.
- Коханська, Г., 2008. *З Україною у серці: спомини*. В: Петро Й. Потічний (ред.). Торонто – Львів : Видавництво «Літопис УПА».
- Леськів-Кіт, А., 2002. «*Закерзонські долі. Спогад про село Корчмин*». В: Мирослав Іваник (ред.). Торонто : Канадсько-Український бібліотечний центр. Доступно: <<http://diasporiana.org.ua>> (Дата звернення: 16.07.2023).
- Луцій, С., 2017. *Романістика української діаспори 1960–1980-х років: проблематика, жанрово-стильові парадигми*. Тернопіль : Джура.
- Мірчук, П. та Давиденко, В. (ред.), 1957. В рядах УПА. Збірка споминів бувших вояків Української Повстанської Армії. Нью-Йорк.
- Пухонська, О., 2016. До витоків національної травми або «білі плями» «темної пам'яті» у романі Василя Шкляра «Залишенець. Чорний ворон». *Електронний журнал «Синопис: текст, контекст, медіа»*, 3(15). Доступно: <[file:///C:/Users/Admin/Downloads/Admin,+Pukhonska%20\(12\).pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/Admin,+Pukhonska%20(12).pdf)> (Дата звернення: 10.06.2023).
- Раздольська, І. В., 2000. *Українська поезія резистансу 40–50-х років ХХ століття: генетичний контекст і естетична природа*. Кандидат наук. Автореферат. Київ. Доступно: <<https://cheloveknauka.com/v/572987/a/?#?page=2>> (Дата звернення 15.07.2023).
- Halbwachs, M., 1925. *Les cadres sociaux de memoire*. Paris.
- Hutton, P. H., 1993. *History as an Art of Memory*. Hanover–London. Available at: <https://doi.org/10.1604/9780874516371>

References

- Berdykhovska, B., and Hnatiuk, O., 2004. My obyraly zhyttya. Rozmova z Yevhenom Sverstyukom [We Chose Life. A Conversation with Yevhen Sverstyuk]. In: B. Berdykhovska & O. Hnatiuk (eds.). *Bunt pokolinnia: Rozmovy z ukrainskymy intelektualamy [Interviews with Yevhen Sverstyuk, Ivan Dziuba, Mykhailyna Kotsiubynska, Mykhailo Horin, Mykola Riabchuk]*. Translated from Polish by R. Kharchuk Kyiv: Duh i litera. (pp. 33–91) (in Ukrainian).
- Bogdanova, M., 2019. Literaturna versiiia kolektyvnoi pamiati v memuarnii prozi diaspory: etnopsykholohichni aspekt [Literary version of collective memory in diaspora memoir prose: ethnopsychological aspect]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho*

- pedahohichnoho universytetu: seriia: Filolohichni nauky: zb. nauk. st.* [online], 19, s. 13–21. Berdiansk : BDP. <<https://philology.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/11/5.pdf>> (Accessed 16.07.2023) (in Ukrainian).
- Boyeslav, M., 1951. *Nepokirni Slova. Poeziyi [Defiant Words. Poetry]*. Pereprint pidpilnykh vydann. b. 46–49, 14/51. Available at: <<https://www.google.com/search?client=opera&q=Боєслав%2C+М.%2C+1951.+Непокірні+Слова.+Поезії.+Передрук+підпільних+видань+б.+46–49%2C+14%2F51.+Доступно+за%3A+М.Боєслав.pdf&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8>> (Accessed July 16, 2023) (in Ukrainian).
- Donchyk, V. H. (ed.), 1994. *Istoriia ukrainskoi literatury XX stolittia [History of Ukrainian literature of the 20th century]: navch. posibnyk dlia stud. filol. f-tiv. vyshch. navch. zakl. :* in 2 vol. Kyiv : Lybid. Book 2. (in Ukrainian).
- Galiziaforever, 2011. *Poeziya Myroslava Kushnira «Slova iz knygy boyu».* [Myroslav Kushnir's poetry "Words from the Battle Book"] [September 11, 2011]. Available at: <<https://galiziaforever.livejournal.com/15570.html>> (Accessed 10.06.2023) (in Ukrainian).
- Halbwachs, M., 1925. *Les cadres sociaux de memoire.* Paris
- Hetmanets, P., 1946. *Moi povstans'ki marshi (liryka hrudnya).* [My insurgent marches (lyrics of December)]. Kyiv-L'viv: v-vo "Do zbroi". Available at: <<https://diasporiana.org.ua/poeziya/1356-getmanets-p-moyi-povstanski-marshi/>> (Accessed 16.07.2023) (in Ukrainian).
- Hutton, P. H., 1993. *History as an Art of Memory.* Hanover–London. Available at: <https://doi.org/10.1604/9780874516371>
- Kokhanska, H., 2008. *Z Ukrayinoyu u sertsy: spomyny [With Ukraine in her heart: memoirs]* In: Petro Y. Potichnyi (ed.). Toronto – L'viv. Vydavnytstvo «Litopys UPA». (in Ukrainian).
- Leskiv-Kit, A., 2002. *"Zakerzons'ki doli. Spogad pro selo Korchmin" [Zakerzonski doly. Memories of the Village of Korchmin].* In: Myroslav Ivanyk (red.). Toronto. Kanads'ko-Ukrayins'kyi bibliotechnyi tsentr. Available at: <<http://diasporiana.org.ua>>. (Accessed 16.07.2023) (in Ukrainian).
- Lushchiĭ, S., 2017. *Romanistyka ukrayins'koï diaspory 1960–1980-kh rokiv: problematyka, zhanrovo-styl'ovi paradigmy.* [Novels of the Ukrainian diaspora in the 1960s-1980s: issues, genre and style paradigms]. Ternopil' : Dzhura (in Ukrainian).
- Mirchuk, P. and Davydenko, V. (ed.), 1957. *V riadakh UPA. Zbirka spomyniv buvshykh voiakiv Ukrainskoi Povstanskoï Armii [In the ranks of the UPA. A collection of memories of former soldiers of the Ukrainian Insurgent Army].* Niu-York (in Ukrainian).
- Pukhons'ka, O., 2016. Do vytokiv natsional'noï travmy abo «bili pl'amy» «temnoï pam'yati» u romani Vasylja Shklyara «Zalyshenets'. Chornyy voron». [To the origins of national trauma or "white spots" of "dark memory" in Vasyl Shklyar's novel "The Leftover. Black Raven"]. *Elektronnyy zhurnal «Synopsis: tekst, kontekst, media»*, 3(15). Available at: <[file:///C:/Users/Admin/Downloads/Admin,+Pukhonska%20\(12\).pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/Admin,+Pukhonska%20(12).pdf)> (Accessed 10.06.2023) (in Ukrainian).
- Razdolska, I. V., 2000. *Ukrainska poeziia rezystansu 40–50-kh rokiv XX stolittia: henetychnyi kontekst i estetychna pryroda [Ukrainian resistance poetry of the 40s and 50s of the 20th century: genetic context and aesthetic nature].* Kandydat nauk. Avtoreferat. Kyiv. Available at: <<https://cheloveknauka.com/v/572987/a/?#?page=2>> (Accessed: 15.07.2023) (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 1.09.2023.

M. Bohdanova

MEMORY OF THE HISTORICAL PAST IN RESISTANCE POETRY

The article examines the memory of the historical past in the poetry of the Resistance. This research contributes to debunking the myths created by Soviet propaganda, restoring historical justice, and overcoming national complexes and traumas. In this regard, the process of forming a culture of historical memory during the years of independence and the contribution of the Ukrainian Institute of National Memory (established on 31 May 2006) have been analysed.

Literature of the unconquered, in particular: Marko Boieslav, Marta Hai, Petro Volosh-Vasylenko - Petro Hetmants, Myroslav Kushnir, Yuriy Lypa, Oleh Olzhych, Olena Teliha, etc., diaries and memoirs of the participants of the events and their families are an inexhaustible source for clarifying the historical truth and restoring the memory of the heroic struggle of the Ukrainian people during the Second World War. The article shows that in Ukrainian literary criticism, the literature of the Ukrainian Insurgent Army participants has several definitions: "poetry of resistance", "Ukrainian poetry of resistance", and "poetry of the unconquered".

The article analyses the peculiarity of the interpretation of the past based on the works of Petro Volosh-Vasylenko - Petro Hetmants (My Insurgent Marches), Marko Boieslav (Disobedient Words), and Myroslav Kushnir (Words from the Book of Battle). Historical memory in the poetry of the insurgents is represented by image symbols of the times of Kyiv Rus and the Cossack era. The authors also include the heroic struggle of the Ukrainian Insurgent Army under the leadership of the Organisation of Ukrainian Nationalists in this historical framework. The Ukrainian struggle is also expressed through symbolic traumas, losses that sharpen the collective experience of Ukrainians, help establish the logic of the national liberation struggle and motivate the lyrical hero to armed resistance, which develops into a vigilante revolt for the sake of justice. National traumas are expressed through the voices of people who witnessed the Holodomor and totalitarian repressions. The symbolic function is performed by the image of betrayal, which we have traced at the general and personal levels. The analysis of memoir literature by first-hand participants of the events made it possible to trace the spiritual dimensions of the UIA poets, whose key values are Christian: love for the Motherland, God, and neighbour. Betrayal of the Motherland is equal to betrayal of God. Each of the artists saw their life and social mission in serving God, the Motherland, and the Ukrainian people. That is why all the works are permeated by the motive of performing a certain "duty".

The study is of literary, cultural, and historical significance, as it fills a certain gap in understanding the artistic originality of the texts at the level of analysing external and internal factors of influence; it contributes to the disclosure of falsified facts of the past about the insurgency. The study proves that the poetry of the Resistance represents the nation's ability to the collective resistance and refutes the image of a victim nation created by Soviet propaganda.

Keywords: *historical memory, image, symbol, Resistance literature, Ukrainian Insurgent Army, Organisation of Ukrainian Nationalists, traumatic memory, totalitarianism.*

УДК 821.111(71)-31.09

О. В. Єфремова

ORCID: 0009-0005-1861-5147

ТРАНСФОРМАЦІЯ АНТИЧНОГО МІФУ У РОМАНІ МАРГАРЕТ ЕТВУД «ПЕНЕЛОПІАДА»

У статті досліджуються особливості трансформації античного міфу у романі «Пенелопіада» видатної канадської письменниці Маргарет Етвуд, яка відома феміністичною спрямованістю своєї творчості та акцентуацією на жіночій темі. Розглянуто, як Маргарет Етвуд інкорпорує класичний античний міф про Пенелопу та Одиссея в новий нарративний контекст. Зокрема, досліджено, як трансформовано традиційну роль Пенелопи, дружини Одиссея і надано їй голос та індивідуальну історію. Також вказано на іронічний підхід М. Етвуд до деконструкції образу Одиссея та переосмислення його героїчних подорожей, висвітлено цю історію з жіночої перспективи. Встановлено, що феміністський підтекст «Пенелопіади» та переосмислення Етвуд традиційних міфологічних образів є виявом дискусії авторки з патріархальною чоловічою культурою (починаючи від Гомера) та розкриває проблеми вторинності жінок у відношенні до чоловіків.

Ключові слова: Маргарет Етвуд, «Пенелопіада», фемінізм, Одиссей, Пенелопа, дегероїзація, деміфологізація

DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-29-15-20

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями: у статті розглянуто проблему, як Маргарет Етвуд трансформує давній міф як основу для своєї творчості, розширюючи та перетворюючи його зміст і значущість. Зокрема, досліджено, як Етвуд реновує традиційну роль Пенелопи, дружини Одиссея, надаючи їй власний голос та індивідуальну історію. У статті також увага акцентується на іронічному підході Етвуд до образу Одиссея та його героїчних подорожей, представляючи цю історію з жіночої перспективи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій: Окремі аспекти заявленої проблематики проаналізовано у статтях сучасних дослідниць. Так, специфіку трансформації міфу про Пенелопу в аспекті гендерного аналізу у романі Маргарет Етвуд «Пенелопіада» розглянуто у статті Олени Гранкіної (Гранкина, 2018), а риси постмодерністської поетики роману М. Етвуд – у статті Світлани Ленської (Ленська, 2021).

Актуальність дослідження полягає у необхідності розуміння, як сучасні письменники, зокрема Маргарет Етвуд, використовують античну міфологію для створення нових нарративів і висловлення актуальних тем, а саме: теми фемінізму та становища жінки у сучасному суспільстві.

Мета статті – полягає в дослідженні способів, якими Маргарет Етвуд трансформує античний міф про Пенелопу та Одиссея в своєму романі «Пенелопіада».

Завдання дослідження: аналіз структури та сюжетних аспектів роману крізь призму традиційної культури та чоловічої «першOVERSII» (давньогрецького міфу та «Одиссеї» Гомера); дослідження феміністських ідей Маргарет Етвуд у «Пенелопіаді» та розвінчання культурних стереотипів стосовно жінок.

Виклад основного матеріалу.

Маргарет Етвуд – одна з найвідоміших сучасних письменниць Канади. Одна з провідних тем творчості М. Етвуд – жіноча тема. Письменницю хвилюють питання самоідентифікації жінки, її присутності в соціумі і культурі, коло її пріоритетів, домагань і претензій, головна з яких – вторинність по відношенню до чоловіка.

Міфологія завжди була важливим джерелом інспірації для літературних творів, і творчість М. Етвуд не стала винятком. Її роман «Пенелопіада», опублікований у 2005 році, став унікальним твором, який переміщує античний міф про Пенелопу та Одиссея в новий нарративний контекст. Розглянемо, як Етвуд використовує античний міф, розширюючи та перетворюючи його зміст і значення, створюючи якісно нову жіночу версію відомих подій, кардинально відмінну від канонічної чоловічої культури, репрезентованої Гомером.

У центрі роману «Пенелопіада» стоїть жіночий образ – образ Пенелопи, дружини Одиссея. Ще з часів Гомера в європейській культурі утвердилася традиція сприйняття Пенелопи як вірної дружини великого героя, такої ж хитромудрої, як і її чоловік. З античності бере початок і тенденція представляти Пенелопу через позначення її зв'язку з Одиссеєм. Історія Пенелопи часто ставала своєрідним бекграундом для історії Одиссея, при цьому Одиссей більше згадувався тільки через його однокровну лінію – син Лаерта (рідше вказується ім'я матері – Антикля). Цей момент не оминає увагою М. Етвуд: в епіграфі роману, взятому з гомерівського епосу, прославляння Пенелопи відбувається через уславлення мудрого вибору дружини царем Итаки: «Як Ти блаженний, Одиссей багатохитрий, народжений Лаертом! / Ти дружину придбав чесноти найвищої» (Atwood, 2007). Цей канон слідування «за чоловіком» традиційний для міфології патріархального періоду, вступає в протиріччя з романом М. Етвуд: у неї Пенелопа знаходить «свій голос». Письменниця пропонує читачеві унікальну можливість почути історію Пенелопи «з перших вуст», історію, розказану з іронією, яка дегероїзує образ великого мандрівника.

У «Пенелопіаді» Етвуд використовує гомерівську «Одіссею» як основу для своєї історії. Однак вона робить це зі значними інноваціями, адже розповідає історію не від імені Одиссея, а від імені Пенелопи, його дружини. Ця перспектива надає нову інтерпретацію подіям «Одіссеї» та показує, як Пенелопа спрямовує свою власну історію.

Роман має достатньо іронічний початок, з перших рядків авторка залучає читача до цікавого та глибокого монологу головної героїні із самою собою. Першим кидається в око, та дивує саме стиль мовлення оповіді – він саркастично простий, примітивний: «Батьком моїм був Ікарій, цар Спарти. Мати – наяда. Таких напівкровок у ті час було хоч греблю гати; куди не плюнь – усюди наїдки доньки» (Atwood, 2007). Такий стиль Етвуд використовую з метою не просто підкреслити вольові риси характеру Пенелопи, а ще раз наголосити на принципіальній відмінності від оригінального міфу про Одиссея, який в свою чергу переповнений важкими оборотами, багаточисельними епітетами і порівняннями.

Саме такий гумористичний жанр, як пародія, надає оповіді сюжетні, композиційні, образні та стилістичні особливості. Звісно, нашу увагу не може обійти сама назва роману «Пенелопіада», яка була створена на протигагу гомерівській «Одіссеї». Жіноче ім'я Пенелопи замінює чоловіче ім'я великого героя, в тіні слави якого вона була змушена перебувати впродовж довгого періоду часу. Потужним феміністським прийомом Етвуд виводить дружину прославленого героя на передній план історії, правда, не стільки історії прославлених подій, скільки історії особистого життя. І та, й інша історії зрівняні в правах і переплетені настільки тісно, що неможливо визначитись для себе, яка з них має більшу значущість.

Згідно з повним протиставленням до «Одіссеї», «Пенелопіада» повинна була стати розповіддю про мандри жінки. Однак подібна історія навряд чи виявилася б можливою у патріархальному суспільстві, де місце жінки завжди на господарстві, біля дітей та чоловіка, одним словом – одноманітна буденна круговерть порожніх господарських турбот. Подорож, що здійснюється протагоністкою, швидше символічна. Це, з одного боку, подорож у глибини свого Я, шлях самопізнання, з іншого боку, наближення до історичних витоків, реалізація справедливих бажань, спроба віднайти істину. Низькі плітки про Пенелопу переосмислюються у Етвуд в феміністському ключі як спроба патріархального суспільства запламувати образ жінки, применшити її значущість і тим самим реабілітувати дійсно винного чоловіка. Міф при цьому тлумачиться як засіб приховування обману. Саме таким чином стародавній переказ діє і в галузі великої історії.

Функціонування міфу як інструменту ідеологічної пропаганди – ще одна іпостась його побутування в «Пенелопіаді». Так, причиною війни в XIII-XII ст. до н. е. послугувала не втеча Олени Прекрасної з царевичем Парисом, як чутки, мусовані правителями Греції і Трої, а політико-економічні інтереси ворогуючих сторін. Шлюб Одиссея і Пенелопи був підготовлений її дядьком Тіндареем, який намагався перемогти свого брата Ікарія й ізолювати з цією метою його доньку і її майбутніх синів – можливих претендентів на спартанський трон. В обох випадках жінки виявляються розмінною монетою у великих владних змаганнях.

Дослідниця Гранкіна Е. В. у своїй статті також виділяє трансформацію як найважливішу ідеологічну тему античного міфу (Гранкіна, 2018).

Подібну трансформацію ми маємо можливість виокремити в «Пенелопіаді» – Маргарет Етвуд деміфологізує відомий давньогрецький міф, навмисно знижуючи героїчний пафос, характерний для поеми Гомера: Пенелопа в романі постає звичайною жінкою, а Одиссей – не героєм, а кривоногим хитруном з грудьми бочкою: «Палац його батька знаходився на Итаці, кам'янистому козячому острівці; сам же він був одягнений, як простий мужлан, а тримався, немов важлива шишка з провінції» (Atwood, 2007).

Більш того, дегероїзуючи Одиссея і відтісняючи його на задній план, Етвуд ставить у центр розповіді жінок – Пенелопу та її служниць. Таким чином, «Пенелопіада» – це, користуючись феміністичною термінологією, не history, а herstory, в якій події подаються з жіночої точки зору. Пенелопа на початку роману говорить, що їй остогидлі плітки, то, як з неї «ліплять казку» (Atwood, 2007), тому тепер казку розповість вона сама.

Істотне місце в романі займають роздуми про жіночу тілесність: те, що має особливу цінність у світі чоловіків, те, що подібно товару, виставленому на продаж, оцінюється. Деякі, як красуня Олена, двоюрідна сестра Пенелопи, цінуються дорого, а деякі, як дівчата-служниці (та й сама Пенелопа), – ні: «ми знали, що для нас весільного бенкету не буде ніколи...; наші тіла цінувалися дешево» (Atwood, 2007). Не володіючи красою Олени, Пенелопа була впевнена в тому, що не їй доведеться вибирати нареченого, а наречений буде вибирати її. Так і вийшло – батько передав її «з рук в руки Одиссею, наче згорток з м'ясом... таку собі кров'яну ковбасу в позолоті» (Atwood, 2007). У позолоті тому, що, будучи донькою Ікарія – царя Спарти, Пенелопа була вигідним придбанням, оскільки «через шлюб наречений набував багатство» (Atwood, 2007). Доречі, бажання бути обраною чоловіком, – одне з бажань жінки: «О, якби взяв мене в дружини герой, / була б я вільною» (Atwood, 2007) – співає хор служниць. Але для більшості – це нездійсненне бажання: «але знаю – марно спасителя чекаю: / в очікуванні я постарію і в землю зйду» (Atwood, 2007). Звучить у цих словах іронія, пов'язана з тим, що для жінки бути дружиною героя не означає бути вільною, підтвердженням чому служить розказана Пенелопою історія її життя.

М. Етвуд будує роман «Пенелопіада» за архітектонічним зразком давньогрецької трагедії, розділяючи партії актора і партії хору, в яких заявлена авторська позиція. Ймовірно, це пов'язано в тому числі і з баченням автором життя жінки, як трагедії. Навіть якщо вона – красуня Олена, яка нехай і в оточенні шанувальників, але самотньо тече по полях асфоделів, немов втомлена від своєї краси.

Не випадково М. Етвуд стосовно жінки часто вживає дієслова «тече», «пливе» («Олена впливла в кімнату...» (Atwood, 2007)), що співвідносить її з водою, тихою, німою, податливою. «Будь як вода» (Atwood, 2007), – наставляла мати-наяда Пенелопу. «Вода не чинить опір. Вода тече... Вода терпляча» (Atwood, 2007) – мабуть, саме ці слова-заповіт можуть визначити правила життя жінки в андроцентричному суспільстві. Навряд чи можлива ситуація, коли такі слова будуть адресуватися Одиссею, Менелаю – будь-якому іншому чоловікові. Вони не вода, вони не обходять перешкоди – вони не чекають, вони завойовують і отримують за це нагороду: жінку, кубки, землі.

Основна трансформація міфу про Пенелопу, здійснена М. Етвуд, пов'язана з тим, що образ героїні трактується письменницею як образ верховної жриці в культурі богині, вимушеної підкорятися правилам «земного» життя, носити покривало, що закриває

обличчя від сліз, і бути «тінню без голосу» (Atwood, 2007).

За сюжетом, Пенелопа, перебуваючи в царстві Аїда, як і інші тіні, отримала можливість «вибиратися» в сучасний, сьогоднішній світ. І її спостереження за ним невтішні: «світ не став безпечнішим ... навпаки, горя і страждання в ньому тепер набагато більше. Що ж до природи людини – вона не стала благороднішою ні на йоту» (Atwood, 2007).

Висновки та перспективи подальших розвідок.

Маргарет Етвуд виявляється важливим літературним голосом у сучасній канадській та світовій літературі, активно досліджуючи жіночі теми та проблеми самоідентифікації жінки в суспільстві та культурі. Її творчість глибоко феміністична та інтелектуально стимулююча. Аналіз творчості письменниці дозволяє розуміти, як інноваційні підходи до класичних міфів можуть перетворити традиційні уявлення про гендерні ролі та ідентичність.

Маргарет Етвуд в своєму романі «Пенелопіада» вдало поєднує античний міф з сучасним контекстом, трансформуючи його в новий нарратив, який досліджує гендерні ролі, релігійні аспекти та почуття власної ідентичності. Ця трансформація античного міфу надає можливість глибокого розуміння інших можливих інтерпретацій та перетворень класичних текстів у літературі.

Дослідження трансформації античного міфу в «Пенелопіаді» Маргарит Етвуд підкреслює важливість адаптації та переосмислення класичних творів для сучасної аудиторії, відзначаючи важливість міфів як джерела творчої інспірації.

Подальші дослідження можуть розглядати інші твори М. Етвуд та їх вплив на сучасну літературу та суспільство, а також досліджувати, як інші сучасні письменниці висвітлюють жіночі теми та гендерні питання в своїх творах.

Бібліографічний список

- Гранкина, Е. В., 2018. Трансформация мифа о Пенелопе в аспекте гендерного анализа в романе Маргарет Этвуд «Пенелопиада». *Classical and contemporary literature: continuity and prospects of updating: materials of the III international scientific conference on November 7–8, Prague : Vědecko vydavatelské centrum "Sociosféra-CZ*, с. 35–37. Доступно: <<http://elib.bspu.by/handle/doc/36479>> (Дата обращения 02.06.2021)
- Ленська, С., 2021. Постмодерністська поетика роману М. Етвуд «Пенелопіада». *Філологічні науки*, 34, с. 5–12. Доступно: <<http://philstudies.pnpu.edu.ua/article/view/250097>>
- Atwood Margaret, 2007. Penelopiad. Доступно: https://www.scribd.com/document/444068551/The-Penelopiad-Margaret-Atwood-pdf?utm_medium=cpc&utm_source=google_search&utm_campaign=Scribd_Google_DSA_NB_RoW_UGC&utm_adgroup=Documents&utm_term=&utm_matchtype=&utm_device=c&utm_network=g&gclid=CjwKCAiA-P-rBhBEEiwAQEXhH5RnE4a_8Px4Zg9CTLbMVEKAUh5KSoPywYJGZmm5MCuut-sg5VamUBoCsOEQAvD_BwE (дата звернення: 20.10.2023).

References

- Atwood Margaret, 2007. Penelopiad. Available at: https://www.scribd.com/document/444068551/The-Penelopiad-Margaret-Atwood-pdf?utm_medium=cpc&utm_source=google_search&utm_campaign=Scribd_Google_DSA_NB_RoW_UGC&utm_adgroup=Documents&utm_term=&utm_matchtype=&utm_device=c&utm_network=g&gclid=CjwKCAiA-P-rBhBEEiwAQEXhH5RnE4a_8Px4Zg9CTLbMVEKAUh5KSoPywYJGZmm5MCuut-sg5VamUBoCsOEQAvD_BwE [in English].
- Grankina, E. V., 2018. Transformaciya mifa o Penelope v aspekte gendernogo analiza v romane Margaret Ehtvud «Penelopiad» [Transformation of the myth about Penelope in the aspect of gender analysis in the novel by Margaret Atwood “Penelopiad”]. *Classical and*

contemporary literature: continuity and prospects of updating. Available at: <<http://elib.bspu.by/handle/doc/36479>> [in Russian].

Lenska, S., 2021. Postmodernistska poetyka romanu M. Etvud «Penelopiada». *Filolohichni nauky*, 34, pp. 5–12. Available at: <<http://philstudies.pnpu.edu.ua/article/view/250097>> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.10.2023.

Olha Yefremova

TRANSFORMATION OF THE ANCIENT MYTH IN MARGARET ATWOOD'S NOVEL "PENELOPIAD"

This article discusses the work of Margaret Atwood, one of Canada's most prominent contemporary writers, with a particular focus on her exploration of the female theme in her literature. Atwood is known for her interest in issues related to women's self-identification, their presence in society and culture, their priorities, desires, and claims, with a central theme being the secondary status of women compared to men.

The article delves into Atwood's novel "The Penelopiad," published in 2005, which reimagines and transforms the ancient myth of Penelope and Odysseus in a new narrative context. It explores how Atwood uses the ancient myth, expanding and altering its content and meaning, to create a qualitatively new female version of well-known events, distinct from the canonical male culture represented by Homer.

The novel "The Penelopiad" places the female character, Penelope, at its center. In European culture, Penelope has traditionally been perceived as the faithful wife of a great hero, as clever as her husband. This tradition of defining Penelope through her connection to Odysseus dates back to antiquity. However, Margaret Atwood challenges this tradition by giving Penelope her voice. The author offers readers a unique opportunity to hear Penelope's story "from the horse's mouth," a narrative told with irony that demythologizes the image of the great wanderer.

The novel begins with a somewhat ironic tone, drawing readers into a deep monologue with the main character. Notably, the style of the narrative is sarcastically simple and primitive, emphasizing the significant contrast with the original myth of Odysseus, which is filled with complex language, numerous epithets, and comparisons.

The use of parody, a humorous genre, gives the narrative its own plot, composition, imagery, and stylistic features. The title of the novel, "The Penelopiad," itself highlights the contrast with Homer's "The Odyssey." By replacing the male name of the great hero with Penelope's female name, Atwood brings the wife of the hero to the forefront of the story. This powerful feminist technique places Penelope on an equal footing with Odysseus, and both stories are intertwined to the point that it becomes impossible to determine which one holds more significance.

In contrast to "The Odyssey," "The Penelopiad" should have been a story of a woman's journey. However, such a story would hardly have been possible in a patriarchal society where a woman's place has always been in the household, beside her children and husband, engaged in the mundane chores of running a household. The journey undertaken by the protagonist is symbolic, representing a journey into her own self, self-discovery, and a quest to uncover historical roots and fulfill her genuine desires. Atwood reinterprets the trivial stories about Penelope in a feminist context, portraying them as an attempt by a patriarchal society to belittle women and absolve the truly guilty men.

Overall, the article provides an insightful analysis of Margaret Atwood's use of mythology and feminist perspectives in her novel "The Penelopiad." Atwood's work challenges traditional narratives and offers a fresh interpretation of well-known stories from a female point of view, shedding light on the complexities of gender dynamics and power structures in literature and

society.

Key words: Margaret Atwood, Penelopiad, ancient Greek myth, transformation, history, *feminism*

УДК 821.112.2

J. D. Clayton

ORCID: 0000-0002-7155-1825

MILK AND ASHES POETS PAUL CELAN AND NELLY SACHS CONFRONT THE TRAUMA OF THE SHOAH

Abstract

Both Paul Celan and Nelly Sachs were survivors of the Shoah who emerged deeply traumatized by the phenomenon. Both poets were thus displaced from their country of origin and linguistic environment. Their poetic strategies post-Holocaust were defined by the unspeakable enormity of the crime of genocide and the (contradictory) need to bear witness. In Celan's famous poem "Todesfuge" (Death Fugue) the poet adopts the voice of a prisoner in a German death camp. Celan subsequently abandoned traditional formal poetic devices. His poetry became increasingly hermetic. The title of Celan's poem contains the word "death," as does that of Sachs's first post-Shoah cycle "In den Wohnungen des Todes." it is the unspoken thread in their work. Sachs turned to her Jewish background to construct a historical vision of the people of Israel and applied the notion of metamorphosis (Verwandlung) to articulate her status as a survivor. In his poem "Und mit dem Buch aus Tarussa" Celan links his fate to that of Marina Tsvetaeva, adumbrating his future suicide. Sachs survived the trauma, by embracing a solid set of religious values.

Keywords: *Celan; Sachs; Shoah; trauma; suicide*

DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-29-21-34

Literature Review

In the case of Paul Celan, the most authoritative source on his life and work is the book by John Felstiner *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. As an authoritative work, it suffers, however, from several defects, principally that the poems are almost always quoted only in Felstiner's English translation. Moreover, the Suhrkamp five-volume *Gesammelte Werke* is not referenced. Essentially Felstiner tries to do too much: the book is mostly biography, but with forays into analysis and translation studies. As an extraordinary work of factual research, it is nevertheless indispensable. In the case of Sachs, the equivalent source is the illustrated biography *Nelly Sachs: Flight and Metamorphosis* by Aris Fioretos, in which the life of Sachs is documented in detail; as in Felstiner's book, it is regrettable that the poetry is reproduced mostly in English translation. Also important is the volume *Nelly Sachs: The Poetics of Silence and the Limits of Representation* by Elaine Martin, which covers important ground in the area of the reception of Sachs's work and offers in depth critical readings of certain poems. Martin examines the poetry from the point of view of the "representation" of the Shoah. In fact, since Sachs was not an eyewitness, it can be argued (as with Celan) that her poetry is not so much representation as imagining the Shoah as part of the process of dealing with her trauma and finding a way to stay alive and continue to write poetry.

The Purpose of this Article

The issue of trauma has occupied considerable attention recently. It is now recognized that soldiers who have been in battle, as well as civilians who have lived through the violence of war or genocide, generally suffer from PTSD (Post Traumatic Stress Disorder).¹ The purpose of this article is to trace how the stress inflicted on two Jewish poets by the Shoah shaped the meanings

of their poetry, and how they survived as poets and found ways to write, as Theodor Adorno put it, “after Auschwitz.”

Text of Article

Both Celan and Sachs lived within the tension created by the need to speak about the Holocaust and the need to stand silent in the face of it. Though this tension weaves itself in and out of their poems, it was also a part of their lived experience (Petersen, 2000, p. 199).

On November 9th, 1938, a young Jewish man named Paul Antschel from Romania changed trains in Berlin on his way to France, where he was to spend a year, ostensibly studying in Tours, but also visiting Paris and London. In Berlin he smelt the smoke from the burning synagogues, shops, and businesses belonging to Jews. It was Kristallnacht, the night when the SA and SS, together with the help of the Hitler Youth, launched a massive campaign of terror against the Jewish members of German society. Antschel had experienced Romanian antisemitism in school and was aware that many Jews, sensing the coming catastrophe, had emigrated from Europe – including an aunt in Palestine. What Antschel could not know, was that there in Berlin lived a Jewish woman some thirty years older than him, who would later become a close friend and colleague, and who, like him, would survive the cataclysm and, like him, seek to respond to the trauma of genocide in her poetry. That woman was Nelly Sachs, the daughter of a well-to-do businessman who had died in 1930 and left his daughter Leonie (as she was called in the family) and his widow Margarete to face alone the nightmare that began in 1933, when Hitler came to power and the ever more sadistic Nazi race laws gradually deprived them of their property and freedom and threatened their lives.

Paul Celan

Born in 1920, Antschel was a native of the city of Czernowitz in Bukovina. The city was a crossroad of cultures, the largest ethnic group in the city being Jews, followed by Romanians, Germans, and Ukrainians. This cultural diversity was embodied in Antschel, who grew up in a household where his mother insisted on her son speaking correct high German and encouraging him to read classical German literature. His schooling included a Jewish school, where he learned Hebrew, a Romanian school, where he was the object of antisemitic harassment, and, finally, a Ukrainian high school, where he felt more comfortable. In addition to the languages he learned in these different settings, he became fluent in French, an essential component of a middle-class education, and Yiddish, spoken by many of the Jews in Cernăuți, which he became more acquainted with in the forced labour camps to which he was assigned with other Jews during the war years. He also knew Russian, which he learned when the city was occupied in 1940 by the Soviet Union, and the name changed to Chernovtsy (Russian) and Chernivtsi (Ukrainian) – the official name of the city today. After 1945, when he lived for two years in Bucharest, he altered his last name to Celan, an anagram of Antschel, since in Romanian the letter “c” before “e” is pronounced like the German “tsch.” The linguistic constant in Celan’s life, however, was German, quite literally his “mother tongue.” Yet at the same time the fact that he grew up in such a meeting place of cultures and acquired such a spectrum of languages enabled him to translate into German throughout his career many authors from different languages, for example Apollinaire, Breton, Mallarmé, Mandelshtam, Blok, Esenin, John Donne, Emily Dickinson, et al.ⁱⁱ

Chernivtsi was occupied by the Soviet Union in June 1940; then in June 1941 German forces invaded Soviet territory, reaching Chernivtsi in early July, and the Jewish population of the city became the object of terror and repression, mitigated by the fact that the territory reverted to Romania, and the Romanian mayor of the city did as much as he could to help the Jews. Only in June 1942 did transportations begin. On June 27 Antschel’s parents were deported to Transnistria, where they were both to die – his father of illness, his mother apparently shot because she was too weak to work (Felstiner, 2001, pp. 15-16). A month later Paul was himself sent to a forced labour

camp in Romania. He spent 19 months in the camps. In his free time, he wrote poetry and translated from French, Russian, and English. When he was released from the camps in early 1944 Antschel returned briefly to Chernivtsi, now under Soviet occupation. Cognizant of the risk of arrest and deportation to Siberia, in 1945 he changed his name to Celan and moved to Bucharest. As a poet writing in German, however, here too he was an outsider. This fact was another aspect of the Celan's dilemma: not only was he an orphan, but he also had no homeland. Germany was deeply alien to someone who had grown up in the afterglow of the Austro-Hungarian Empire and had no connection to the Reich and its ideology. In 1947, he left for Vienna, then moved on to France, where he eventually became a citizen and spent the rest of his life. His later occasional visits to the Federal Republic of Germany (FRG), to read his poetry or give acceptance speeches for awards, were traumatic and caused considerable mental anguish.

"Death Fugue"

Celan had begun to write poetry in his teens, inspired by such poets as Rainer Maria Rilke, Paul Éluard, and Guillaume Apollinaire. During WWII his poetry exhibited a tendency to abandon the now outdated and inadequate conventions of meter and rhyme. These were to disappear completely by 1945. It was during his sojourn in Bucharest from 1945-47 that he finished work on his most famous poem, "Todesfuge" (Death Fugue).ⁱⁱⁱ Formally, in its use of anaphora and repetition, the poem is somewhat reminiscent of Paul Éluard's "Liberté" (1942), to which it is a kind of antiphony. The striking phrase "schwarze Milch" (black milk), which is repeated insistently, can be understood as a reference to the German language, literature, and culture, as intimate to the poet as his mother's milk, its blackness an expression of the poet's disgust at the crimes of the Third Reich. Speaking (or writing in) his mother tongue is likened to drinking contaminated, poisonous milk – blackened, perhaps, with the soot from the chimneys of the crematoria. Yet German is the language of his poetry. In this way the image can be read as a metaphor for the trap in which the poet finds himself, as one who can express himself poetically only in that language. Poets are nourished by the language and the literary tradition that it conveys, just as children are nourished by their mother's milk. The intrusion (twice) of the word "Deutschland" (Germany) is as jarring as the black milk metaphor, a reminder of the fact that the horrors of the Holocaust were perpetrated in the name of that country.

The title of the poem "Death Fugue" ("Todesfuge") requires comment. First, the word "fugue" refers to the fact that the Nazi guards in the extermination camps forced the Jewish inmates of the camps, many of whom were musicians, to play for their entertainment and amusement. The word "fugue" evokes classical eighteenth-century music, especially that of Johann Sebastian Bach, so that the title contains a grotesque juxtaposition of beautiful, life-affirming music and death, echoing the tragic oxymoron "black milk." At the same time, it may be read as a metapoetic comment on the fugue-like repetitions of phrases and images in the poem. Another possible reading is that the Shoah was one episode out of many in the persecution and death of Jews in history, and that these episodes repeat themselves with subtle differences like the repetition of motifs in a fugue. In the text the nameless German tormentor incites the Jews to play "for the dance." This seems strange, since the fugue is not usually dance music. In a Romanian translation of the poem made by Celan's friend Petre Salomon (and the first version of the poem to be published), it was titled "Tango of Death" ("Tangoul mortii"). (Felstiner, 2001, p. 32)^{iv} Hence, "Tango of Death" (Todestango?) was apparently the title of Celan's draft of the poem, which he had begun to write in Chernivtsi in 1944 before moving to Bucharest. He changed it before it appeared in print in German, despite the dissonance between "fugue" and "dance." This initial title more strongly supports the erotic undertone, since a tango is a sensual and passionate dance. The eroticism is present here in the references to golden-haired Margarete (the heroine of Goethe's *Faust*, but also referencing Heinrich Heine's "Lorelei" combing her locks on a rock

overlooking the Rhine) and ashen-haired Shulamith,^v who is traditionally considered to be the heroine of the “Song of Songs” and hence the Jewish ideal of love. Her name is the last word of the poem and thereby acquires huge importance. It suggests that any potential Jewish love of the poet has been transformed to ashes, as, also, has his mother (Ostriker, 2017, p. 406.)

Celan’s poem presents a descriptive imagining of the implied lyrical hero speaking in the first-person plural and voicing the feelings of the detainees in a German death camp in a form of *prosopopaea*.^{vi} The theme of captive Jews being forced to play clearly echoes the beginning of Psalm 137:

There we sat down and cried—
by the rivers of Babylon—
as we remembered Zion.
On the willows there
we hung our harps,
for it was there that our captors
asked us for songs
and our torturers demanded joy from us,
“Sing us one of the songs about Zion!”
How are we to sing the song of the LORD
on foreign soil?^{vii}

The only individual voice heard in the poem is that of the German overseer. Apart from the other connotations listed above, the fugue in the title can be read as a symbolic representation of the rhythm of time in the camp: “Black milk of dawn we drink you at evening / we drink you midday and morning we drink you at night / we drink and we drink.” Hence, the presence of music is verbal or descriptive. This poem (which was first translated into English in 1955^{viii}) might well have inspired the Canadian poet and song-writer Leonard Cohen to write the song “Dance me to the end of love” (1982), with its references to Babylon and a “burning violin.”^{ix} In a radio interview given in 1995 Cohen commented that the song “came from just hearing or reading or knowing that ... beside the crematoria, in certain of the death camps, a string quartet was pressed into performance while this horror was going on.” Cohen further comments that the line in the song “Dance me to your beauty with a burning violin” means “the beauty ... being the consummation of life, the end of this existence and of the passionate element in that consummation.... it is the same language that we use for surrender to the beloved...”^x Thus, in the song of Cohen, a Jewish poet who was deeply affected by the Holocaust, the motifs of love, dance, and death in Celan’s poem combine with the music in an intense fusion.^{xi}

Celan’s work in subsequent years developed further in complexity, with broken syntax, lines consisting of one word, and associative leaps between images. Avoiding direct descriptions of the Shoah, he made it the unspoken essence and context of the poetry. Images – water, stone, almonds, hair, eye(s) seemingly have a simple objective correlative. Water, for example, seems to connote death – especially the collective death of the victims of the Shoah. There may, however, be additional resonating meanings: in the case of water, from the Bible, such as the flood in Genesis, but also the passing of the people of Israel through the parted waters of the sea in Exodus.^{xii} In addition to poetry, Celan devoted a considerable amount of energy to poetic translation: his translations from seven languages occupy two large volumes of the five-volume edition of his collected works.^{xiii} Despairing of what he felt to be rampant antisemitism in the FRG, in the late 1950s Celan began to turn his attention to the East, specifically to Russian poets. He began by translating the poetry of Sergey Esenin, and also Aleksandr Blok’s poem “The Twelve,” then went on to translate the poetry of Osip Mandelstam, with whom he identified because of his Jewish identity and because, according to Felstiner, he believed the Russian poet had been killed by the Germans (in fact Mandelstam died in a Gulag camp in Siberia).^{xiv} He also translated Yevgeny

Yevtushenko's poem "Baby yar."

In 1962 Celan acquired the Russian miscellany *Taruskie stranitsy* (1961), which became the ostensible object of a poem "Und mit dem Buch aus Tarussa" ("And with the book from Tarusa").^{xv} The poem is included in the cycle titled *Die Niemandrose* (*The No-One's-Rose*), 1963). In his commentary to the cycle Jürgen Lehmann offers a range of connotations for the mention of the rose in the title of the cycle (Lehmann, 1997, pp. 40-41). Some of these appear convincing, e.g., the association of the rose with the feminine in the Song of Songs (already present in the last word of "Death Fugue," noted above); with Jesus or with the Mother of God; with the Zohar in which the rose is ultimately associated with the people of Israel (Lehmann, p. 40). One connotation that Lehman omits is the German Christmas carol "Es ist ein Ros entsprungen," in which the myth of the Old Testament descent of Jesus from Jesse is recalled. The myth of the "Tree of Jesse" from which, through Jesse's son David, Jesus "sprung," derives from Isaiah 11.1: "And there shall come forth a rod out of the stem of Jesse, and a Branch shall grow out of his roots." In medieval iconography the Branch is the rose – represented either as the Mother of God, or as Jesus. These associations clash with the other element of the title: "No-one's," which seemingly excludes them: they are nobody's rose, not wanted. They are the rejected sons of Jesse, i.e., the Jewish people, excluded from Christianity.

The Tarusa miscellany roused Celan's evidently long-standing interest in the poet Marina Tsvetaeva, some of whose poetry was published in the volume for the first time since she left the Soviet Union in the 1920s, and the Russian river Oka, evoked in one of her poems included in the miscellany. As is typical for Celan, there are important indicators of the poem's underlying meanings. The first is the epigraph of the poem: a quotation in Russian: "All poets are yids" («Все поэты жи́ды»). This is taken, as Felstiner notes, from Tsvetaeva's long poem "The Poem of the End" ("Поэма конца," 1924), written during her sojourn in Prague on the occasion of her breaking off a relationship with her husband's friend Konstantin Rodzevich. The title of her ostensibly refers to the end of the relationship. On a deeper level, however, it suggests the end of life. The stanza from which the epigraph is taken reads: "The ghetto of chosennesses! Wall and ditch. Do not expect mercy! In this most Christian of worlds, poets are yids!"^{xvi} Here the notion of exclusion from the Christian world in the title of the cycle is invoked. Although the image is undoubtedly that of the famous Jewish cemetery in the centre of Prague, the sense is that of poets – Jews and non-Jews – being eternally despised outsiders. It is, however, not just this predicament of Celan as a poet *and* a Jew that is the central meaning of his poem, but rather the fate of Tsvetaeva. Having returned to her native land in 1939, following her husband Sergey Efron, she found herself doubly estranged – as a poet and as outsider in a country where there was a reign of terror and many would not dare speak to her. In reality, the country of her birth no longer existed – as Celan's did not. Finally, in 1941, after Efron had been shot by the NKVD and her daughter sent to the Gulag, Tsvetaeva committed suicide. Already in "The Poem of the End" she had contemplated such a step, addressing the famous bridge over the Vltava in Prague: "Ble-ssed fate / of lovers without hope: / Bridge, you are like passion: / conventionality: all in-between-ness."^{xvii} Tsvetaeva clearly references Apollinaire's poem "The Mirabeau Bridge" ("Le Pont Mirabeau"): "Hands in hands let us stay face to face / While beneath / The bridge of our arms Passes / The wave so tired of eternal glances."^{xviii} In her poem she develops this metaphor: the bridge is a symbol of love – two hands joined, as she writes, "conventionally," across the void, and at the same time a physical object from which lovers can throw themselves when the precarious relationship ends: "Bridge! You are on our side! / We feed the river with bodies!"^{xix} In his poem Celan references both Tsvetaeva and Apollinaire: "Of – the bridge- / ashlar, from which / he [Appollinaire] into life sprang / across, fledged / with wounds, off / the Pont Mirabeau. / Where the Oka does not join the flow. Et quels / amours! (Cyrillic, friends, that too / I rode over the Seine, / rode it over the Rhine.)"^{xx} Thus, Celan adds to this imagery an additional metaphorical meaning: his poetry and translations had been constructed like a bridge, "like passion: / conventionality: all in-between-ness," over the Oka (Russia), the Rhein (Germany), and the Seine (France). Apollinaire, who had been wounded in WWI, was, in Celan's metaphor, carried across the Seine "on the wings of his

wounds.”^{xxi} Celan’s poem portends that time when the bridge of his poetry will break, his loves (plural) will end, and he will spring, not into life, but into death, by throwing himself from the Pont Mirabeau in Paris, which he did on or about April 20, 1970.

Nelly Sachs

Leontie Sachs was born in Berlin in 1891. After 1933 she gamely tried to continue a literary career, focusing on plays for children and rather conventional poetry. Having suffered indignity after indignity at the hands of the Nazis (after an interrogation by a Gestapo officer, she stated that she was unable to speak for three days), in May 1940, she received the order for her and her mother to present themselves for transportation. Sachs, partly through the good offices of Selma Lagerlöf, with whom she had corresponded in the 1930s, had received Swedish visas for her mother and herself. On the advice of a friendly SS officer, she and her mother Margarete immediately took a plane to Stockholm. It was there that Nelly Sachs was to spend the rest of her life.

In Sweden Sachs began to write anew. She worked at night, her days being taken up with tending to an increasingly sick mother. Her poetry changed deeply: thematically, to write the Holocaust, to give those murdered a voice; and formally, under the influence of the modernist Swedish poets whose work she began to translate into German and who were themselves engaged in translating and internalizing the work of the English modernists. The profound change in her poetics is documented in the poem “Nacht” (“Night,” from her second book of poems titled “Sternverdunkelung” (“Eclipse of the Stars,” 1949). Its first stanza conveys the horror and the torment of those nights:

NACHT, NACHT,
daß du nicht in Scherben zerspringet,
nun wo die Zeit mit den reißenden Sonnen
des Martyriums
in deiner meergedeckten Tiefe untergeht –
die Monde des Todes
das stürzende Erdendach
in deines Schweigens geronnenes Blut ziehn –

[Night, night, / lest you shatter into fragments, / now that time with its ferocious suns / of martyrdom sinks into your sea-covered depths – / the moons of death / drag the earth’s plunging roof / into your silence’s congealed blood.]^{xxii}

The structured meter and rhyme of her Berlin poetry had disappeared, although some of her poems on the subject of her unnamed lover “Gebeten für den toten Bräutigam” (“Prayers for the Dead Bridegroom”), who had been killed by the Nazis, still retained those formal characteristics. The principal formal device is the line ending, usually at a syntactical break, or grammatically separating subject from predicate, and at other moments producing an enjambment to highlight a startling phrase, as in the above passage: “mit den reißenden Sonnen / des Martyriums.” By contrast, the second stanza of the poem, beginning “Nacht, Nacht, / einmal warst du der Geheimnisse Braut / schattenliliengeschmückt” recalls the traditional nocturnal theme of German romanticism, notably Novalis’s “Hymnen an die Nacht” (“Hymns to the Night”), when night was “the bride of shadowed lilies” and “love had offered you the blossoming of its morning rose.” The past tense here reflects the poet’s definitive break with the Romantic tradition. Thereafter, unlike Celan, Sachs’s poetry is devoid of the erotic. Her poetry written in Sweden began with a direct response to the Shoah, as did Celan’s “Todesfuge.” There is a group of poems where the poet uses prosopopeia to give a voice to the victims of the Shoah – the “Chorus of the Children,” Chorus of the Orphans,” and so on. Thereafter it becomes more contemplative, with a coherent vocabulary of images: sand or dust, redolent of ashes, but also referencing the vulnerable dust of a butterfly’s wings; the universe, with its stars, its moons, its sun; and the ocean, with its connotations of a journey (Enzensberger, p. 8). Two dominant overarching themes emerge in her later poetry. First,

the salutary coherence of an invisible but real universe, as she writes in one of her later poems:

IN MEINER KAMMER
wo mein Bett steht
ein Tisch ein Stuhl
der Küchenherd
kniet das Universum wie überall
um erlöst zu werden
von der Unsichtbarkeit –
Ich mache einen Strich
schreibe das Alphabet
male den selbstmörderischen Spruch an die Wand
an dem die Neugeburten sofort knospen
schon halte ich die Gestirne an der Wahrheit fest
da beginnt die Erde zu hämmern
die Nacht wird lose
fällt aus
toter Zahn vom Gebiß –

[In my chamber / where my bed stands / a table a chair / the stove / kneels the universe as everywhere / to be released / from invisibility – / I make a line / write the alphabet / paint the suicidal saying on the wall / from this the newly born sprout straightaway / already I hold the stars firmly to the truth / then the earth begins to pound / the night becomes loose / out falls / dead tooth from jaw –] ^{xiii}

Thus, Sachs envisions the process of her poetry – making real the invisible universe with its laws and its outward manifestation in the stars, nature, and time. The poet came to this vision through a deeper acquaintance with Judaism. It is a vision grounded in her belief in God and the people of Israel, persisting through time. It is also her way of distancing herself from thoughts of suicide: painting them on the wall, and hence neutralizing them.

Sachs's second theme is metamorphosis (*Verwandlung*) – in the first instance, her own. She has passed through untold pain, and has achieved a certain fragile serenity. The reference is evidently to Franz Kafka. His situation was analogous to that of Sachs and Celan. A Jew writing in German, he found himself a member of a linguistic and ethnic minority, especially after 1918 in newly created Czechoslovakia, a fragment of the former Austro-Hungarian Empire. In his short story, (“Die Verwandlung” (“The Metamorphosis,” 1912), the protagonist, Gregor Samsa, wakes up to find he has turned into a beetle. Sachs clearly references this work in her succinct recollection of Jewish life under the Nazis titled “Leben unter Bedrohung” (“Life under Threat”), when gradually the Jews' humanity was stripped away until they became un-people: “Who dictates? Everyone. With the exception of those who are lying on their backs like beetles before death.” (Fioretos, 2011, p. 98). Kafka's metaphor was realized by the Nazis – both in the transformation of Jews into nameless “vermin,” but also in the choice of Zyklon B, an insecticide, to murder them in the gas chamber.

Sachs's lyrical hero undergoes a happier metamorphosis: she is transformed into a butterfly, as expressed in one of her poems:

SCHMETTERLING
Welch schönes Jenseits
ist in deinen Staub gemalt.
Durch den Flammenkern der Erde,
durch ihre steinerne Schale
wurdest du gereicht,

Abschiedswebe in der Vergänglichkeit Maß.

Schmetterling
aller Wesen gute Nacht!
Die Gewichte von Leben und Tod
senken sich mit deinen Flügen
auf die Rose nieder
die mit heimwärts reifenden Licht welkt.

Welch schönes Jenseits
ist in deinen Staub gemalt.
Welch Königszeichen
im Geheimnis der Luft.

[Butterfly / What a lovely beyond / is painted in your dust. / Through the flaming core of the earth, / through its stony shell / you were conveyed, / a farewell weave in the mass of transience. // Butterfly / good night of all beings! / The weights of life and death / sink with your wings / down onto the rose / that withers with the homewards ripening light. // What a lovely beyond / is painted in your dust. / What a kingly sign / in the secret of the air.]^{xxiv}

A fragile creature has passed from chrysalis through metamorphosis into a new life. The dust/sand/ash that run through Sachs's poetry (the transformed body of Israel) is here changed into the beautiful dust of the butterfly.

In 1966 Sachs received the Nobel Prize for Literature *ex aequo* with the Israeli writer Shmuel Agnon.^{xxv} In her brief Nobel speech, delivered in German, Sachs recalled her youth, when her late father eagerly anticipated the announcement of the names of awardees of the Nobel Prize. She called her presence there the realization of a "fairytale" (*Märchen*),^{xxvi} and concluded by reading a poem containing another development of the "metamorphosis" trope:

In der Flucht
welch grosser Empfang
unterwegs –
Eingehüllt
in der Winde Tuch
Füsse im Gebet des Sandes
der niemals Amen sagen kann
denn er muss
von der Flosse in den Flügel
und weiter –
Der kranke Schmetterling
weiss bald wieder vom Meer –
Dieser Stein
mit der Inschrift der Fliege
hat sich mir in die Hand gegeben –
An Stelle von Heimat
halte ich die Verwandlungen der Welt –

[In flight / what a great welcome / underway – // Wrapped / in the winds' blanket / feet in the prayer of the sand / which can never say amen / for it must keep / on from fin to wing / and further – // The ailing butterfly / soon knows again from the sea – / This stone / with the fly's inscription / has given itself into my hand – // Instead of homeland / I possess the metamorphoses

of the world –^{xxvii}

Celan and Sachs

Although they knew each other's work and corresponded from about 1954, it was only in 1960 that Celan and Sachs met. She had been awarded the Droste Prize, which is awarded each year to a German-speaking woman writer by the city of Meersburg (situated on Lake Constance). Since Sachs did not feel able to spend the night on German soil, she stayed in a hotel in Zürich, and Celan came from Paris with his wife Gisèle Lestrange and their son Eric. Naturally Sachs and Celan had much to talk about. The conversation was immortalized by Celan in a poem "Z:

Zürich, Zum Storchen (German)

Für Nelly Sachs

Vom Zuviel war die Rede, vom
Zuwenig. Von Du
und Aber-Du, von
der Trübung durch Helles, von
Jüdischem, von
deinem Gott.

Da-
von.
Am Tag einer Himmelfahrt, das
Münster stand drüben, es kam
mit einigem Gold übers Wasser.

Von deinem Gott war die Rede, ich sprach
gegen ihn, ich
liess das Herz, das ich hatte,
hoffen:
auf
sein höchstes, umröcheltes, sein
haderndes Wort -

Dein Aug sah mir zu, sah hinweg,
dein Mund
sprach sich dem Aug zu, ich hörte:

Wir
wissen ja nicht, weisst du,
wir
wissen ja nicht,
was
gilt.

[Zurich, at the Stork Hotel / For Nelly Sachs // Our talk was of the too much, / of the too little. Of you / And that other you, of / the murkiness through clarity, / of Jewishness, of / your God. // Of / that. / On the day of an ascension into heaven, the / Minster stood yonder. It came / with a smidgeon of gold over the water. // Of your God we talked, I spoke / against him, I / let the heart I had / hope /for / his highest, death-rattled, his /combative word – // Your eye looked at me, looked away. / Your mouth / Addressed the eye, I heard: // We / just don't know, you know, / we / just don't know, / what's / valid.

It is important to note that in the German the lyrical hero addresses the "you" using the

familiar “du” form – meaning that Celan and Sachs had become close friends, despite the generational difference in their ages.^{xxviii} From this point on Sachs became like an elder sister to the poet, their fates deeply entwined on a very personal level. In the poem Celan buries a number of hints at the deep contexts that he leaves for the attentive reader to parse. The Shoah is alluded to in the phrase “about – that,” the single German word “davon” being split over two lines: “da- von” – reflecting how Celan read his verse slowly and reflectively, word by word and even breaking down the components of a word. The “that” which they discussed cannot be expressed in the poem, only alluded to. It is the understood context of their conversation, the context of their lives – in short, the Shoah. As Celan points out, the conversation took place on Ascension Thursday – forty days after Easter and the crucifixion, when Jesus is said to have arisen to heaven. Felstiner comments that in German the word for “Ascension” is “Himmelfahrt” (literally “sky journey”), inevitably invoking references in the poetry of both Celan and Sachs to the smoke of the burning bodies rising from the crematoria into the sky.^{xxix} There is a deep irony in the fact that the meeting is taking place on a day when Christians remember the crucifixion, since there is a direct historical line from the crucifixion of this one Jew through to the Holocaust. It is also ironic that the “smidgeon of gold”^{xxx} is brought “over the water” by the Protestant Grossmünster visible from the hotel. It is presumably caused by the sunset reflected on the building. Felstiner links this image to notions of hope instilled in both poets by this meeting. (It is also mentioned subsequently by Celan in his letters to Sachs.) This assumption is convincing, although the irony of the source of hope – a *Christian* church, seen across the water – should be noted. Moreover, the poem ends with the word “gilt” (“is valid”), so that a rhyming echo “Gold – gilt” is foregrounded and inevitably suggests a third word “Geld” (money). This is almost certainly one of the things they talked about during the meeting: Sachs’s struggle to receive the niggardly compensation paid reluctantly by the West-German government to survivors of the Shoah after considerable bureaucratic obstacles.^{xxxi} For her apartment in Berlin and its contents, looted by the Nazis, after much delay, Sachs had received the paltry sum of 24,600 marks (Fioretos, 2011, p. 189). Celan was deeply aware of the recrudescence of neo-Nazism in the Federal Republic of Germany. His feeling of persecution was exacerbated by the renewal of old false accusations of plagiarism originally started by the widow of the poet Ivan Goll. On the other hand, intellectual circles in the FRG did spring to Celan’s defence to refute the plagiarism claims, and he went on to win the prestigious Georg Büchner prize (Felstiner, 2001, pp. 154-155). Both Celan and Sachs were deeply wounded by the antisemitism still rampant in the FRG, to the point that Sachs found she could not even bring herself to sleep on German soil. Significantly, Celan’s poem ends with Sachs’s words. Their conversation has revealed fundamental differences, expressed in his phrase “your God.” It was her belief in a coherent world, based ultimately on a belief in God, that enabled her to get beyond the notion of homeland (*Heimat*), and accept that all is transformation, metamorphosis. Celan, who as a young man had become a leftist and supported the Spanish Republican cause, never espoused the Jewish, or any other, God. By the end of the 1960s he had reached an emotional and intellectual dead-end – with no homeland and no deep belief to carry him beyond the trauma of the Shoah, he ended his life. Despite their deep differences, Celan and Sachs together left a remarkable legacy of poetry. Sachs was dying of cancer when word came to her of Celan’s death. She passed away on the day of his funeral.

Celan or Sachs were essentially Jewish poets, united above all by the deep trauma of the Shoah, with its attendant feelings of survivor’s guilt; by their physical displacement from the land of their birth (and separation from the German-speaking world), and by their Jewishness (although they gave it different meanings). Moreover, both drew, not so much on German poetry, but, in the case of Celan, on the French poets, especially Apollinaire and Éluard, and in the case of Sachs, on the Swedish poetry she translated, which had been in turn influenced by the British modernists. By their choice of country of exile – France, Sweden – they saved themselves from the impossible choice of living in *Deutschland*. Neither, however, was led to see the excessively literal “homeland” of the state of Israel as an option. Standing on the same stage with the Israeli writer

Shmuel Agnon as she received the Nobel Prize for Literature, Sachs pointedly rejected the idea of a Jewish *heimat*. As she says in her Nobel poem, her people – Israel – will always be travelling – *unterwegs*.

Clearly, both poets deeply understood the need for a new poetic that would correspond to the challenge of the Shoah. They had no choice but to write poetry. It was not a pastime, but a need. Great poetry is written on the edge of the abyss. They had to explore and express their most profound feelings. It was part of the healing process for two deeply traumatized individuals, who were driven to find a vocabulary, images, and motifs that would enable them to use the language they had inherited to bear witness and to heal – or at least survive. The dangers were real: recent Israeli research on Holocaust exposure and suicide risk among survivors shows that “[t]he full direct exposure group was not at significant suicide risk compared to the indirect exposure group.”^{xxxiii} This coincides with Sachs’s assertion, which greatly upset her friends, that she suffered as much as those who went to the gas chamber (Fioretos, 2011, p. 247). Both Celan, who was in a Romanian forced labour camp, not a German death camp, and Sachs, who escaped transportation to one at the last moment, belonged to the group with indirect exposure. Celan had lost his parents and Sachs her lover and then her mother. They were orphans. They were also writing in exile, not in the language of their chosen place of refuge, which made their poetry deeply personal. Eventually, as related above, Celan ended his life; Sachs came close to doing so. It was, as I have argued, her set of values that carried her through, although she suffered a severe breakdown after her mother’s death. For Celan, the loss of his mother, plus a series of transitory love affairs that evidently could not compensate for that trauma, proved in the long run fatal.

Бібліографічний список

- Аполлинер, Г., 2004. *Мост Мирабо*. Пер. с фр., вступ. ст. и примеч. М. Яснова. СПб. : Азбука-Классика.
- Эфрон, А. и Саакянц, А. (сост.), 1965. *Цветаева Марина. Избранные произведения*. Второе издание. Москва–Ленинград : Советский писатель.
- Celan, P., 1983. *Gesammelte Werke*. In: B. Alleman and S. Reichert with collaboration of R. Bücher (eds.). 5 vols. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983.
- Celan, P., 2013. *70 Poems*. Translated Michael Hamburger. New York : Persea Books.
- Celan, Paul; Sachs, N., 1995. *Correspondence*. Introd. John Felstiner. Riverdale-on-Hudson: The Sheep Meadow Press.
- Felstiner, J., 2001. *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. New Haven : Yale University Press.
- Fioretos, A., 2011. *Nelly Sachs: Flight and Metamorphosis*. Tr. Thomas Tranaeus. Stanford, California : Stanford University Press.
- Ivanovic, Ch., 1999. *‘All poets are Jews’ – Paul Celan’s Readings of Marina Tsvetayeva*. Glossen: Eine Internationale Zweisprachige Publikation zu Literatur, Film, und Kunst in den Deutschsprachigen Ländern nach 1945.
- Lehman, J. and Ivanovic, Ch., 1997. *Kommentar zu Paul Celans «Die Niemandsrose»*. Heidelberg : Universitätsverlag C. Winter.
- Lipsicas, C. B., Levav, I. and Levine, S. Z., 2017. Holocaust exposure and subsequent suicide risk: a population-based study. *Soc Psychiatry Psychiatr Epidemiol*, 52, pp. 311–317.
- Lurie, I., Goldberger, N., Orr, A. G., Haklai, Z. and Mendlovic, S., 2022. Suicide Among Holocaust Survivors: A National Registry Study. *Archives of Suicide Research*, 26:3, pp. 1219–1231.
- Ostriker, A., 2017. Celan’s Deathfugue and the Eternal Feminine. *The Massachusetts Review*, 58:3, pp. 404–411.
- Petersen, J., 2000. ‘Some Gold Across the Water’: Paul Celan and Nelly Sachs. *Holocaust and Genocide Studies*, 14:2, pp. 197–214.
- Sachs, N., 1961. *Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Sachs, N., 2014. *Leben unter Bedrohung* [online] Available at:

<<http://lexiconangel.blogspot.com/2014/08/leben-unter-bedrohung-nelly-sachs.html>>
Sachs, N., 1971. *Suche nach Lebenden: die Gedichte der Nelly Sachs*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.

References

- Apollyner, H., 2004. Most Myrabo [*Le Pont Mirabeau*]. Translated from French, intro. Art. and note. M. Yasnova. SPb. : Azbuka-Klassyka (in Russian).
- Celan, P., 1983. *Gesammelte Werke*. In: B. Alleman and S. Reichert with collaboration of R. Bücher (eds.). 5 vols. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983.
- Celan, P., 2013. *70 Poems*. Translated Michael Hamburger. New York : Persea Books.
- Celan, Paul; Sachs, N., 1995. *Correspondence*. Introd. John Felstiner. Riverdale-on-Hudson: The Sheep Meadow Press.
- Efron, A. and Saakiantz, A. (sost.), 1965. *Tsvetayeva Marina. Izbrannyye proizvedeniya [Tsvetaeva Marina. Selected works. Second edition]*. Moskva–Leningrad : Sovetskiy pisatel' (in Russian).
- Felstiner, J., 2001. *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. New Haven : Yale University Press.
- Fioretos, A., 2011. *Nelly Sachs: Flight and Metamorphosis*. Tr. Thomas Tranaeus. Stanford, California : Stanford University Press.
- Ivanovic, Ch., 1999. 'All poets are Jews' – Paul Celan's Readings of Marina Tsvetayeva. Glossen: Eine Internationale Zweisprachige Publikation zu Literatur, Film, und Kunst in den Deutschsprachigen Ländern nach 1945.
- Lehman, J. and Ivanovic, Ch., 1997. *Kommentar zu Paul Celans «Die Niemandsrose»*. Heidelberg : Universitätsverlag C. Winter.
- Lipsicas, C. B., Levav, I. and Levine, S. Z., 2017. Holocaust exposure and subsequent suicide risk: a population-based study. *Soc Psychiatry Psychiatr Epidemiol*, 52, pp. 311–317.
- Lurie, I., Goldberger, N., Orr, A. G., Haklai, Z. and Mendlovic, S., 2022. Suicide Among Holocaust Survivors: A National Registry Study. *Archives of Suicide Research*, 26:3, pp. 1219–1231.
- Ostriker, A., 2017. Celan's Deathfugue and the Eternal Feminine. *The Massachusetts Review*, 58:3, pp. 404–411.
- Petersen, J., 2000. 'Some Gold Across the Water': Paul Celan and Nelly Sachs. *Holocaust and Genocide Studies*, 14:2, pp. 197–214.
- Sachs, N., 1961. *Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Sachs, N., 1971. *Suche nach Lebenden: die Gedichte der Nelly Sachs*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Sachs, N., 2014. *Leben unter Bedrohung* [online] Available at: <<http://lexiconangel.blogspot.com/2014/08/leben-unter-bedrohung-nelly-sachs.html>>

Стаття надійшла до редакції 25.09.2023

Дж. Д. Клейтон

МОЛОКО І ПОПІЛ: ПРОТИСТОЯННЯ ПОЕТІВ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА І НЕЛЛІ ЗАКС ТРАВМИ ГОЛОКОСТУ

Останнім часом питанню травми приділяється значна увага. Нині визнано, що солдати, які брали участь у бойових діях, а також цивільні особи, які пережили насильство війни чи геноцид, зазвичай страждають від ПТСР (посттравматичного стресового розладу). Мета цієї статті - простежити, як стрес, завданий двом поетам Голокостом, вплинув на зміст їхньої поезії, і як вони вижили як поети і знайшли способи писати. Пауль Целан і Неллі Закс були, по суті, єврейськими поетами, яких об'єднувала передусім ця травма з супутнім почуттям провини тих, хто вижив; їхнє фізичне переміщення з рідної землі (і відокремлення від німецькомовного світу), а також їхнє єврейство (хоча вони надавали йому різного значення). Більше того, обидва спіралися не

стільки на німецьку поезію, скільки, у випадку Целана, на французьких поетів, особливо Аполлінера та Елюара, а у випадку Закс - на шведську поезію, яку вона перекладала, і яка, у свою чергу, зазнала впливу британських модерністів. Обравши країну вигнання - Францію, Швецію - вони врятували себе від неможливого вибору жити в Німеччині.. Їхні поетичні стратегії після Голокосту визначалися невимовною жахливістю злочину геноциду та (суперечливою) необхідністю свідчити про нього. У відомому вірші Целана "Todesfuge" ("Фуга смерті") поет говорить від імені в'язня німецького табору смерті. Згодом Целан відмовився від традиційних формальних поетичних прийомів. Його поезія стає все більш герметичною. Назва вірша Целана містить слово "смерть", так само як і назва першого циклу Закс після Шоа "In den Wohnungen des Todes", що є невисловленою ниткою в їхній творчості. Закс звернулася до свого єврейського походження, щоб сконструювати історичне бачення народу Ізраїлю, і застосувала поняття метаморфози (*Verwandlung*) для артикуляції свого статусу як людини, що вижила. У своєму вірші "Und mit dem Buch aus Tarussa" Целан пов'язує свою долю з долею Марини Цвєтаєвої, передіраючи своє майбутнє самогубство. Закс пережила травму, прийнявши твердий набір релігійних цінностей.

Вони мали дослідити та висловити свої найглибші почуття. Це було частиною процесу зцілення двох глибоко травмованих людей, які прагнули знайти лексику, образи і мотиви, що дозволили б їм використовувати успадковану мову, щоб свідчити і зцілитися - або принаймні вижити.

Ключові слова: Целан, Закс, Голокост, травма, самогубство

ⁱ See, for example Maté, *passim*

ⁱⁱ A striking absence from the list of poets translated by Celan is T. S. Eliot. In general English-language poets contemporary to Celan, such as Eliot, Pound, and Auden, seemed to have little resonance in his work. Yet in the case of Eliot's *The Wasteland*, written in the shadow of the colossal bloodshed of WWI, we find the famous line "A handful of dust," echoed in the poetry of both Celan and Sachs in the references to sand, dust, and ashes.

ⁱⁱⁱ *Gesammelte Werke*, I, 39-42. See Hamburger's version in *70 Poems*, pp. 13-14, and Felstiner's discussion and translation (pp. 31-32).

^{iv} The tango was popular in Central Europe in the 1930s. The Polish composer of popular music Artur Gold composed a tango, and when he was deported to Treblinka (clutching his violin), he played in a small orchestra with other inmates, before eventually being killed. See: <<http://www.holocaustresearchproject.org/nazioccupation/gold&szpilman.htm>> In at least one other death camp the commandant made the Jewish musicians play a "death tango" (Felstiner 28).

^v The motif of a lover's hair is a frequent occurrence in Celan's love poems. On the complex of female images in the poem, see Ostriker, pp. 407-408.

^{vi} Celan did not experience the Nazi death camps personally. He and his parents were detained in Romanian work camps – Celan in Romania and they in Romanian-occupied Transnistria. He evidently learned about the extermination camps as they began to be liberated by the Red Army.

^{vii} International standard version <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Psalm+137&version=ISV>

^{viii} Two translations appeared simultaneously – one in England and the other in New York – each with an inaccurate bio (Felstiner 94).

^{ix} I am grateful to Natalia Vesselova for this insight.

^x Quoted in: <https://oztripper.wordpress.com/2019/09/17/dance-me-to-the-end-of-love/>

^{xi} Interestingly, Cohen's song is a tango. For a fine performance, see: <https://www.youtube.com/watch?v=fJ1P3LjkE28>

^{xii} On the question of semantically loaded images, see, for example, Felstiner's discussion of the meanings of the word "Mandel" (almond) in the poem "Count the Almonds" (Zähle die Mandeln) (Felstiner 63-64).

^{xiii} *Gesammelte Werke*, vols. IV and V.

^{xiv} Felstiner 127. Most likely Celan confused Osip Mandelstam with the émigré Russian poet Yury Mandelstam (1908-1943), who died in Auschwitz.

^{xv} *Tarusskie stranitsy* was a miscellany of works by various Russian authors published in 1961. It was one of the fruits of the brief thaw inside the Soviet Union in the late 1950s and early 1960s. It is named for the small town of Tarusa on the river Oka that had become a sort of artists' colony. Before the Revolution, Tsvetaeva's parents owned a dacha there where the family would spend their summers. The miscellany contains mostly prose works, but also some poetry by Tsvetaeva and some by David Samoilov.

^{xvi} «Гетто избранничеств! Вал и ров. / По-щады не жди! / В сём христианнейшем из миров / поэты – жиды!» (Tsvetaeva, p. 473).

^{xvii} «Бла-гая часть / Любовников без надежды: / Мост, ты как страсть: / Условность: сплошное между.» Tsvetaeva, p. 462. (Here and elsewhere the translations from German and Russian are by the author of this article – JDC.) The echo of this mention of the bridge in the poem “And with the book from Tarusa” means that there is fourth river, unmentioned here, that Celan has spanned in his poetry and his translations – the Vltava. His poem “In Prague” (“In Prag,” *Gesammelte Werke*, II, 63) inspired by the affair he had with Inga Wær in Stockholm, was, he noted, his only poem about this river (Fioretos, p. 243).

^{xviii} « Les mains dans les mains restons face à face / Tandis que sous / Le pont de nos bras passe / Des éternels regards l’onde si lasse » Maupassant, p. 154.

^{xix} «Мост, ты за нас! / Мы реку телами кормим!» Tsvetaeva, p. 463.

^{xx} « Von der Brücken- / quader, von der / er ins Leben hinüber / prallte, flügge / von Wunden, - vom / Pont Mirabeau. Wo die Oka nicht mitfließt. Et quels / amours! (Kyrillesches, Freunde, auch das / ritt ich über die Seine, / ritts übern Rhein ».

^{xxi} He died in 1918 of the Spanish flu.

^{xxii} Sachs, *Fahrt ins Staublose*, p. 76.

^{xxiii} Sachs, *Suche nach Lebenden...* p. 63.

^{xxiv} Sachs, *Fahrt ins Staublose*, p. 148.

^{xxv} Beginning in 1963, she had been nominated by seven different people. Celan too had been nominated eight times. In 1966 other nominees included Anna Akhmatova, W. H. Auden, Pablo Neruda, Ezra Pound, André Malraux, and Samuel Becket. Subsequently Sachs nominated Becket, who was awarded the prize in 1969.

^{xxvi} <https://www.nobelprize.org/nomination/archive/list.php?prize=4&year=1966>
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1966/sachs/25722-banquet-speech-1966/> This comment is perhaps a hidden gesture towards the shade of Selma Lagerlöf, who had herself stood there over fifty years before to receive the Nobel Prize for literature, and who drew her inspiration in part from fairy-tales.

^{xxvii} <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1966/sachs/25722-banquet-speech-1966/> My translation – JDC.

^{xxviii} To try to capture this, Felstiner (pp. 156-158) uses the archaic English “thou.”

^{xxix} In the poem “O the chimneys” (“O die Schornsteine”), the very first poem of Sachs’s first book of poems about the Shoah (“In the Habitations of Death”) we read “when Israel’s body drifted as smoke / Through the air” (Sachs, p. 21).

^{xxx} “mit einigem Gold” – “einig” here meaning “a small amount, a modicum.”

^{xxxi} In German “Wiedergutmachung” – literally “making good again.” The program (begun in 1953) was very unpopular with the broad German public, which showed no remorse or sympathy towards the Jews.

^{xxxii} Lipsicas et al., p. 311; see also Lurie et al., abstract.

УДК 821.112

Л. М. Кулакевич

ORCID: 0000-0002-2405-8894

Н.А. Ковальова

ORCID: 0000-0001-6192-9532

ОСОБЛИВОСТІ ФАУСТІВСЬКОГО ДИСКУРСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Прокоментовано термінологічні аспекти осмислення в українському літературознавстві образу Фауста та поетики, пов'язаної з ним. Запропоновано термін «фаустівський дискурс» як такий, що охоплює розмаїття художніх засобів, що відсилають до образу Фауста. З'ясовано, що фаустівський дискурс передбачає наявність у творі образу науковця, що прагне змінити світ, а також комплекс таких мотивів як мотиви угоди людини з дияволом, месіанства, спокуси, прагнення пізнання, боговідступництва тощо. Запропоновано виокремлювати три напрями розвитку легенди та уявлень про Фауста в літературі: готичний (негативний образ доктора як безбожника, мага і злочинця), романтичний (позитивно насажений образ науковця, який прагне змінити світ) та деструктивний образ ХХ ст. (дегуманізований образ митця, не здатного протистояти злу). Відрефлексовано художнє осмислення образу Фауста в українській літературі першої третини ХХ століття і встановлено, що він представлений образами колишнього революціонера, розчарованого системою цінностей нового суспільства, злого генія та позитивного науковця-фанатика, що у свою чергу презентують готичну (роман Ю. Смолича) і романтичну (романи В. Винниченка, О. Слісаренка) версії згаданого архетипного образу.

***Ключові слова:** фаустівське, мотив угоди з дияволом, мотив пошуку сенсу життя, готичний образ, романтичний образ, деструктивний образ, архетипний образ.*

DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-29-35-48

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Образ Фауста та мотиви, пов'язані з ним, художньо відрефлексовано в різних національних культурах. Це п'єси Кристофера Марло «Трагічне життя доктора Фауста» / *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1588–89), Якоба Бідермана «Ценодокс» / *Cenodoxus* (1600), філософська драма Педро Кальдерона «Жахливий чарівник» / *El mágico prodigioso* (1635), трагедія Гете «Фауст» / *Faust. Eine Tragödie* (1790–1808), оповідання Вашингтона Ірвінга «Диявол і Том Вокер» / *The Devil and Tom Walker* (1824), романи Чарльза Матуріна «Мельмот-мандрівник» / *Melmoth the Wanderer* (1820), Вільяма Гаррисона Ейнсворта «Ауріоль: або Еліксир життя» / *Auriol: or, The Elixir of Life* (1844), Томаса Манна «Доктор Фаустус» / *Doktor Faustus* (1943–1947), Дугласа Воллопа «Рік, коли янкї втратили вимпел» / *The Year the Yankees Lost the Pennant* (1954), Жоао Гімарайнши Розі «Диявол платить у глибинці» / *The Devil to Pay in the Backlands* (1956) та ін. Як історичну персону образ Фауста досліджував британський історик і соціолог Лео Рікбі (Ruickbie, 2011). Історію становлення літературного міфу про Фауста і його еволюцію від негативного героя до національного та політичного міфу простежив професор Марбузького університету Мануель Бауер (*Neuere deutsche Literatur*, 2018).

В українському літературознавстві мотив угоди з дияволом як визначальний складник «фаустіани» відрефлексовано у статті Тетяни Веретюк (Веретюк, 2012). Особливості інтерпретації фаустівської теми вивчала Ольга Уманець на матеріалах творчості П. Гулака-Артемівського, Н. Королевої, І. Сельвінського, О. Левади, І. Муратова (Уманець, 2020).

Анна Степанова дослідила тему фаустівського міста у творах першої третини ХХ ст. (Степанова, 2013). У руслі перекладознавства проблему образу Фауста осмислили Василь Скуратівський (Скуратівський, 2013), Юлія Наняк (Наняк, 2021). З'ясування передумов формування образу Фауста та інсталяції мотивів фаустиства у світовій літературі актуальне для активізації германістики в Україні, а також вивчення постмодерністських художніх творів. Мета статті – уточнити теоретичні особливості осмислення образу Фауста та пов'язаної з ним поетики в українському літературознавстві. Завдання дослідження – відрефлексувати фаустівський дискурс в українській літературі першої третини ХХ століття в контексті світової літератури.

Виклад основного матеріалу. Завдяки однойменній поемі Гете Фауст став титульним героєм німецької культури і метафорою архетипного прагнення людиною пізнати добро та зло, а в німецьких літературознавстві та філософії, зокрема у Ніцше і Шпенглера, поширюється поняття *das Faustische* у значенні «певний тип характеру за однойменним героєм німецької народної саги Фаустом, який невтомно прагне найвищого й найнижчого, чого може досягти людський дух, і для якого наполегливі пошуки цінніші за володіння» (Faustisches, 1949, ст. 1068). Наукове обґрунтування останнього започаткував німецький літературознавець Ганс Шверте (1995 року професор Рейнсько-Вестфальського технічного університету у м. Аахені Ганс Шверте був викритий як нацистський офіцер Шнайдер). Основна теза його праці – «Фаустиство мертво!» / *Tot ist das Faustische!* (Schwerte, 1962, s. 240; Stern & Schwerte, 1965, s. 523–525). Дослідження продовжив Йохен Гольц, президент Goethe-Gesellschaft у 1999–2019 рр. Зокрема останній апелював до шпенглерівського розуміння *das Faustische*: «самоспоглядання, особистісне існування. Культура спогадів, рефлексій, ретроспектив і світоглядів та совість» (Golz, 2014, s. 409). Зі змісту студій Шверте і Гольца можна зробити висновок, що ці науковці включають у поняття *das Faustische* все, що стосується образу Фауста. В українському науковому просторі це поняття передаємо субстантивованим іменником «фаустиське» (за аналогією до термінів психології «підсвідоме», «несвідоме»). Одночасно Гольц, акцентував, що численні інтерпретації Фауста спричинили появу ще одного поняття – *Faustischen* (Golz, 2014, s. 410), яке відповідає українському «фаустиський», на що скеровує прикметниковий суфікс *-en*. Звертаємо увагу, що в українському літературознавстві поруч з поняттями «фаустиське», «фаустиський» дослідники оперують також поняттями «фаустианське», «фаустианський», не пропонуючи чітких їхніх визначень, та загальний зміст їхніх праць скеровує на те, що вони послуговуються цими термінами у значенні *das Faustische* і *Faustischen* відповідно. Кодифіковано хіба що поняття «фаустиана». Так, Семен Абрамович зазначив: «Фаустиана – один з наймонументальніших сюжетних "блоків" світової літератури, котрий відбиває архетип "мага", яким він видавався художній уяві різних епох та напрямів» (Волков, 2001, с. 587). Ю. Ковалів наголосив, що в основі цього сюжетного блоку заходиться «вічний образ (доктор Фауст), що втілює символ людського розуму та сумнівів у необхідності знання» (Ковалів, 2007, с. 525–526). Хоча ці визначення експлікують різні мотиви діяльності головного персонажа й ілюстровані різними творами, однак важливим для нас є те, що в запропонованих тезах акцентовано саме на корпусі творів з уже усталеною сюжетною парадигмою, обов'язковим для якої є образ героя-науковця / чарівника, який так чи так відсилає до образу Фауста. Відповідно, «фаустианський» / «фаустианський» логічно тлумачити як такий, що стосується фаустиани / фаустиани, тобто творів із сюжетом про Фауста. На користь тлумачення «фаустиани» як сукупності творів, де є те, що німці окреслили як *das Faustische* свідчить і теза Василя Скуратівського в післямові до українськомовного перекладу твору Гете: «справа академічної історії літератури – дослідити усну і друковану "фаустиану" епохи, подати не міфологізовану історію останнього великого європейського міфу» (Скуратівський, 2013, с. 511). Рефлексує над лукашівською версією гетевської рецепції легендарію про Фауста, науковець використовує також і термін «фаустиада» (Скуратівський, 2013, с. 516), який, нам видається більш органічним, адже утворений за зразком вже традиційних для

українського літературознавчого простору назв «Іліада», «Генріада», «Лузіада», «Робінзонада» (Кулакевич, 2020, с. 109) і дає можливість акцентувати на наявності у творі сюжетної структури про Фауста. Використання означень «фаустіанський» / «фаустіянський» паралельно до «фаустівський» певною мірою можемо пояснити впливом англійського *Faustian*, що є відповідником німецького терміна: «Faustian bargain / Фаустівська угода, угода, за якою особа торгує чимось найвищого морального чи духовного значення, таким як особисті цінності чи душа, задля якоїсь мирської чи матеріальної вигоди, такої як знання, влада чи багатство» (Britannica, n.d(a)).

Однак, аналізуючи твір через призму фаустівської культури, логічніше апелювати до німецької культури / літератури / мови як першоджерела постаті Фауста, що спричинився до інсталяції у світовій літературі сюжету / теми / мотиву про науковця, який вступив у спілку з дияволом. Тому у своєму дослідженні будемо використовувати як найбільш органічні терміни «фаустівське» і «фаустівський» для маркування художніх складників, що відсилають до архетипного образу Фауста. Як найбільш універсальний використовуємо термін «фаустівський дискурс» як такий, що дає можливість охопити розмаїття художніх засобів, так чи так пов'язаних з образом Фауста.

Поряд з образами Фауста чи Мефістофеля фаустівський дискурс у творі передбачає схожі подієвий план, проблематику, алегорії. Центральним для «фаустіани» є повторюваний і популярний у світовій літературі мотив угоди людини з дияволом задля пізнання світу (Веретюк, 2012, с. 110, 117), а визначальним складником мотиву є бажання самої людини спинити своє життя, коли вона пересититься знанням (Шалагінов, 2004, с. 340). Традиційно до комплексу фаустівських входять також мотиви угоди людини з дияволом, месіанства, спокуси, прагнення пізнання, боговідступництва тощо.

Образ Фауста сформувався на основі німецької легенди, що упродовж століть зазнала тривалої літературної еволюції. Легенда розповідає про 76-річного доктора Фауста, який жив у Віттенбергу, на краю міста, у старій вежі. Він втомився від постійних пошуків того, як повернути людям молодість і зробити їх щасливими за допомогою магії та чаклунства. Літній і немічний доктор Фауст погодився на пропозицію диявола пізнати світ, однак не отримав радості від повернення у юність: його не впізнали старі друзі й багато людей постраждали від чаклунства. Відчуття зла і страждання змінили ціннісні орієнтири доктора. Після повернення до рідного міста Фауст за допомогою диявола став боротися з чумою, тифом, голодом, війнами. Через 24 роки настав час розплати з дияволом, однак епілог легенди позитивний: доктор не потрапив до пекла, а «протягнув руки вгору і зник у небесному сяйві» (Донічева, 2006, с. 94). Так підкреслюється світла природа людської душі, що проходить випробування і спрямовується до Бога.

Традиційно вважається, що образ людини, яка уклала угоду з дияволом задля знань, стартував книгою *Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwartzkünstler etc.* (1587), видана Йоганом Шписом (Benz, 1992; Guth, 2013). Автор використав популярні фольклорно-історичні джерела (легенди, перекази, «відьмацькі» твори). У цій книзі відбилися риси певного реального прототипу вченого-гуманіста, який жив у Німеччині й подорожував Європою: отримав богословську освіту, але покинув теологію, став доктором медицини, астрологом, математиком і лікував людей. Але цього йому було недостатньо і доктор Фауст шукав контактів з потойбічною силою: запропонував свої шість умов Мефістофелю й погодився на п'ять його умов. Доктора Фауста у «Народній книзі» зображено зухвалим нечестивцем, який при підтримці диявола прагнув досягти великих знань і сили й при цьому всіляко насолоджувався земними втіхами. Жорстоке покарання (Фауста розірвали біси, а душа потрапила до пекла) обумовлюється протиставленням людини Богові, а також, на нашу думку, бароковою естетикою непоєднуваності земного життя і потреб людини з християнськими приписами (Benz, 1992). Зауважимо, що чутки про те, що диявол заволодів душею доктора, поширилися у зв'язку з обставинами його смерті – у джерелах вона описана як неприродна і жахлива унаслідок нещасного випадку під час експерименту чи й, можливо, самогубства

(Garbe, 2002).

Маємо підстави стверджувати, що уперше образ людини, яка пішла на співпрацю з дияволом, аби реалізувати свій інтелектуальний потенціал, представлено у творі невідомого нідерландського автора *Mariken van Nieumeghen* (1500). У його центрі – образ жінки, що прагне досягнути сім вільних мистецтв і декілька мов, однак оточення не підтримує її в цьому, а суспільство переслідує. Все це, а також прагнення пізнати незвідане, спонукають героїню до угоди з дияволом. Після семи років життя з дияволом Марікен йде в черниці (Mariken van Nieumeghen, 1998). Отож можемо говорити про розроблення у творі мотивів, які лише згодом будуть означені як фаустівські, але нідерландський автор осмислює їх через гендерну проблематику: неможливості реалізуватися в суспільстві інтелектуально і морально обдарованій жінці через агресивне ставлення до неї як до такої, що перебуває поза нормою, є відьмою і тому має бути знищена. Та все ж погоджуємося з літературознавцями в тому, що до інсталяції у мистецтві образу вченого, готового на спілку з дияволом, найбільше спричинилася саме німецька легенда і саме німецькій літературі належить виняткова роль у становленні образу Фауста як архетипного. Інсталяції останнього образу сприяв переклад згаданої книги англійською, французькою, голландською, іспанською та іншими мовами, що й зробило образ Фауста відомим іншим європейським культурам. Борис Шалагінов слушно зауважив: «Для німців ця легенда мала парадигмальний характер, тобто відображала глибини їхнього національного характеру, головну спрямованість духовного життя і навіть етапи становлення культури. Здавалося, що німці народжувалися із знанням легенди» (Шалагінов, 2002, с. 28–29).

В англійській літературі першу обробку легенди здійснив драматург XVI ст. Кристофер Марло. При поверховому ознайомленні складається хибне враження, що його п'єса *The Tragicall History of Dr. Faustus* (1589) є докладним відтворенням *Historia von Dr. Johann Fausten*. Однак уважний реципієнт обов'язково помітить, що Марло, латинізувавши ім'я героя (*Faustus*), наповнив образ новим сенсом: уперше у світовій літературі доктор Фауст постає як вчений, який зрікається релігії і мріє про підкорення природи. Відповідно до естетики Ренесансу, демонічний герой постає як титан, охоплений жадобою знань, багатства і сили. Та трагічний фінал драми відповідає естетиці бароко – суспільство засудило дії Фауста (Марло, 1979). П'єса Марло була дуже популярною, а в Німеччині вона трансформувалася у популярну лялькову комедію.

Згодом свою версію історії про Фауста запропонував Георг Відман. Його дидактично насажений твір *Wahrhaftige Historien von den grewlichen und abschewlichen Sünden und Lastern* (1599) складався з трьох частин, містив нові епізоди з життя Фауста і був спрямований на викриття героя як віровідступника і чорнокнижника. Перше видання Відмана залишилося непоміченим, однак набуло шаленої популярності в обробці нюрнберзького лікаря Йоганна Ніколауса Пфітцера, який увиразнив сюжет про Фауста мотивом кохання (Widmann, 1880). На думку Лео Рікбі, саме ця допрацьована версія надихнула Гете на переосмислення образу Фауста (Ruickbie, 2011). Загалом, у догетівських творах образ Фауста маркований готичним колоритом, негативними конотаціями і презентувався як віровідступник, маг, злодій.

Нового сенсу – романтичне бунтарство проти традиційних норм, протест проти режиму абсолютної влади у феодальному суспільстві – образ Фауста набув завдяки діяльності у другій половині XVIII ст. письменників-штюрмерів – представників періоду «бурі і натиску» / *Sturm und Drang*. Альтернативні інтерпретації образу Фауста було запропоновано у п'єсі Лессінга (Britannica, n.d(b)), трагедії Фрідріха Мюллера *Fausts Leben dramatisiert* (1778) (Müller, 2021), романі-пенталогії Фрідріха Клінгера *Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt* (1791) (Klinger, 1791), трагедії Гете *Faust. Eine Tragödie* (1771–1831) (Гете, 2013, с. 517). Так, у п'єсі Лессінга (збереглися лише окремі її фрагменти) представлено образ Фауста, який, йдучи на спілку з дияволом, не мав лихих намірів і тому його невпинний дослідницький дух виправданий Богом. У такому трактуванні образу Лессінг торував шлях своєму молодому сучаснику Гете (Britannica, n.d(b)). У творі Клінгера

науковець Фауст – красивий чоловік у розквіті сил, який винайшов друкарський верстат і витратив увесь свій статок на його вдосконалення. Люди визнали Фауста найбільшим винахідником часу та це не давало йому прибутку і можливості забезпечити свою сім'ю, що опинилася на грані голодної смерті. Цілковито випадково відкривши жажливу формулу викликання диявола з пекла і підкорення його волі людині, зневірений чоловік проводить обряд (Klinger, 1791, s. 6). Диявол погоджується бути слугою Фауста, але якщо потім чоловік не покаже добру і безкорисливу людину, то його душа опиниться у пеклі. Фінал твору трагічний: навіть сам Папа Римський виявився корисливим і зажерливим. Диявол, люто ненавидячи Фауста за те, що той прикликав його до невідомої Німеччини, забирає до пекла душу дослідника.

Мотто європейської культури архетипний образ Фауста став саме завдяки гетевській рецепції. Над цим найбільш новаторським для європейської літератури і монументальним твором Гете працював упродовж всього свого життя. Поет запропонував образ Фауста як того, «хто неможливого жада» (Гете, 2013, с. 326). На нашу думку, уже у бажанні Фауста зрозуміти «природи вічний рух» (Гете, 2013, с. 21), його характеристиці Духа землі як «діяльного духа» (Гете, 2013, с. 22), перекладацькому рішенні замість «Було в почині Слово!» писати «Була в почині Дія!» (Гете, 2013, с. 50), зауваженні, що «у русі проявить себе чоловік» (Гете, 2013, с. 69), по суті, закодовано відповідь, яку дасть сам собі герой у фіналі: вічний рух у природі є результатом всезагальної діяльності, і саме діяльність є сенсом життя людини. До такого висновку так чи так підводив Фауста і Мефістофель. Так, у розмові про омолодження героя через відьомське вариво, демон іронічно зауважує, що для цього є й «природний засіб» – господарювання в полі, споживання простої їжі, проживання простого життя (Гете, 2013, с. 98–99), однак Фауст сахається ідеї попрацювати сапою чи лопатою (Гете, 2013, с. 99). З ідеєю праці-творення (бо саме завдяки їй, а не знанням, людина і стає рівною Богові) зчеплена особливість демона: «Чорт вміє навчити та не вміє сотворити» (Гете, 2013, с. 99, с. 225): і Бог, і диявол мали знання, але Бог міг творити і творив, а диявол творити не міг. Теза про те, що диявол не спроможний нічого зробити, він може лише дати інформацію людині, як це зробити, є наскрізною у творі Гете (пізніше цю ідею художньо презентує і Клайв Степлз Льюїс в романі «Листи Крутения» / *The Screwtape Letters* (Lewis, 1982)). Кожен раз, коли Фаусту чогось запрагнеться, Мефістофель терпляче пояснює, що чоловік має зробити це сам, диявол лише допомагатиме порадами. Думка про те, що людина має те, що зробила, і матиме те, що зробить, по-різному представлена у творі. Навіть, щоб отримати скарб / готове багатство, людина має копати сама. Найбільш узагальнено ідея творіння / праці як сенсу і призначення людини звучить у трагедії Гете так: «Прадавній звичай всім велить / В великім світі всім малі світки творить» (Гете, 2013, с. 180).

Лише зазнавши кохання і гіркоти його втрати, випробувань світськими розвагами та подорожами, Фауст усвідомив сенс свого існування не в задоволенні чуттєвих бажань (як це йому настирливо нав'язував Мефістофель), а в тяжкій роботі, спрямованій на подолання деструктивних реалій і встановлення квітучого й щасливого життя для інших людей (Гете, 2013, с. 69–70, 432–433, 487). Якщо молодий Фауст відповідає ренесансному канону людини (окрилений думкою про всемогутність знань, він почувався майже що Богом («честь людей – не менш, як міць богів» (Гете, 2013, с. 31)), варто лише досягнути всі науки), зрілий – бароковому, що оприявлено через бачення самого себе: він «сліпий хробак / Що вплаз живе і землю рие-пушить, / Поки його чиясь нога роздушить» (Гете, 2013, с. 29), «гробача слизь» (Гете, 2013, с. 31); це знуджений інтелектуал («Та лихо мені! Я знову нудьгую, / В душі задоволення більше не чую» (Гете, 2013, с. 49)), розчарований у наукових знаннях («вивчав пусте, навчав пустому» (Гете, 2013, с. 270)), уособлених в мікрообразі пергаменту з «писаниною», то вже осліплий герой улягає у просвітницький канон науковця, який має не «заглянути-через-край» (В. Скуратівський, 2013, с. 508), а, використовуючи наявний науковий інструментарій, змінювати світ навколо себе на благо тих людей, що поруч. Б. Шалагінов підкреслював колективістський характер діяльності

Фауста: він діяв в інтересах людства, що і спричинило поразку диявола. У той же час, усупереч просвітницькій ідеї, Фауст вбачав своє призначення не в ушляхетненні народу, а у передаванні своєї істини – «діяльної свободи» (Шалагінов, 2002, с. 253, 257–258). Після повної публікації твору Гете (1832) в німецькій літературі кристалізувалася нова концепція фаустизму і, зокрема, поширилося поняття *das Faustische*.

Тривалий відтинок часу у розвитку німецької літератури (кінець 1840-х років – початок ХХ ст.) характеризувався послабленням уваги до *das Faustische*. Натомість своє трактування архетипу Фауста запропонували філософи Фрідріх Ніцше та Освальд Шпенглер. Так, Ніцше зробив ревізію гетевського «Фауста» у стилі «декаданс» і запропонував образ самостійного шукача істини, який впадав у відчай від того, що люди його не розуміють (Ніцше, 1993, с. 15). Від імені пророка він говорить з людьми про буденність людства, про «смерть Бога», про нерівність людей, ідеал надлюдини. Ніцше дійшов висновку: «Бог – це вигадка... богів немає». Надлюдину Заратустра вважав сенсом буття і хотів цьому навчити людей (Ніцше, 1993, с. 14, 83–84, 196, 256–259, 277, 285). На думку Ірини Василенко, ніцшевський образ Заратустри уособлює прагнення людини духовного оновлення і безумства жертвності (Василенко, 2009, с. 83). Характерною рисою праці Ніцше можемо вважати меланжування східних мотивів з фаустистським духом.

Освальд Шпенглер, говорячи про занепад європейської культури в умовах Першої світової війни, позиціював Фауста як символ європейської культури (останню він іменував *Faustischen* – фаустистською), наголошуючи: «Дон-Кіхот, Вертер, Жюльєн Сорель – портрети епохи. Фауст – портрет цілої культури» (Шпенглер, 1995, с. 133). При цьому від підкреслював: «Кожна справжня епоха рівнозначна справжній трагедії, в нашому, а не в античному розумінні. Парсеваль, Дон-Кіхот, Гамлет, Фауст – це трагедії, що підсумовують цілу історичну кризу в одному характері, і тому ми можемо назвати кожен трагедію нашої культури, <...>» (Шпенглер, 1996, с. 131). Філософ констатував: «Одні творили людей без тла, інші, навпаки, тло без людей (людина є тут тільки вторинною). Аполлонівське переживання глибини розуміє протяжність як тло без простору. Фаустистське – як простір без тла» (Шпенглер, 1997, с. 133). На думку Анни Степанової, Spengler не запропонував наукового визначення поняття «фаустистська культура», а створив естетичний образ останньої, актуалізував тему міста і сприяв формуванню корпусу урбаністичної літератури (Степанова, 2013, с. 35, 53–54).

Мотиви угоди з дияволом, прагнення пізнання розроблялися у французькій, англійській, українській та інших літературах. У французькій літературі міф про Фауста реалізовано у романі Оноре де Бальзака «Шагренева шкіра» / *La Peau de Chagrin* (1830–1831): розчарований життям 25-річний Рафаель де Валентен несподівано отримав чарівну шагреневу шкіру, яка виконувала всі його бажання, та за це скорочувала термін життя. Герой роману постав перед вибором: задовольняти свої бажання і прожити коротке, але насичене і забезпечене життя, або уникати будь-яких потреб і продовжити свої дні. Глибоко символічною є назва твору: у французькій мові слово *chagrin* має значення «віслок» і «смуток». Головний герой одночасно отримав чарівну шкіру віслока і «шкіру смутку». Важливу роль у романі відіграє фаустистський мотив угоди з дияволом – його оприявлено в договорі з антикваром, зовнішньо схожим на Мефістофеля (Бальзак, 1929, с. 28–29). «Велику таємницю людського життя антиквар розкрив за допомогою двох дієслів: «хотіти і могти. <...> Хотіти – спалює нас, а могти – нас зруйнує...». Шагренева шкіра поєднувала у собі ці обидві дії (Бальзак, 1929, с. 37, 40). Як відмова від пристрастей і бажань, так і гонитва за ними були однаково згубними для людини. Не кожен погоджувався на угоду, ціною якої була тривалість людського життя, а лише Рафаель, який планував покінчити життя самогубством. Як наголосив антиквар, «тепер ваші бажання точно виконуватимуться, але за рахунок вашого життя. <...> ваше самогубство буде лише відтягнуто» (Бальзак, 1929, с. 40). На відміну від гетевського Фауста, герой Бальзака чекає від угоди з надприродною силою лише задоволення своїх бажань і пристрастей. Поринувши у чуттєві насолоди і дбаючи про задоволення свого *ego*, герой не думав про

загальнолюдські проблеми.

На межі XIX–XX століть скандальним романом Оскара Вайлда «Портрет Доріана Грея» / *The Picture of Dorian Gray* (1890–1891) інсталується деструктивна версія образу Фауста як митця на службі злу. Ірландський письменник відтворив драматичну історію натурника для портрета художника Безіла Голворда. Художник захопився вродою Доріана, а той став жертвою свого прагнення краси і вічного життя. Бажання юнака (щоб старів портрет, а він завжди залишався молодим і красивим) здійснилося, але культ фізичної краси й егоїзм Доріана спочатку призвели до самогубства актриси Сибіл, а згодом – до низки аморальних вчинків героя. З часом портретне зображення юнака перетворилося на потворного старого. Ключовий у романі мотив вроди як сумнівної цінності зчеплено з мотивами кохання як найбільшої цінності, людських пороків, які треба викоринювати, й старості як неминучого й природного етапу людського життя. Фаустівський дискурс оприявнений у тексті мотивом укладання угоди з дияволом, що відбувається на імпліцитному рівні: завершивши картину, Голворд проставляє у її лівому кутку свої ініціали червоною фарбою (Вайлд, 2012, с. 36), що викликає асоціації з диявольським і кров'ю; лорд Генрі, який своїми ексцентричними заявами алюзивно нагадує диявола, стоячи біля зображення, провокує Доріана Грея і той вголос заявляє свою готовність продати душу: «Який жаль! Я зістарюся, стану бридким і потворним, а цей портрет навіки лишиться молодим. Він ніколи не буде старішим, ніж ось цього червневого дня... Ох, якби могло бути навпаки! Якби це я міг лишатись повік молодим, а старішав — портрет! За це... за це... я віддав би все! Так, усе, геть-чисто все на світі! Я віддав би за це навіть саму душу!» (Вайлд, 2012, с. 38). Літературознавці небезпідставно зауважують вплив на роман Вайлда образу Фауста з німецької легенди, романів «Шагренева шкіра» Бальзака і «Навпаки» Йоріса-Карла Гюїсманса. «Роман – і сповідь, і саморозплата», – так окреслив суть роману літературознавець і перекладач Ростислав Доценко (Вайлд, 2012, с. 307–309).

У другій половині XX століття гуманістична концепція легенди остаточно розпадається, чому сприяв роман німецького письменника Томаса Манна «Доктор Фаустус» / *Doktor Faustus* (1943–1947), що презентував, на думку Йоганнеса Штоббе, «західний дискурс про меланхолію» (Stobbe, 2018). Це трагічна історія композитора Адріана Леверкюна, творче життя якого припало на перші десятиліття XX ст. До композитора прийшов диявол і примусив до угоди з ним – Леверкюн отримав 24 роки для написання геніальної музики, але без права любити і загалом мав відгородитися від людей (Манн, 1990, с. 259–281). Важливим складником угоди стала хвороба (недолікований сифіліс – деталь взято із життя Ніцше), яка була, по суті, каталізатором незвичайного піднесення творчих сил геніального композитора. Розплатою за творчість був головний біль і врешті – божевілля (Манн, 1990, с. 181–184, 212–213). Музика Леверкюна втратила гуманний зміст, віддалилася від світу людей – творчий геній митця виявився нездатним протистояти силам зла. Вершиною його творчості стала кантата «Плач доктора Фаустуса», написана після смерті небожа й сповнена відчаю, скорботи і страждання («плач покараного пеклом грішника»).

Обираючи латинізований варіант імені героя (*Faustus*), Манн експлікує свою орієнтованість саме на маркований песимізмом бароковий образ, запропонований Кристофером Марло, а не гетевський позитивно насажений романтичний образ. У романі Манна концепцію угоди з дияволом сформульовано в дусі *Historia von Dr. Johann Fausten*, в образі героя синтезовано образи Фауста і Мефістофеля – добро трагічно трансформується в зло. Роман Манна сприймається не просто як «історія грішного композитора», а як історія Німеччини та загалом цивілізації, зокрема, криза її культури, відповідно Леверкюн – узагальнений образ жертви доби. Автор проводить символічну паралель з нацистською Німеччиною, здійснює екскурси в історію «німецького духу». Завдяки символічній паралелі з фаустівським сюжетом, герой роману сприймається як Фауст XX ст. й протиставляється образу Фауста у трактуванні Гете. Тобто відбувається дегероїзація і дегуманізація образу Фауста.

На підставі викладеного пропонуємо виокремлювати три напрями розвитку легенди та уявлень про Фауста в літературі: готичний (негативний образ доктора як безбожника, мага і злочинця), романтичний (позитивно насажений образ науковця, який прагне змінити світ) та деструктивний образ ХХ ст. (дегуманізований образ митця, не здатного протистояти злу).

В українській літературі початку ХХ ст. фаустівські мотиви насамперед марковано соціально-психологічними сенсами. Так, у романі Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» (1916) фаустівський дискурс реалізований через образ успішного адвоката Якова Михайлюка, розчарованого в революції і зануреного у звичайні міщанські турботи інтелігента. Через перипетії життя героя (перелюбство, розлучення, вільне кохання, визнання легального права опіки над дітьми, аборт) порушуються загальнолюдські проблеми моральності, ідей соціалізму, значення правди і неправди, любові та подружжя, конфлікту поміж розумом та ірраціональністю. Кохання змінило головного героя: замість маніпулювання іншими людьми, він став допомагати їм, став людянішим, відійшов від світських розваг. Чоловік зміг реалізувати свої батьківські почуття до сина на тлі байдужого ставлення до його матері – іншої жінки у його житті. Розчарування в революції, зміна системи цінностей («... навіщо я живу?» (Винниченко, 2014, с. 16)), нова модель сім'ї, нові погляди на стосунки між статями – ці та інші аспекти стали яскравими рисами фаустівства в українській літературі початку ХХ ст.

В українській літературі першої третини ХХ ст., коли «українська культура функціонувала в загальноєвропейському контексті, була відкритою до світових процесів», фаустівський дискурс найбільш інтенсивно розгортається у творах авантюрно-пригодницького жанру (Кулакевич, 2020, с. 23). Тоді фаустівський дискурс був надзвичайно популярним у світовій літературі початку ХХ ст. Цьому сприяв бурхливий науково-технічний розвій у кінці ХІХ – поч. ХХ ст., що у свою чергу став поштовхом до інтенсивного розвитку наукової фантастики як однієї з магістралей авантюрно-пригодницького метажанру, вплинув на її проблематику і зумовив новий тип героя – геніальну особистість, амбітного науковця, який прагне докорінно змінити світ, не думаючи про наслідки своїх відкриттів. Художні пошуки в цьому напрямі української літератури 20–30 років ХХ ст. презентовано фантастичною прозою Володимира Винниченка, Володимира Гадзінського, сестер Кардиналовських, Сандро Касянюка, Павла Крата, Олекси Слісаренка, Юрія Смолича, Миколи Чайковського та інших.

В антиутопії В. Винниченка «Сонячна машина» (1922–24) фаустівський дискурс експлікований в образах братів Рудольфа і Макса Шторів. І хоча в романі відсутній мотив угоди вченого з дияволом в обмін на наукове відкриття, стосунок Рудольфа Штора через деталі його зовнішності – він мав руде волосся (що викликає асоціації з пекельним вогнищем) і кульгав (такою вадою був наділений гетевський Мефістофель (Гете, 2013, с. 333)). Старший брат щиро вірив, якщо винайде сонячну машину і цим вирішить проблему голоду, люди спрямують свою енергію на творчий розвиток і виконання корисної роботи, до якої тягнеться душа. Однак епоха сонячної машини ознаменувалася тотальним занепадом усього людського. Наскрізним в романі є мотив оновлення суспільства через моральне удосконалення людей. Забезпечення їжею жодною мірою не повинно сприйматися людьми як остаточна мета, досягнення якої дозволяє нічого не робити, а навпаки, має розглядатися ними як старт для професійної і творчої діяльності. Саме праця є сенсом людського життя, вона є не лише засобом фізичного виживання, але й самоціллю, адже саме вона відрізняє людину від тварини і вивищує над нею (Винниченко, 1989).

У романі Юрія Смолича «Господарство доктора Гальванеску» (1929) презентовано готичну версію образу науковця: румунський професор Віктор Гальванеску, як і Фауст, прагнув наукових відкриттів і таки зробив їх, і в той же час, мов диявол, позбавляв людей життя / душі, спрямовуючи їхню енергію на обслуговування маєтку. Відповідно до такого образу господаря образ помістя однаковою мірою наділений як рисами раю, так і потойбічного світу. Образ генія-убивці ґрунтується на популярній для того часу

ніцшевській концепції «надлюдини». Фаустівський дискурс у творі презентований також образом Юлії Сахно, яка, мов Фауст, заради знань з агрономії укладає угоду з Гальванеску-дияволом (Смолич, 2017). Романом Ю. Смолича в українській літературі започатковано, на нашу думку, жанр «зомбі-роману», тобто оживлення мерців.

Виразний фаустівський слід простежується у пригодницько-психологічному романі Олекси Слісаренка «Чорний ангел» (1929), де образ Фауста-винахідника експлікований образом 30-річного агронома-більшовика Артема Гайдученка. Останній проводить таємні експерименти, аби покращити родючість ґрунту і тим самим поліпшити добробут людей, знищити класову експлуатацію у світі (Слісаренко, 1990, с. 402–403, 449, 474–475, 490–491). За стилем життя Артема і його науковими прагненнями відверто проглядає архетип середньовічного алхіміка. Архетип диявола у творі презентований образом Петра Гайдученка (отамана Хвороста / Чорного Ангела), який прагне використати винайдену меншим братом вибухову речовину для фізичного знищення ідейних ворогів (Слісаренко, 1990, с. 493, 518). Диявольська сутність Чорного Ангела оприявнена через особливості поведінки: «у всій постаті і в рухах було щось свавільне й дике, щось таке, що не терпить перепон»; чорний колір (у чорній шапці й чорній бурці, має чорні шорсткі вуса) (Слісаренко, 1990, с. 453), одяг (поли бурки – великі чорні крила, це «усучаснений архангел, що змінив свого архаїчного вогняного меча на машинну зброю») (Слісаренко, 1990, с. 516); відсилання до біблійного міфу про диявола як вигнаного ангела у назві твору, мотив братовбивства (Слісаренко, 1990, с. 541). Зв'язок Артема з інфернальними силами транслюється в художньому описі пожежі, вибухів у маєтку, через мотив чуток, які поширилися після пожежі по навколишніх селах (Слісаренко, 1990, с. 385, 389). Відповідно до фаустівського канону, у творі представлений також і образ звабленої дівчини. Та в романі О. Слісаренка він оптимістично наснажений: після спроби самогубства і хвороби, спричинених психічною травмою, Марта одужує і поєднує своє життя з іншим чоловіком. Протистояння Добра і Зла в душі Марти подано символічно: якщо у своєму маренні, перебуваючи на межі життя і смерті, вона згадувала Чорного Ангела (асоціювався з дияволом), то її одужання, а потім одруження пов'язані з червоним ангелом, що, згідно з ідейною концепцією твору Слісаренка, є представником світлих сил (Слісаренко, 1990, с. 547–548, 554–555).

Роман Олекси Слісаренка «Чорний Ангел» вважаємо класичним втіленням фаустівського дискурсу в його романтичному варіанті 20–30-х років ХХ ст., адже в ньому діє персонаж, що є виразною трансформацією образу Фауста, розгортаються класичні фаустівські мотиви наукового відкриття задля суспільних зрушень, кохання і зради, деталі загадкової смерті героя.

Отже, фаустівський дискурс в літературі охоплює розмаїття художніх засобів, що так чи так відсилають до образу Фауста і передбачає наявність у творі образу науковця, що прагне змінити світ, а також комплекс таких мотивів як мотиви угоди людини з дияволом, месіанства, спокуси, прагнення пізнання, боговідступництва тощо. Загалом можна виокремити три напрями розвитку легенди та уявлень про Фауста в літературі: готичний, романтичний та деструктивний. В українській літературі першої третини ХХ століття презентовано готичну (роман Ю. Смолича) і романтичну (романи В. Винниченка, О. Слісаренка) версії архетипного образу.

Бібліографічний список

- Бальзак, О., 1929. *Шагренєва шкура*. Харків : Держ. вид-во Укр.
Вайлд, О., 2012. *Портрет Доріана Грея*. Пер. з англ. Р. Доценка. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.
Василенко, І., 2009. Розвиток німецького романтизму від «Фауста» Й. В. Гете до «Заратустри» Ф. Ніцше. *Україна і Німеччина: етнокультурні, лінгводидактичні та мистецько-духовні обміни, взаємозв'язки та взаємовпливи*. Кривий Ріг : Видавничий дім, с. 73–83

- Веретюк, Т., 2012. Угода з дияволом як один із вічних образів у літературі. *Spheres of Culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*, 1, pp. 110–117. Lublin : Maria Curie-Sklodovska University.
- Винниченко, В., 1989. *Сонячна машина*. Київ : Дніпро.
- Винниченко, В., 2014. *Записки Кирпатого Мефістофеля*. Харків : Фоліо.
- Волков, А. (ред.), 2001. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври.
- Гете, Й.-В., 2013. *Фауст: трагедія*. Пер. з нім. М. Лукаша. Київ : Вид-во Жупанського.
- Донічева, О. (ред.), 2006. *Давні легенди німецьких земель*. Київ : Країна мрій, 2006.
- Ковалів, Ю., 2007. *Літературознавча енциклопедія*. У двох томах. Київ : Академія, Т. 2.
- Кулакевич, Л., 2020. *Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття*. Доктор наук. Дисертація. Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ.
- Манн, Т., 1990. *Доктор Фаустус: Життя німецького композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля*. Пер. з нім. Є. Попович. Київ : Дніпро.
- Марло, К., 1979. *Трагічна історія доктора Фауста. Драматична поема*. Переклад з англ. Є. Крижевич. *Vsesvit*, 9, с. 148–187.
- Наняк, Ю., 2021. Образ Фауста: прагнення до знань і тягар мудрості (на матеріалі трагедії Й.В. Гете «Фауст» та її українських і англомовних перекладів). *Нова філологія*, 84, с. 186–192. Doi: 10.26661/2414-1135-2021-84-26.
- Ніцше, Ф., 1993. *Так казав Заратустра. Жадання влади*. Пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. Київ : Основи, Дніпро.
- Скуратівський, В., 2013. Доктор Фауст. «Фауст» Гете. «Фауст» Миколи Лукаша. В: *Фауст: трагедія / пер. з нім. М. Лукаша*. Київ : Вид-во Жупанського, с. 508–537.
- Слісаренко, О., 1990. *Чорний Ангел*. Київ : Дніпро, с. 385–555.
- Смолич, Ю., 2017. Господарство доктора Гальванеску: фантастичний роман. В: *Постріл на сходах. Детектив 20-х років*. Київ : Темпора, С. 75–200.
- Степанова, А., 2013. *Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг.* Днепропетровск : Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля.
- Уманець, О., 2020. Фаустіанська тематика в українському художньому просторі. *Молодий вчений*, 9, 22–28. DOI: 10.32839/10.32839/2304-5809/2020-9-85-6.
- Шалагінов, Б., 2002. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. Київ : Вежа.
- Шалагінов, Б., 2004. *Зарубіжна література: від античності до початку ХІХ сторіччя: історико-естетичний нарис*. Київ : Києво-Могилянська академія.
- Шпенглер, О., 1995. Падіння Заходу. Пер. з нім. В. Рубана. *Основи*, 7(29), с. 131–152.
- Шпенглер, О., 1996. Падіння Заходу. Пер. з нім. В. Рубана. *Основи*, 8(30), с. 121–132.
- Шпенглер, О., 1997. Падіння Заходу. Пер. з нім. В. Рубана. *Основи*, 11(33), с. 123–132.
- Benz, R. (ed.), 1992. *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler : wie er sich gegen den Teufel auf eine benannte Zeit verschrieben, was er hierzwischen für seltzame Abenteuer gesehen*. Stuttgart : Reclam.
- Britannica, n.d(a). Faustian bargain. [online] Available at: <<https://www.britannica.com/topic/Faustian-bargain>> (Accessed 11 September 2023).
- Britannica, n.d(b). Lessing Gotthold Ephraim [online] Available at: <<https://www.britannica.com/biography/Gotthold-Ephraim-Lessing>> (Accessed 11 September 2023).
- Faustisches, 1949. *Der Neue Herder. In 2 Bänden. Band 1. Herder Verlag, Freiburg*. (in Deutsch).
- Garbe, A., 2002. *Faust als historische und literarische Figur*. [online] Available at: <<https://www.grin.com/document/106301>> (Accessed 11 September 2023).
- Golz, J., 2014. Faust und das Faustische. Ein abgeschlossenes Kapitel deutscher Ideologie? *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur & Literatur*, 23, pp. 407–427.

- Guth, K.-M. (ed.), 2013. *Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler etc.* Berlin : Hofenberg.
- Klinger, F.M., 1791. Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt. Available at: <<https://www.projekt-gutenberg.org/klinger/fstkling/fstkling.html>> (Accessed 11 September 2023).
- Lewis C. S., 1982. *The Screwtape Letters*. New York : MacMillan. Available at: <https://www.truechristianity.info/ua/books/the_screwtape_letters_ua.php#31> (Accessed 11 September 2023).
- Mariken van Nieuweghen & Elckerlijc. Zonde, hoop en verlossing in de late middeleeuwen, 1998. Vertaald [uit het Middelnederlands] door Willem Wilmink. Met een inleiding en een teksteditie door Bart Ramakers (pp. 68–75). Amsterdam: Prometheus.
- Müller, F., 2021. *Fausts Leben, dramatisiert vom Maler Müller*. Berlin : Hofenberg Publ.
- Neuere deutsche Literatur, 2018. Neuerscheinung von Manuel Bauer: Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart. *Philipps-Universität Marburg* [online] Available at: <<https://www.uni-marburg.de/de/fb09/neuere-deutsche-literatur/aktuelles/nachrichten/neuerscheinung-von-manuel-bauer-der-literarische-faust-mythos-grundlagen-geschichte-gegenwart>> (Accessed 11 September 2023).
- Ruickbie, L., 2011. *Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician*. History Press.
- Schwerte, H., 1962. Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie. Stuttgart : Ernst Klett Verlag.
- Stern, G., & Schwerte, H., 1965. Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie. *MLN (Modern Language Notes)*, 80(4), pp. 523–525.
- Stobbe, J., 2018. Die «faustische Melencolia»: Zur Personifikation der Melancholie in Thomas Manns Roman «Doktor Faustus». *Zeitschrift Fur Deutsche Philologie*. Erich Schmidt Verlag GmbH and Co Berlin.
- Widmann, G. R., 1880. *Fausts Leben*. Herausgegeben von Adelbert von Keller. Tübingen: Gedruckt für den Litterarischen Verein in Stuttgart. Available at: <<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/123727835X/4/#topDocAnchor>> (Accessed 11 September 2023).

References

- Balzac, O., 1929. *Shahren'ova shkura* [Shagreen skin]. Kharkiv : Derzh. vid-vo Ukr. (in Ukrainian).
- Benz, R. (ed.), 1992. *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler : wie er sich gegen den Teufel auf eine benannte Zeit verschrieben, was er hierzwischen für seltzame Abenteuer gesehen*. Stuttgart : Reclam.
- Britannica, n.d(a). Faustian bargain. [online] Available at: <<https://www.britannica.com/topic/Faustian-bargain>> (Accessed 11 September 2023).
- Britannica, n.d(b). *Lessing Gotthold Ephraim* [online] Available at: <<https://www.britannica.com/biography/Gotthold-Ephraim-Lessing>> (Accessed 11 September 2023).
- Donicheva, O. (ed.), 2006. *Davni lehendy nimets'kykh zemel'* [Ancient legends of German lands]. Kyiv : Kraina mrij Publ., pp. 49–95. (in Ukrainian).
- Faustisches, 1949. *Der Neue Herder. In 2 Bänden. Band 1. Herder Verlag, Freiburg*. (in Deutsch).
- Garbe, A., 2002. *Faust als historische und literarische Figur*. [online] Available at: <<https://www.grin.com/document/106301>> (Accessed 11 September 2023).
- Goethe, J. V., 2013. *Faust: trahediia* [Faust. Eine Tragödie]. Trans. from the German of M. Lukash. Kyiv : Vyd-vo Zhupans'koho. (in Ukrainian).
- Golz, J., 2014. Faust und das Faustische. Ein abgeschlossenes Kapitel deutscher Ideologie? *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur & Literatur*, 23, pp. 407–427.
- Guth, K.-M. (ed.), 2013. *Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler etc.* Berlin : Hofenberg.

- Klinger, F.M., 1791. Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt. Available at: <<https://www.projekt-gutenberg.org/klinger/fstklng/fstklng.html>> (Accessed 11 September 2023).
- Kovaliv, Yu., 2007. *Literaturoznavcha entsyklopediia: U dvokh tomakh [Literary encyclopedia: In two volumes]*. Kyiv : VTs «Akademiia», T. 2. (in Ukrainian).
- Kulakevych, L., 2020. *Zhanrovi stratehii ukrains'koi avantiurno-pryhodnyts'koi prozy pershoi tretyny dvadtsiatoho stolittia [Genre strategies of Ukrainian adventure-adventure prose of the first third of the 20th century]*. Doktor nauk. Dysertatsiia. Kyivskyi universytet imeni Borysa Hrinchenka, Kyiv. (in Ukrainian).
- Lewis C. S., 1982. *The Screwtape Letters*. New York : MacMillan. Available at: <https://www.truechristianity.info/ua/books/the_screwtape_letters_ua.php#31> (Accessed 11 September 2023).
- Mann, T., 1990. *Doktor Faustus: Zhyttia nimets'koho kompozytora Adriana Leverkhuana v rozpovidi joho pryiatelia [Doktor Faustus. The life of the German composer Adrian Leverkuhn as told by his friend]*. Kyiv : Dnipro Publ. (in Ukrainian).
- Mariken van Nieumeghen & Elckerlijc. *Zonde, hoop en verlossing in de late middeleeuwen, 1998. Vertaald [uit het Middelnederlands] door Willem Wilmink. Met een inleiding en een teksteditie door Bart Ramakers (pp. 68–75). Amsterdam: Prometheus.*
- Marlowe, C., 1979. *Trahichna istoriia doktora Fausta [The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus]*. *Vsesvit [Universe]*, 9, pp. 148–187. (in Ukrainian).
- Müller, F., 2021. *Fausts Leben, dramatisiert vom Maler Müller*. Berlin : Hofenberg Publ.
- Naniak, Yu., 2021. *Obraz Fausta: prahnennia do znan' i tiahar mudrosti (na materialy trahedii J.V. Goethe "Faust" ta ii ukrains'kykh i anhlovnykh perekladiv) [The image of Faust: the desire for knowledge and the burden of wisdom (based on the material of J.V. Goethe's tragedy "Faust" and its Ukrainian and English translations). Nova filolohiia [New philology]*, 84, p. 186–192. Doi: 10.26661/2414-1135-2021-84-26. (in Ukrainian).
- Neuere deutsche Literatur, 2018. Neuerscheinung von Manuel Bauer: Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart. *Philipps-Universität Marburg [online]* Available at: <<https://www.uni-marburg.de/de/fb09/neuere-deutsche-literatur/aktuelles/nachrichten/neuerscheinung-von-manuel-bauer-der-literarische-faust-mythos-grundlagen-geschichte-gegenwart>> (Accessed 11 September 2023).
- Nietzsche, F., 1993. *Tak kazav Zaratustra. Zhadannia vlady [Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen]*. Kyiv : Osnovy, Dnipro. (in Ukrainian).
- Ruickbie, L., 2011. *Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician*. History Press.
- Shalahinov, B., 2002. *"Faust" J. V. Goethe: Misteriia. Mif. Utopiia: Do problemy dukhovnoi sutnosti liudyny v nimets'kij literaturi na rubezhi 18–19 st. ["Faust" by J. V. Goethe: Mystery. Myth. Utopia: To the problem of the spiritual essence of man in German literature at the turn of the 18th and 19th centuries]*. Kyiv : Vezha, (in Ukrainian).
- Shalahinov, B., 2004. *Zarubizhna literatura: vid antychnosti do pochatku dev'iatnadtsiatoho storichchia: istoryko-estetychnyj narys [Foreign literature: from antiquity to the beginning of the 19th century: a historical and aesthetic essay]*. Kyiv : Akademiia, (in Ukrainian).
- Shpengler, O., 1995. Padinnia Zakhodu [Der Untergang des Abendlandes]. *Osnovy [Foundations]*, №7(29), pp.131–152. (in Ukrainian).
- Shpengler, O., 1996. Padinnia Zakhodu [Der Untergang des Abendlandes]. *Osnovy [Foundations]*, №8(30), pp.121–132. (in Ukrainian).
- Shpengler, O., 1997. Padinnia Zakhodu [Der Untergang des Abendlandes]. *Osnovy [Foundations]*, №11(33), pp.123–132. (in Ukrainian).
- Skurativskyi, V., 2013. Doktor Faust. «Faust» Gete. «Faust» Mykoly Lukasha [Doctor Faustus. "Faust" Goethe. "Faust" by Mikola Lukash]. In: *Faust: trahediia [Faust. Eine Tragödie]*. Kyiv : Vyd-vo Zhupans'koho, pp. 508–537. (in Ukrainian).
- Slisarenko, O., 1990. *Chornyj Anhel [The Black Angel]*. Kyiv : Dnipro, pp. 385–555. (in Ukrainian).
- Schwerte, H., 1962. Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie. Stuttgart : Ernst

- Klett Verlag.
- Smolich, Yu., 2017. *Hospodarstvo doktora Hal'vanesku* [Doctor Galvanescu's Farm]. *Postril na skhodakh*. In: *Detektyv dvadtsiatykh rokiv* [Shot on the stairs. Detective of the 20s.]. Kyiv : Tempora, pp. 75–200. (in Ukrainian).
- Stepanova, A. 2013. Pojetologija faustovskoj kul'tury. «Zakat Evropy» Oswalda Spenglera i literaturnyj process 1920–1930-h gg. [Poetology of Faustian culture. «The Decline of Europe» by Oswald Spengler and the Literary Process of the 1920s-1930s]. Dnepropetrovsk : Dnepropetrovskij universitet imeni Al'freda Nobelja Publ.
- Stern, G., & Schwerte, H., 1965. Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie. *MLN (Modern Language Notes)*, 80(4), pp. 523–525.
- Stobbe, J., 2018. Die «faustische Melencolia»: Zur Personifikation der Melancholie in Thomas Manns Roman «Doktor Faustus». *Zeitschrift Fur Deutsche Philologie*. Erich Schmidt Verlag GmbH and Co Berlin.
- Umanets', O., 2020. *Faustians'ka tematyka v ukrains'komu khudozhn'omu prostori* [Faust-theme in the Ukrainian Artistic Space]. *Molodyj vchenyj* [Young Scientist], 9, pp. 22–28. DOI: 10.32839/10.32839/2304-5809/2020-9-85-6. (in Ukrainian).
- Vasylenko, I., 2009. *Rozvytok nimets'koho romantyzmu vid "Fausta" J. V. Goethe do "Zaratustry" F. Nietzsche* [The development of German romanticism from Goethe's "Faust" to F. Nietzsche's "Zarathustra"]. *Ukraina i Nimechchyna: etnokul'turni, linhvodydaktychni ta mystets'ko-dukhovni obminy, vzaiemoz'v'iazky ta vzaiemovplyvy* [Ukraine and Germany: ethno-cultural, linguistic-didactic and artistic-spiritual exchanges, relationships and mutual influences]. Kryvyj Rih : Vydavnychyj dim Publ., pp. 73–83. (in Ukrainian).
- Veretiuk, T., 2012. *Uhoda z dyiavolom iak odyń iz vichnykh obraziv u literaturi* [A deal with the devil as one of the eternal images in literature]. *Spheres of Culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Lublin : Vyd-vo Maria Curie-Sklodovska University, 1, pp. 110–117. (in Ukrainian).
- Volkov, A. (ed.), 2001. *Leksykon zahal'noho ta porivnial'noho literaturoznavstva* [Lexicon of general and comparative literature]. Chernivtsi : Zoloti lytavry. (in Ukrainian).
- Vynnychenko, V., 1989. *Soniachna mashyna* [Solar car]. Kyiv : Dnipro Publ.
- Vynnychenko, V., 2014. *Zapysky Kyrpatoho Mefistofelia* [Notes of the snub-nosed Mephistopheles]. Kharkiv : Folio. (in Ukrainian).
- Widmann, G. R., 1880. *Fausts Leben*. Herausgegeben von Adelbert von Keller. Tübingen: Gedruckt für den Litterarischen Verein in Stuttgart. Available at: <<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/123727835X/4/#topDocAnchor>> (Accessed 11 September 2023).
- Wilde, O., 2012. *Portret Doriana Hreia* [The Picture of Dorian Gray]. Trans. from English R. Dotsenk Kyiv : A-BA-BA-NA-LA-MA-HA, 316 p. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 21.09.2023.

L. Kulakevych, N. Kovalova

PECULIARITIES OF FAUSTIAN DISCOURSE IN UKRAINIAN LITERATURE OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

The purpose of the article is to examine the theoretical aspects of the perception of the Faustian image and related poetics in Ukrainian literary studies. The task of the research is to review the Faustian discourse in the Ukrainian literature of the first third of the 20th century in the context of world literature. The methodology used in the research includes comparative and analytical methods.

In the study, the comments are presented on terminological aspects of understanding the image of Faust in Ukrainian literary studies and the poetics associated with it. It is noted that the

term "Faustian discourse" is used in the meaning that encompasses a variety of artistic means referring in one way or another to the image of Faust. It has been found that the Faustian discourse requires the character of a scientist striving to change the world, along with the complex of motives such as making a deal with the devil, messianism, temptation, the desire for knowledge, apostasy, etc.

It has been established that the image of Faust was formed based on a German legend that has undergone a long literary evolution over the centuries. It is emphasized that for the first time, the image of a person who cooperated with the devil in order to fulfill his intellectual potential was presented in the work "Mariken van Nieumeghen" (1500) of the unknown Dutch author. The Dutch anonymous develops motives, which will only later be defined as Faustian, and interprets them through gender issues: the impossibility for an intellectually and morally gifted woman to realize herself in society due to the aggressive attitude towards her as someone who is outside the norm, who is a witch and therefore must be persecuted. It is highlighted that in world literature the installation of the scientist's image ready for an alliance with the devil has mainly stemmed from German legend, and it is German literature that has an exclusive role in the formation of Faust's image as archetypal. The process of literary traditionalization of Faustian legends and tales was initiated by "Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwartzkünstler" etc. (1587) in the edition of Johann Spies.

It is proposed to distinguish three directions of development of the legend itself and the ideas about Faust: Gothic (negative image of the doctor as a heathen, magician, and criminal), romantic (positive image of a scientist who seeks to change the world) and destructive image shaped in the 20th century (a dehumanized image of an artist unable to resist evil). If the Gothic version is outlined in *Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwartzkünstler*, etc., then the creation of the romantic image of Faust and the formation of the concepts *das Faustische* and *Faustischen* is related to the work of Johann Wolfgang von Goethe. By virtue of his poem *Faust, Eine Tragödie*, Faust became the prominent hero of German culture and a metaphor for the archetypal desire of a person to grasp knowledge about the world and himself. The destructive version of Faust's image is most vividly represented by the character of Thomas Mann's novel "Dr. Faustus", who became a model image of creative genius in the service of evil.

The artistic interpretation of the image of Faust in the Ukrainian literature of the first third of the 20th century in the context of world literature is reviewed in the study. It is underlined that the Faustian discourse was extremely popular, which was facilitated by the rapid scientific and technical development at the end of the 19th – the beginning of the 20th century, which also caused an intensive development of science fiction as one of the major trends for adventure metagenre, influenced its agenda and led to a birth of the new type of a character – a genius, an ambitious scientist who seeks to radically change the world, not taking into account the potential consequences of his discoveries. In the Ukrainian literature of the first third of the 20th century, the image of Faust can be traced in the images of a former revolutionary, disappointed by the value system of the new society, an evil genius, and a fanatic scientist, depicted as the positive character, all of them representing the Gothic (the novel by Y. Smolych) and the romantic (novels by V. Vynnychenko, O. Slisarenko) versions of the archetypal image respectively. The classic example of the Faustian discourse realization in the Ukrainian literature of the twenties and thirties years of the twentieth century we consider Oleksa Slisarenko's novel "Black Angel." In one of the characters of the novel, we follow a noticeable transformation of the image of Faust, as well as classic Faustian motifs of scientific discovery for the sake of social changes, love and betrayal, and the circumstances of the hero's mysterious death.

Keywords: Faustian, motif of a deal with the devil, motif of finding the meaning of life, Gothic image, romantic image, destructive image, archetypal image.

УДК 821.161.2–3.09

О.Ю. Сидоренко

ORCID: 0000-0001-8702-3659

БУНТ ЖІНКИ В МАСКУЛІННОМУ ПРОСТОРІ ВІЙНИ В РОМАНІ «ДОЦЯ» ТАМАРИ ГОРІХА ЗЕРНЯ

У статті на прикладі дебютного роману волонтерки й перекладачки Тамари Горіха Зерня «Доця», що здобув Шевченківську премію-2022, проаналізовано особливості формування мілітарного дискурсу сучасної української прози крізь рецепцію жінки-письменниці. Окреслено місце жінки в гегемонному маскулінному просторі, характерними ознаками якого є мілітаризм, агресія та насильство. Простежено процес внутрішньої трансформації і, як наслідок, бунту жінки проти усталених гендерних моделей поведінки в умовах війни шляхом обстоювання активної громадянської позиції та участі в суспільно-політичному житті країни (волонтерство).

Ключові слова: війна, маскулінний простір, жінка, мілітарна проза, жіноча проза, мілітарний дискурс.

DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-29-49-57

Постановка проблеми. Межова ситуація війни в українській літературі цілком передбачувано кількісно представлена передусім через чоловічий погляд. Однак корпус української воєнної прози формують і тексти, що були написані та продовжують писатися жінками. Відтак мілітарний дискурс сучасної української прози формують не лише чоловічі голоси, а й жіночі, серед яких на особливу увагу заслуговують художні тексти Галини Вдовиченко («Маріупольський процес»), Гаськи Шиян («За спиною»), Юлії Ілюхи («Східний синдром»), Катерини Калитко («Земля Загублених, або Маленькі страшні казки»), Тамари Горіха Зерня («Доця»). «Нежіночий» простір війни письменниці конструюють, зважаючи на канони жіночої прози: всім згаданим художнім текстам властива виразна жіноча суб'єктивність, глибокий психологізм, тенденція до ревізії патріархального устрою сучасного суспільства. Та чи не найбільш помітною рисою жіночих мілітарних текстів стає звернення до концепції жінки як об'єкта, а не суб'єкта дії, що здатний впливати на процеси та явища, а не бути пасивним спостерігачем чи їх жертвою. Звідси і спроба ревізії патріархальних та гендерних упереджень щодо обох статей, яка, щоправда, у деяких авторок, зокрема в Г. Вдовиченко та Ю. Ілюхи, не завжди доведена до кінця. Відтак мілітарні тексти, що написані жінками, виконують надважливу функцію: акцентують увагу на місці жінки в гегемонному маскулінному просторі, очевидними маркерами якого є мілітаризм, агресія та насильство.

Навіть без залучення соціологічних досліджень воєн у різних країнах можна зробити висновок, що досвіди чоловіків і жінок в умовах збройних протистоянь значно різняться: поки чоловіки у своїй більшості беруть в руки зброю і фізично відстоюють територіальну цілісність власної держави, жінки вимушені вживатися в роль волонтерок, біженок чи куди гірше – ставати жертвами насилля. Саме тому слушною вважається думка дослідниці Синтії Кокберн, що саме війна є найбільш межовою, тригерною онтологічною ситуацією, яка «підсилює вже наявні глибокі статеві поділи, наголошуючи на чоловіках як тих, хто чинять насильство, а жінках – як жертвах» (Кокберн, 2002, с. 37). Якщо жіночим персонажам і надано місце в мілітарній художній прозі авторства чоловіка (хоч наявні також непоодинокі випадки цілковитого вилучення жінок із локусу війни, як у романі «Сліди на дорозі» Валерія Ананьєва-Маркуса), то найчастіше змальовані вони саме в якості жертви зі щедрим нашаруванням усіх стереотипних упереджень щодо «слабкої» статі. Саме тому чи не найпоказовішим текстом, що репрезентує загальнонаціональну кризу

маскулінності, слід вважати дебютний роман волонтерки, перекладачки та письменниці Тамари Горіха Зерня «Доця», поява якого стала непересічною подією у вітчизняній царині літератури. Своїм романом письменниця не лише долучилася до поодиноких жіночих голосів, які прагнуть висвітлити тему російсько-української війни в максимально строкатому її вияві, а й стала чи не єдиним автором, який виніс на загальну дражливу тему поляризації гендерних ролей в умовах війни та насильне вилучення (замовчування/табування) жінок із мілітарного дискурсу: «Війна – це закритий чоловічий клуб, тільки жінкам чомусь рикошетом прилітає» (Горіха Зерня, 2019, с.210).

Відтак **метою** статті є проаналізувати, яким чином письменниця в романі «Доця» зображає бунт жінки проти усталених гендерних моделей поведінки в умовах війни. **Актуальність** дослідження зумовлена відсутністю розгляду цього аспекту мілітарного дискурсу в наявних нині літературознавчих розвідках про роман Тамари Горіха Зерня та загальною тенденцією поживлення інтересу до гендерних студій у літературознавстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Роман «Доця», що був удостоєний відзнаки «Книга року ВВС-2019», здобув Шевченківську премію-2022, спеціальну відзнаку журі премії «ЛітАкцент року» та інші численні національні нагороди, став об'єктом уваги вчених Т. Гребенюк («Роман Доця Тамари Горіха Зерня: стратегії творення ефекту співпричетності»), О. Пухонської («Від історії до Донбасу: ідентичні простір війни в романі Тамари Горіха Зерня «Доця»), І. Ренчки («Мовна поведінка та мовна стійкість українців в умовах російсько-української війни (за романом Тамари Горіха Зерня «Доця»), Г. Улюри («Доця»: Коли жінка убиває»). Згадані дослідниці інтерпретують роман як показовий для репрезентації війни, що стала можливою внаслідок не лише суспільно-політичних, а передусім культурних, історичних та ментальних прорахунків у період становлення незалежної України. Закономірно, що основну увагу в наведених вище працях акцентовано на проблемах національної травми, специфіки розуміння Донбасу як регіону, що виявився найбільш вразливим до гібридного інформаційного впливу, а відтак постав ареною стрімкого поширення та підтримки місцевим населенням сепаратистських ідей і настроїв. У цьому зізнається і сама письменниця в інтерв'ю: «Із самого початку у мене навіть не було сумнівів, що писати потрібно про Донецьк. У моїй уяві Донецьк – це така пульсуюча вава, рана, вузол нервовий, величезний нервовий центр, у який загнали голку. І паралізували половину нашої країни» (Горіха Зерня, 2020).

Виклад основного матеріалу. Починаючи з 2014 року, майже кожний мілітарний художній текст так чи так сприймається як художня студія-спроба «зрозуміти український Донбас»/«зрозуміти український схід», але роман «Доця» не обмежується лише цією проблематикою: «Ця книга одночасно і про війну, і не про війну. Це художня книга. Якщо хочете, це бойовик, це детектив, це трошки фентезі, це любовний роман, але дуже документальний. Мене, як автора, як людину пишучу, насамперед, цікавила людина, яка опинилася мимоволі в певних обставинах. Цікавило те, що з нею відбувається, цікавили відповіді на ряд запитань, починаючи від практичного що робити, якщо те саме відбудеться в якомусь іншому місці? Що робити, коли це саме трапиться в твоєму місті? Як не пропустити той момент, коли ситуація стане занадто серйозною, тобто як не пропустити момент, на якому треба втрутитися? Що робити в ситуації, коли ти – жінка, людина мирної професії, раптом опиняєшся в смертельній небезпеці, і тобі треба дуже швидко прийняти рішення і щось зробити, аби самій вижити, і щоб вижили люди, які волею долі стали від тебе залежними» (Горіха Зерня, 2019b). Відтак у своєму романі Тамара Горіха Зерня порушує проблему активізації і спроби руйнування гендерних стереотипів у трагічний воєнний час, коли чоловіки й жінки перед загрозою втрати нації, Вітчизни, власного життя вимушені приміряти на себе різні гендерні ролі, жертвуючи всіма внутрішніми та зовнішніми ресурсами, актуалізуючи трагедію людини на війні в усіх можливих проявах.

У період збройних протистоянь і воєн спостерігається значне поживлення радикальних націоналістичних настроїв та зміцнення патріархальних ідей про гендерні ролі. Цієї думки дотримується і дослідниця Джоан Нейджел у праці «Маскулінність та

націоналізм: гендер та сексуальність у творенні націй», справедливо зауважуючи, що націоналістична держава – то виключно маскулінна інституція, позаяк справжніми борцями націоналістичної боротьби є чоловіки, саме вони фізично стають на захист свободи, честі, батьківщини і власної родини (Нейджел, 2003). Жінці ж у цій боротьбі лишається одна-єдина активна роль – біологічне відтворення роду. Зважаючи на те, що українське суспільство ледь не весь період незалежності переживало кризу маскулінності, одним із найпоказовіших індикаторів якої стало явище реваншизму в політиці, культурі, літературі, війна, як вкрай межова онтологічна ситуація, посилила гендерну нерівність, дискримінацію прав не лише жінок, а й чоловіків. До прикладу, стаття 6 Закону України «Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків» декларує, що обов'язкова строкова військова служба для чоловіків не вважається дискримінацією за ознакою статі, хоча де-факто обмежує свободу індивіда за статевою приналежністю. З іншого боку, військова повинність чоловіків виявилась дієвим способом ледь не цілковитого подолання кризи маскулінності. Для справедливості варто зазначити, що своєрідним трампліном для реабілітації українськими чоловіками власної маскулінності свого часу став досвід участі в Революції Гідності. Натомість жінка в умовах війни залишилася все тією ж заручницею обставин, суб'єктом маскулінного впливу, патріархальних кліше та упереджень. Знову ж таки перші паростки цього явища спостерігаються за часів Євромайдану, як зауважує у статті «Як Євромайдан відправляв жінок на кухню» Анна Грищенко. Водночас Тамара Горіха Зерня в одному з інтерв'ю наголошує, що для неї, як для автора, «чоловіча і жіноча проза є взаємопроникними і вони, так само, як і чоловіки та жінки, мають багато точок дотику, взаємообміну» (Горіха Зерня, 2020), а літературні тексти, як і інші важливі речі, «не мають статі» (Горіха Зерня, 2020). Її роман «Доця» вважаємо спробою деструкції стереотипної гендерної ролі саме жінки, що нарівні з чоловіком здатна до активної боротьби в умовах збройного конфлікту.

З анотації до книги ми довідуємося не лише те, що «події роману розгортаються навесні-влітку чотирнадцятого року у Донецьку. Донбас – це точка обнуління, місце сили, де прозвучали найважливіші запитання. І тільки там заховані потрібні відповіді. Там, де все починалося, там все і завершиться, коли історія пройде чергове коло і вічний змії Уроборос знову вкусить себе за хвіст. Саме тут героїня втратила родину, дім, роботу, ілюзії – і саме тут збрала уламки життя заново, віднайшла новий сенс і нову опору» (Горіха Зерня, 2019а), а передусім те, що перед нами історія реінкарнації, вивільнення, «трансформації, переродження гречкосія у воїна» (Горіха Зерня, 2019а). Головні героїні, молодій дівчині-сироті, що вимушена назавжди полишити ментально близький простір рідної Волині, доводиться адаптуватися до чужого й незрозумілого донецького краю: *«Пам'ятаю, як мене вразило, що Донецьк виявився одноповерховим і дуже містечковим, приватний сектор тут скрізь. Я довго звикала до височених парканів, до маленьких шиферних дашків, до буйних бур'янів біля кожного подвір'я, до загальної занедбаності. Все, що можна було підв'язати дротиком, тут бовталось на дротику. Все латане-перелатане, на підгнилих стовпах і притрушене чорним пилом. Вугільний пил був повсюди»* (Горіха Зерня, 2019а, с. 15).

Сувору реальність промислового східного регіону мала зробити зі слабосилої, недосвідченої дівчини-сироти одвічного вигнання, замкнуту в собі людину, яка понад усе прагне бути непоміченою, не привертати до себе зайвої уваги, тобто цілковито стерти її індивідуальність, що майже й відбулося: *«...кожен вихід на вулицю перетворювався на випробування, на боротьбу з пилом, грязюкою і суховієм. У мене виробилася звичка не ходити, а перебігати підтюпцем від стіни до стіни. Не піднімати голову, не дивитися в очі, не привертати уваги»* (Горіха Зерня, 2019а, с. 16). Однак процес ініціації, внутрішнього переродження, прийняття нового середовища стався з героїнею під впливом двох потужних чинників, першим із яких стала **спільна регіональна травма**. У романі художньо осмислено реальну трагедію, яка трапилася 18 листопада 2007 року на шахті імені Засядька та забрала життя понад ста гірників, що бодай на певний час і примирила героїню з її оточенням: *«З цієї самої аварії, з цієї страшною нічної сирени почалося наше*

зрошення і взаємне проникнення з Донбасом. Саме з цього моменту я відраховую події, які підштовхнули мене до вирішального вибору. Тієї зими проросло зерно, яке зрештою зробило мене тим, ким я є – інсургентом, розвідником, диверсантом» (Горіха Зерня, 2019а, с. 17).

Емпатія («Дім, у якому ти плакала, уже ніколи не буде зовсім чужим» (Горіха Зерня, 2019а, с. 17) виявилась надпотужним засобом асиміляції, проте аби «тебе прийняв і визнав своєю Донбас, треба було дуже постаратися. Україномовній жінці, народженій у зовсім іншому регіоні України, треба було зробити так, щоб колишні бандити, рекетири, шахтарі, молодь, базарні торговці, продавці, ресторатори, – всі оті люди, які від неї дуже далекі, кожен з них ризикнув своїм життям заради її життя» (Горіха Зерня, 2019b).

Другим чинником ініціації слід вважати **номінацію «Доця»**. Письменниця неспроста не називає основного імені головної героїні. Суворий край нарече її доцею, зважаючи на її фізіологічні ознаки, за якими оточення вбачало в Доці «дитину (привіт, генетико й мінус перший розмір бюсту)» (Горіха Зерня, 2019а, с. 235) та непересічне, дитинне сприйняття світу, що реалізується через успадкований від матері хист і талант до створення унікальних об'єктів інтер'єру на кшталт світильників, вітражів, які припали до душі жителям донецького краю. Чи не найпоказовішим є епізод, коли представник донецької міліції на прізвисько Комар висловлює вдячність Доці за подарунок для своєї лежачої матері, послуговуючись лексемами рідної для Доці української мови: «Спасибо», – каже. Подумав і додав: «Дякую» (Горіха Зерня, 2019а, с. 41).

Здобуває героїня ще одну номінацію, яку радше можна вважати позивним – «Ельф», що так само вказує на її нетутешність, неспівмірність зі світом озлоблених людей, яким невідоме почуття емпатії. Відсутність згадки справжнього імені героїні разом із першоособовою формою оповіді належать до продуманих авторських стратегій, позаяк письменниця апелює передусім до сенситивної спроможності читача, вміння проявляти емпатію і, вживаючись у потік мислення персонажа, приймати його думки за свої власні: «Це я спеціально так зробила для того, щоб «Я» легше злилося із «Я» читача. Це один із таких прийомів, який мені здався важливим для того, щоб спростити людині перехід через цей місток» (Горіха Зерня, 2019с).

Утім, остаточним спусковим механізмом внутрішньої трансформації героїні, поштовхом до переосмислення власної, нав'язаної зовні і почасти запрограмованої фізіологічно стереотипної гендерної ролі слабкої статі стають неминучі зміни в соціально-політичному житті країни та передусім Донбасу, який покійно сприйняв деструктивну пропаганду РФ за правду, оскільки виявився найбільш вразливим до неї регіоном: «Вони вірили у правий сектор, бандерівців, чупакабру і десант марсіан. Києва нема, він лежить у руїнах. Американські диверсанти отруїли воду, і тому можна пити тільки бутильовану. Столична влада наказала підірвати шахти і затопити Донецьк. На Майдані спалили «наших ребят», а беркутівцю викололи очі. У дім до жінки увірвалися зі зброєю і прострелили ногу. У який дім? До якої жінки? У різних оповідачів версії відрізнялися, і небога з простреленою ногою кочувала від Слов'янська до Горлівки» (Горіха Зерня, 2019а, с. 51). Спершу, спостерігаючи, як держава вислизає з-під ніг, героїня впадає у стан заціпеніння, фрустрації, шукаючи відповіді на питання, чому цей край не чинить опір свавіллю: «Вони скидають прапори України так легко, ніби в паперових декораціях, і я не можу зрозуміти, – то що, цей прапор, ця держава, виявляється, були несправжніми? Чому міліція начепила колорадки і стоїть, склавши руки? Чому з мене сміються вголос, коли я запитую про присягу і честь мундира?» (Горіха Зерня, 2019а, с. 54).

Стан розгубленості й онтологічної кризи, спричиненої ілюзією, що держава навіки втрачена, змушує героїню витіснити неприйнятну реальність, вдаватися до своєрідного фантазмагорійного ескапізму: «Ми провалюємося у кролячу нору. Все, на що можна опертися, розсипається під руками на порох. Тут реальність розходиться із здоровим глуздом, я заплющую очі і вдаю, що мене немає. Ущипніть мене хто-небудь! Я равлик, я пасочка, я декорація, я скіфська баба. Проста скіфська баба» (Горіха Зерня, 2019а, с. 54). Однак приклад боротьби учасників Євромайдану спонукає до активного спротиву і,

зрештою, позбавляє героїню почуття страху перед невідомим: «...ми включили телевізор і побачили стрім з Інститутської. І тіла на Майдані, чорний Хрещатик, оголошення про кількість жертв, яких прибувало з кожною годиною. Я просиділа перед екраном до вечора, а, коли піднялися, страху вже не було» (Горіха Зерня, 2019а, с.53).

Дівчина починає організовувати місцевий Євромайдан, аби знайти однодумців і долучитися до активної боротьби за суверенність власної країни. Спершу консолідація бодай меншості з проукраїнською позицією зміцнює її дух і віру в перемогу суто ментально: «...це було людське море, що ми обнімалися, тиснули руки, що голова паморочилася від полегшання. Нас було так багато, ми ось тут, усі разом, не боїмося подати голос. Не боїмося заспівати свій гімн» (Горіха Зерня, 2019а, с. 56). Подальше ж усвідомлення передусім чоловічої бездіяльності та ренегатства радикалізує погляди головної героїні, проте не паралізує її, а, навпаки, спонукає до ще більшої громадянської активності: «Як же мені було соромно за чоловіків у формі, хотілося кричати, плювати в очі. Ви ж клятву давали на вірність Україні, ви ж мали захистити і вберегти, що ж ви робите, кнури?!» (Горіха Зерня, 2019а, с. 77).

Прикметно, що «кастрованість» і бездіяльність чоловіків у часи національних потрясінь на підсвідомому рівні героїня проектує на інституцію держави, яка, як вже згадувалося, несе в собі саме маскулінний первень: «...той механізм, який ми звикли вважати державою, насправді замкнений сам на себе, його давно заклонило і паралізувало страхом та некомпетентністю» (Горіха Зерня, 2019а, с. 80). Остаточо пориваючи з нав'язаними патріархальним маскулінізмом середовищем гендерними ролями жертви, слабкої жінки, суб'єкта агресії і насильства, Доця починає житися лише бажанням реваншу, помсти, відплати насильникам, загарбникам, колаборантам і манкуртам: «...не знайдеться слів, щоб описати цю ненависть. Ні один схимник так не молиться в аскезі виснажливого посту; ні одна билина так не мріє про краплю холодної води серед пустелі; ні одна сирота так не тужить за материнськими руками, як я ненавиділа, як я хотіла і прагнула їхньої агонії» (Горіха Зерня, 2019а, с. 73); «Я хотіла помсти. І то не абстрактної, на рівні відновлення глобальної рівноваги і торжества справедливості. Я хотіла реальної, матеріальної відплати. Я хотіла бачити когось із тих, що зі зрізаними шевронами заповнили наші вулиці, із тих, що заїхали і заселилися в санаторіях та базах відпочинку під Донецьком, із тих, що тренували «ополченців» із вологодським говорком, відпрацьовуючи з ними бій в умовах мого міста. Я хотіла їх бачити прямо перед собою, на відстані витягнутої руки, із перерізаним горлом. Хочу, щоб кров була фонтаном із артерії, щоб пузирилась повітрям на кожному видиху. Хочу запхати пальці в цю рану, відчути гарячу плоть, перебіту трахею, гостре кришиво шийних хребців. Як же я мріяла дотиснути хоч одного! Здається, тоді зникне порожнеча у грудях, і я нарешті зігріюся» (Горіха Зерня, 2019а, с. 73).

Бажання помсти є деструктивним почуттям не лише щодо свого об'єкта, а й щодо людини, яка прагне помститися. Це на підсвідомому рівні усвідомлює й головна героїня, адже вона жінка, отже, та, що дає життя, а не позбавляє його. Тому Доця обирає шлях служіння людям, шлях волонтерства, зберігаючи в собі людське начало, рятуючи країну від тотальної озлобленості та дегуманізації: «І ця людина, перемагаючи власних демонів, долаючи власні страхи, вивільняє, проявляє найкращі свої риси і той потенціал, який, можливо, ніколи не відкрився би світові, якби не ці жахливі події довкола нас. Великою мірою це – і про Україну, і метафорично про конкретну людину» (Горіха Зерня, 2022). Вибір Доці можна також трактувати як спробу повернення державі як інституції жіночого первня, що ментально завжди був властивий українській нації, адже закарбований у структурі національного характеру українців. Недарма вибір на користь служіння рідному народові підказує героїні саме спогад материнської настанови: «Доця, іди до людей. Завжди, коли важко, іди до людей, люди допоможуть» (Горіха Зерня, 2019а, с.90), а з ними і глибоко вкорінений зв'язок із предками: «...у крові підіймається глибинне, прадавнє, закладене і заховане на рівні інстинктів. Як це – підійти і плюнути в пекло, будучи певним,

що з тобою не трапиться лихого. Бо правда на твоєму боці. Бо рід і коріння на твоєму боці, бо твої мертві на твоєму боці, і твої ненароджені теж тут, на правому плечі» (Горіха Зерня, 2019а, с. 80).

Таким чином, Доця свідомо й повністю присвячує себе волонтерській діяльності, допомогти іншим скривдженим жінкам (Марина, Ліда, Тетяна з донькою Анею, яка стала жертвою сексуального насильства окупантів). У романі досить детально описані будні волонтера, чому сприяє значною мірою безпосередній реальний досвід письменниці у волонтерській справі. Відтак роман справді має переважно документальну основу та навіть прототипів. Наприклад, на обкладинці книги розміщено фрагмент обличчя волонтерки, режисерки Наталі Наумової-Рєєнт, від якої письменниця чимало запозичила для своєї головної героїні. Також у тексті згадано чимало важливих документальних подій 2014 року, на кшталт відбиття Маріуполя, трагедії збиття пасажирського Boeing 777 тощо. Саме за реалістичне висвітлення в романі ролі українського волонтерського руху польський дослідник Мацей Пйотровський назвав його «гімном українському волонтерству» (Пйотровський, 2022), адже добровольча допомога, доставка «гуманітарки» – це теж окремих фронт у боротьбі з поневолювачами. Особливо виразно це проявляється на фоні змалювання контрасту буднів волонтерів і ситих кварталів Донецька, які виявилися настільки приголомшені та ошелешені навколишніми подіями, що геть забули про емпатію та людяність: *«У Донецьку були цілі регіони, у яких “все харашо”. Як може бути “харашо”, коли за кілометр від тебе розстрілюють людей, – для мене загадка»* (Горіха Зерня, 2019а, с. 247); *«Пригнічувала підкреслена нелюдність містян. Здається, це називають дегуманізацією, так? Не було такого, щоб спокійні, ситі райони з водою і світлом прийняли наших біженців із північних частин, дали помитися й виспатися...»* (Горіха Зерня, 2019а, с. 247). Доця красномовно описує всю трагічність ситуації, в якій опинилась активна небайдужа проукраїнська спільнота, словами: *«Якщо Донецьк перетворився на гетто у країні, то ми стали гетто у гетто»* (Горіха Зерня, 2019а, с. 247).

Відтак, обравши шлях активної залученості до процесу боротьби за суверенність своєї держави, перебуваючи в маскулінному середовищі, під постійною опікою і наглядом чоловіків (Романа, Борисовича та Комара), Доця вдається до бунту проти нав'язаних гендерних моделей поведінки жінки в умовах війни. Героїня свідомо, що в цій межовій ситуації неможливо залишатися осторонь, адже бездіяльність завжди призводить до ще страшніших наслідків: *«Скільки разів зарікаєшся, опускаєш очі, відходиш убік, не втручаєшся, уникаєш конфліктів, але все одно десь у світі відбувається битва добра зі злом, і від цієї битви репає земля, і розлам завжди – завжди! – проходить у тебе під ногами»* (Горіха Зерня, 2019а, с. 272). До всього того героїня відчуває на собі відповідальність і ледь не месійне призначення стати прикладом для жінок, котрі з різних причин витіснені з маскулінного простору, проте мають у собі сили та внутрішній ресурс для боротьби за свою державу, свій народ, як це свого часу зробили кращі сини й доньки України: *«...я візьму з океану стільки, скільки потрібно, і він качатиме крізь мене свої потоки. Тому що я прошу по праву крові, яка несе в собі одвічну молекулу прадавнього океану. Тому що за мною тіні жінок, які ступали слід у слід, і всі сліди зійшлися в одно. Тому що за мною туга вовчиці, яка відвела мисливців від лігва»* (Горіха Зерня, 2019а, с. 260).

Висновки. Отже, жіночі голоси в осмисленні теми війни відіграють важливу роль, оскільки не лише фіксують локальні, ментальні, соціально-політичні та інші зміни в устрої суспільства, насильно втягнутого у стан війни, аналізують причини, що призвели до неминучості збройного конфлікту, а насамперед порушують проблему поляризації гендерних ролей в умовах воєнного стану, зокрема насильного вилучення жінки як слабшої статі з мілітарного дискурсу. Роман «Доця» Тамари Горіха Зерня дозволяє простежити шлях внутрішньої трансформації героїні під впливом зовнішніх обставин, генетичних, ментальних та психофізичних особливостей. Духовно-ціннісна трансформація закономірно призводить до бунту жінки проти нав'язаних патріархальним суспільством і водночас

зумовлених фізіологією стереотипних гендерних моделей жіночої поведінки в умовах війни шляхом долучення до активної волонтерської діяльності. У художньому тексті основними засобами і прийомами для показу цієї трансформації, бунту слугують відсутність згадки справжнього імені героїні і подальше набуття позивного та номінації «Доця», першоособова форма оповіді, контрастне зіставлення буднів волонтерів та «ситих» кварталів Донецька, залучення письменницею власного волонтерського досвіду в якості документального фактажу. Це, у свою чергу, дозволяє збалансувати диспропорційні гендерні ролі і, зрештою, інтегруватися до маскулітного мілітаризованого світу війни, аби реалізувати прагнення бути дотичним до процесу націєтворення та відновлення державної суверенності. **Перспектива подальших досліджень** цього роману передбачає залучення мілітарних текстів авторства письменників-чоловіків для більш широкого зіставлення та порівняння висвітлення проблеми поляризації гендерних ролей обох статей в умовах війни.

Бібліографічний список

- Горіха Зерня, Т., 2019а. *Доця*. Київ : Білка.
- Горіха Зерня, Т., 2019б. «Доця» – книга одночасно і про війну, і не про війну [online] Доступно : <<https://olga-kvyatkovska.blogspot.com/2019/10/dotsia-knyha-odnochasno-i-pro-viinu-i-ne-pro-viinu.html>> (Дата звернення 17.06.2022).
- Горіха Зерня, Т., 2019с. Ми з моєю героїнею свідомо переїхали в Донецьк. [Інтерв'ю Радіо Донбас. Реалії]. *Радіо Свобода*, 13.12.2019. Доступно : <<https://www.radiosvoboda.org/a/30324618.html>> (Дата звернення 17.06.2022).
- Горіха Зерня, Т., 2022. Ця війна – цивілізаційна. [Інтерв'ю газеті «Наше слово»]. 17, 24.04.2022. Доступно : <<https://nasze-slowo.pl/tamara-goriha-zernya-czya-vijna-czyvilizacyjna%EF%BF%BC/>> (Дата звернення 17.06.2022).
- Горіха Зерня, Т., 2020. Я дуже хочу, щоб наші письменники знову й знову поверталися до теми війни. [Інтерв'ю журналістці Радіо «Культура» Олені Гусейновій]. *LB.ua*, 16.08.2020 [online] Доступно: https://lb.ua/culture/2020/08/16/464002_tamara_goriha_zernya_ua_duzhe_hochu_shchob.html (Дата звернення 17.06.2022).
- Кокберн, С., 2002. *Пространство между нами: Обсуждение гендерных и национальных идентичностей в конфликтах*. Москва : Идея-пресс.
- Нейджел, Дж., 2003. Маскуліність та націоналізм; гендер та сексуальність у творенні націй. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 27. Доступно: <https://chtyvo.org.ua/authors/Chasopys_Ji/N27_Feminnist_ta_maskulinnist/> (Дата звернення 30.06.2022).
- Пйотровський, М., 2022. Гімн українському волонтерству. *Наше слово*, 28. Доступно за: <<https://nasze-slowo.pl/gimn-ukrayinskomu-volonterstvu/>> (Дата звернення 11.07.2022).
- Стаття надійшла до редакції 09.01.2023.

References

- Horikha Zernya, T., 2019a. Dotsia [Daughter]. Kyiv: Bilka.
- Horikha Zernya, T., 2019b. «Dotsia» – knyha jednochasno i pro viinu, i ne pro viinu [«Daughter» is a book both about war and not about war]. [online] Available at: <<https://olga-kvyatkovska.blogspot.com/2019/10/dotsia-knyha-odnochasno-i-pro-viinu-i-ne-pro-viinu.html>> (Accessed 17.06.2022). (in Ukrainian)
- Horikha Zernya, T., 2019c. My z moieiu heroineiu svidomo pereikhaly v Donetsk [My heroine and I deliberately moved to Donetsk]. [Interviu Radio Donbas. Realii]. *Radio Svoboda*, 13.12.2019. Available at: <https://www.radiosvoboda.org/a/30324618.html> (Accessed: 17.06.2022). (in Ukrainian)
- Horikha Zernya, T., 2022. Tsia viina – tsyvilizatsiina [This war is a civilizational one]. [Interviu hazeti «Nashe slovo»]. 17, 24.04.2022. Available at: <https://nasze-slowo.pl/tamara-goriha-zernya-czya-vijna-czyvilizacyjna%EF%BF%BC/> (Accessed: 17.06.2022). (in Ukrainian)

Horikha Zernya, T., 2020. Ia duzhe khochu, shchob nashi pysmennyky zнову y zнову povertalysia do temy viiny [I really want our writers to return again and again to the theme of war]. [Interviu zhurnalistsi Radio «Kultura» Oleni Huseinovi]. *LB.ua*, 16.08.2020. Available at: https://lb.ua/culture/2020/08/16/464002_tamara_goriha_zernya_ya_duzhe_hochu_shchob.html (Accessed: 17.06.2022). (in Ukrainian)

Cockburn, S., 2002. Prostranstvo mezhdru namy: Obsuzhdenye hendernykh y natsyonalnykh ydentychnosti v konfliktakh [The Space Between Us: Discussing Gender and National Identities in Conflict]. Moscow: Idea-Press (in Russian).

Nagel, J., 2003. Maskulinnist ta natsionalizm; gender ta seksualnist u tvorenni natsii [Masculinity and Nationalism; gender and sexuality in the nations formation]. *Independent cultural journal "Yi"*, No. 27. Available at: https://chtyvo.org.ua/authors/Chasopys_Ji/N27_Feminnist_ta_maskulinnist/ (Accessed 17.06.2022). (in Ukrainian)

Piotrovsky, M., 2022. Himn ukrainskomu volonterstvu [Hymn to Ukrainian volunteerism]. *Our word*, №28. Available at: <https://nasze-slowo.pl/gimn-ukrayinskomu-volonterstvu/> (Accessed 11.07.2022). (in Ukrainian)

Стаття надійшла до редакції 09.01.2023.

O. Sydorenko

WOMAN'S REBELLION IN THE MASCULINE SPACE OF WAR IN THE NOVEL «DAUGHTER» BY TAMARA HORIKHA ZERNYA

The article is based on the example of the debut novel «Daughter» by the volunteer and translator Tamara Horikha Zernya, who won the Shevchenko Prize-2022 (the highest literary award in Ukraine). It analyzes the peculiarities of the formation of military discourse in modern Ukrainian prose through the perception of a female writer. The article describes the place of a woman in the hegemonic masculine space, characterized by militarism, aggression, and violence. The paper has been traced the process of internal transformation and, as a result, a woman's rebellion against the established gender models of behavior in war conditions by asserting an active civic position and participation in the country's social and political life (volunteering).

The writer not only joined the isolated female voices to highlight the topic of the Russian-Ukrainian war in all its manifestations, but she also became almost the only author who brought to the public the irritating topic of gender role polarization in wartime. She raised her voice against the forced removal (taboo) of women from the military discourse. The writer touches on the problem of gender stereotypes in tragic wartime, when men and women, faced with the threat of losing the nation, the motherland, and their own lives, are induced to try on different gender roles, actualizing the manyfolded tragedy of a person at war.

Women's voices in understanding war topics play an important role inasmuch they record local, mental, socio-political and other changes in society. Women, being involved in the state of war, analyze the reasons that led to the inevitability of armed conflict, but first of all, they raise the issue of gender polarization roles in the conditions of martial law, in particular the forced removal of women as the weaker sex from the military discourse. The novel «Daughter» by Tamara Horikha Zernya allows you to trace the path of the internal transformation of the heroine under the influence of external circumstances, genetic, mental and psychophysical characteristics. The spiritual and value-based transformation naturally leads to a woman's rebellion against the stereotyped gender models and results in active volunteer activities. The artistic text is the first-person narrative, the real name of the heroine is not mentioned in it, instead the generic designation «Dotsia» is used to highlight the fact that the fate of the protagonist is not unique in our society. The writer is involved in her volunteer experience as the documentary evidences.

Thus, the protagonist strives to integrate into the masculine militarized world to realize the desire to be involved in the process of nation-building and restoration of state sovereignty.

Keywords: *war, masculine space, women, military prose, women's prose, military discourse.*

УДК 821.111

Т. М.Скрипник

ORCID: 0000-0002-7318-5726

ЛІНГВОПОЕТИКА АНГЛОМОВНОЇ ВЕРСІЇ МОЛИТВИ АННИ З РАМАТАЇМ-ЦОФІМУ, З ЄФРЕМОВИХ ГІР

У статті представлена пресупозиція створення молитви Анни з Раматаїм-Цофіму, чие ім'я і творчість зафіксовані у Біблії. Розкрито образ поетеси, високий рівень її духовного світу, унікальність світосприйняття, багатство і поетичність мовлення, особливості релігійних уявлень. Приділено увагу гендерній проблемі визнання першості поетеси у літературі давнього єврейського народу, гендерній проблемі, що спонукала до створення молитви. У літературознавстві вважається, що першим поетом давнього єврейського народу був цар Давид. Ааліз текстів Старого Заповіту показав, що першою поетесою була Анна, дружина Елкана з Раматаїм-Цофіму. Її молитва благодаріння Богу за народження сина є свідченням впливу гендерних проблем на долю жінки того часу.

У статті розглянуто особливості лінгвопоетики англомовної версії молитви: семантичні антоніми, прийом субстантивзації, тавтологія поетичних синтагм, антитези метафор, анепіфора як особливий вид рими, алітерація та інше.

Ключові слова: пресупозиція, гендерні проблеми, алітерація, субстантивация, метафора

DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-29-58-65

Постановка проблеми. У літературознавстві вважається, що цар Давид (роки його правління 1012–972 рр. до н. е.) був першим поетом давнього єврейського народу. З Тори (Старий Заповіт) відомо, що цар Давид склав близько 150 псалмів. Дослідник історії біблейських текстів З. Косідовський піддає сумніву авторство Давида всіх псалмів: «Легендою є також традиційний погляд, нібито Давид був автором більшості зібраних у Біблії псалмів» (Косідовський, 1978, с. 286).

Однак аналіз текстів Старого Заповіту показав, що першим поетом давнього єврейського народу була жінка, хоча уславилася вона перш за все як мати пророка Самуїла. Її ім'я і молитва благодаріння Богу, як поетичний твір, зафіксовані у Торі, Також в історичному плані її молитва є свідченням впливу гендерних проблем на долю жінки у стародавньому світі.

З. Косідовський вважає, що «всі розповіді про матір (Самуїла), про народження, про розмову з Ягве, пророцтва щодо родини Ілія є витвором народної фантазії» (Косідовський, 1978, с. 280). Лео Таксіль у «Забавній Біблії» у притаманній йому глузливій манері визнав історичну справжність існування Анни, але зневажливо відгукнувся про її молитву: «Читач повинен бути щиро вдячним нам за те, що ми опускаємо її» (Таксіль, 1977, с. 210). Однак нам більше імponує думка В. Будного, критерії його визначення особистості: «Ідентичність особи, її самототожність, відчуття власного Я, одночасно детермінуються різними чинниками: місце народження і проживання, мова, етнічність, раса, громадянство, стать, вік, релігія, фах, сімейний стан тощо» (Будний та Ільницький, 2008, с. 342).

У науково-теоретичних дослідженнях з історії формування міжнаціонального літературного процесу логічно постало питання визначення першості творця у розвитку поетичного мистецтва. **Метою** нашого дослідження стало завдання встановити історичну дійсність першості жінки-поетеси давнього єврейського народу. Також було поставлено **завдання** розкрити багатий духовний світ Анни з Раматаїм-Цофіму, її поетичний дар, представлений у жанрі молитви в англомовному перекладі з давньоєврейської. У

дослідженні розглянуто гендерні проблеми, що існували у стародавньому світі, а саме: становище жінки у суспільстві і родині, визнання її здібностей і таланту. Вважаємо, що зазначені гендерні проблеми стародавнього світу є **актуальними** і в наш час.

Аналіз досліджень з теми. Підґрунтям нашої роботи стали тексти Старого Заповіту, дослідження В. Будного та М. Ільницького «Порівняльне літературознавство», З. Косідовського «Біблійні оповіді», М. Савельєвої «Біблія: спроба прочитання», Джона Макдауела «Незаперечні свідчення», Лео Таксіля «Забавна Біблія».

Аналіз текстів Старого Заповіту дав змогу виокремити особистість поетеси з-поміж інших творців давнього світу. Для глибшого розкриття її образу застосовано прийом комунікативної пресупозиції, яка поглиблює сенс інформаційного блоку та є основою його правильного розуміння і сприйняття. Комунікативна пресупозиція повідомляє причину висловлення думки, її смислову і життєву основу або історичну передумову згаданої події. Комунікативна пресупозиція об'єктивна і тематична. У статті комунікативною пресупозицією є текст з Книги Перших Царств, 1-ї Самуїлової про історію народження і діяльність історичної особистості пророка Самуїла. Ця історія засвідчила ім'я першої поетеси єврейського народу й існування гендерних проблем у стародавньому світі.

Місце життя Анни написано у тексті Старого Заповіту: «З Раматаїм-Цофіму, з Єфремових гір» (Біблія, 2009, с. 343). У тексті «The Old Testament» написано: «Ramathaim, a Zuthite from the hill country of Ephraim» (The Holy Bible, 1995, p. 199). Тобто є різниця у написанні та вимові слів «Цофіму» та «Zuthite».

У християнстві Анна (мати пророка Самуїла) вважається пророчицею, її ім'я згадується у богослужінні 9 грудня. Є інша пророчиця Анна (народжена у 90 р. н. е. і визнана церквою як свята). У Новому Заповіті є пророчиця Анна, мати Пресвятої Богородиці. День Анни (узагальнено кілька святих на це ім'я) відмічається 22 грудня.

Основний матеріал дослідження. У статті досліджено зазначені чинники ідентифікації образу Анни з Раматаїм-Цофіму, досліджено її ідіостиль як промовиці молитви, представленої в Біблії (The Holy Bible) в англomовному перекладі з давньоєврейської і послідовно проаналізованої в перекладі на українську мову.

Образ Анни. Перша поетеса давнього єврейського народу – скромна Анна, дружина Елкана із Раматаїм-Цофіму, з Єфремових гір. Вона народилася раніше за царя Давида і, за нашими припущеннями, за віком була йому як прабабуся. У заміжжі Анна була бездітною кілька років, тому друга дружина Елкана, Пенніна (в деяких виданнях – Фенніна), часто дорікала їй за це. Елкана любив Анну: «І сказав їй чоловік її Елкани: «Анно, чого ти плачеш, чому не їси? І чого сумне твоє серце? Чи ж я не ліпший тобі за десять синів?» (Біблія, 2009, 1-а Царств; 1: 8). Елкани з родиною кожного року ходив у містечко Шило молитися у храмі. Під час цієї подорожі Анна була засмучена і пішла у храм. Гірко плачучи, вона просила дати їй сина і обіцяла присвятити дитину Богу: «...я дам його Господеві на всі дні життя його, а бритва не торкнеться голови його» (Біблія, 2009, 1-а Царств; 1:1-11). Ця маленька промова записана у вигляді ритмізованої прози. Анна пообіцяла, що хлопчик стане назареем, тобто присвяченим Богу. *Примітка:* назареї не стригли волосся, не їли винограду і не пили вина.

І Бог дав їй сина, вона ж назвала його Самуїлом (жадання від Бога, також є інші інтерпретації його імені). Анна благодарила Господа за сина. Вважають, що Самуїл народився у 1146 р. до н. е. Анна віддала його у храм Ілїї у Шило після відлучення від груді через 3 роки, тобто у 1143 р. до н. е. Це імовірні дати створення молитви Анни. Самуїл прожив 87 років і став п'ятнадцятим пророком, моральним і релігійно-політичним наставником ізраїльтян: «І судив Самуїл Ізраїля всі дні життя свого» (Біблія, 2009, 1-а Царств; 7: 15). З. Косідовський писав про пророка Самуїла: «В тексті знаходимо ряд відомостей, які спростовують одна одну, затемнюють історичний образ і роблять його неправдоподібним» (Косідовський, 1978, с. 280).

Лінгвопоетика молитви. Молитва благодаріння Анни за сина у тексті Старого

Заповіту записана у вигляді поетичного твору, який складається з 10 строф, означених у біблійських текстах як вірші. Вірш у Біблії складається з одного або декількох речень, об'єднаних за змістом. Текст молитви Анни має графічний розподіл на рядки і відзначається ритмомелодійною організацією рядку. Ритмомелодика бездоганна. Поетика англійської версії молитви характеризується мелодикою алітерації, лексичним і метафоричним багатством. У ній досліджуються прийоми субстантивзації, семантичні антоніми, обумовлена змістом тавтологія поетичних синтагм, застосовано анафору як вид особливого римування. Ліричний зміст твору розкриває стан душі поетеси, її релігійне сприйняття Бога, високий рівень духовного світу, відзначається емоційністю. У тексті засвідчено унікальність світосприйняття, духовне і мовне багатство поетеси. В англійській версії молитва Анни записана поетичною і вишуканою мовою.

Текст молитви є інформаційним блоком, де виявляються характерні ознаки ідіостилію мовлення поетеси, що змальовують її образ непересічної особистості. У метафорах і поетичних висловах молитви представлено концепт її релігійних уявлень, її палка віра в Бога, в його справедливість у вирішенні життєвих ситуацій людей. Особливості ідіостилію Анни полягають у тому, що концептуальні метафори молитви різноманітні, їх найбільша оригінальність досягається у смислових взаємозв'язках із антитетичними метафорами у межах одного вірша. У тексті молитви це система змістовних лінгвістичних одиниць і поетичних образів, метафор, епітетів, характерних для її авторського стилю. Найважливішою рисою її ідіостилію, представленого молитвою, є прийом антитези.

Молитва Анни складається з 10 віршів.

Hannah's Prayer

У першому вірші Анна зверталася до Бога, і віра дала їй непереможну силу і основу її життя. Анафіора «*in the Lord – in the Lord*» підкреслює значення образу Бога і силу її релігійних уявлень.

1. Then Hannah prayed and said:

My heart rejoices in the Lord;

in the Lord my horn is lifted high

Примітка: *horn* – ріг – у значенні «сила».

У вірші 2 є мелодійна і ритмічно досконала лексико-синтаксична фігура, яка повторюється: «*There is no one...*». Прийом поетичної тавтології та анафоричного римування у строфі:

There is no one holy like the Lord;

There is no one besides you

У вірші 5 – вислови «*those who were*», «*she who was*», «*she who has*» поєднуються з висловами, але не близькими за змістом, а навпаки, з антитетичними образами:

Those who were full hire themselves

Out of food,

But those who were hungry.

hunger no more.

Дослівно: хто повністю узяв собі їжу, а хто був голодний, вже не є голодним більше.

У вірші застосовано прийом антитези. Подається позитивна теза: «узяв собі їжу (у значенні ситий)», але особливістю ідіостилію поетеси є те, що фраза подається з осудом, і імпліцитно сприймається як негативна. Висловлена до неї антитеза імпліцитно сприймається як позитивна: «голодний, але вже не голодний більше». У молитві застосовано прийом поетичної тавтології синтагм: «*Those who were – those who were*».

Протиставлення інших лексико-семантичних синтагм імпліцитно розкриває її сімейний стан: одна була бездітною – «*was barren*», а інша мала багато синів – «*has had many sons*». Це семантичні антоніми: *barren* – *borne* (дослівно: ненароджуюча, тобто неплідна, – народила). Анна в емоційній промові-молитві в антитетичній формі

висловила концепцію суто жіночого поняття того часу про щастя і нещастя жінки – мати або не мати дітей.

Приклади алітерації (суголосніть приголосних) і субстантивзації (перехід однієї частини мовлення в іншу) досліджуються у словах: *full of food, there is no one, those who were, she who was* – алітерація, *hungry* – *hunger* – прийом субстантивзації. *Hungry* – голодний – прикметник як ознака людини; *hunger* – голод – іменник.

У віршах **6** і **7** є тавтологічні повтори і анафора:

6 вірш. *The Lord brings death and makes alive;*

he brings down to the grave and raises up.

7 вірш. *The Lord sens poverty and wealth;*

He humbles and he exalts.

У **8-у вірші** Анна поетично сказала про свою віру в нагороду Бога для бідних, яких він підніме з пороку:

He raises the poor from the dust...

У **9-у вірші** теж застосовано прийом протиставлення образів праведних і грішних:

He will guard the feet of his saints,

But the wicked will be silenced in darkness

Дослівно: він сторожитиме стопи його святих,

А розпусні будуть мовчазними у темряві.

Образ праведних створено метафорою «стопи його святих». На думку Анни, грішні, розпусні будуть покарані темрявою і, найстрашніше, мовчанням, тобто неможливістю просити у Бога прощення: «*the wicked will be silenced in darkness*».

Вірші 9 і 10 поєднуються тавтологічними синтагмами: *He will guard, He will thunder, He will give*. Синтагми розкривають уявлення Анни про дії Бога у Страшному Суді.

Hannah's Prayer

Примітка: розподіл слів за рядками і напис слів з великої або малої літери – відповідно до тексту Біблії в перекладі англійською (The Holy Bible, 1995, p. 198-199).

1. Then Hannah prayed and said:

My heart rejoices in the Lord;

in the Lord my horn is lifted high.

My mouth boasts over my enemies.

2. There is no one holy like the Lord;

there is no one besides you;

there is no Rock like our God.

3. Do not keep talking so proudly

or let your mouth speak such arrogance,

for the Lord is a God who knows,

and by him deeds are weighed.

4. The bows of the warriors are broken

but those who stumbled are armed with strength.

5. Those who were full hire themselves

out for food,

but those who were hungry

hunger no more.

She who was barren

has borne seven children,

but she who has had many sons

perishes away.

6. The Lord brings death and makes alive;

he brings down to the grave and raises up.

7. The Lord sens poverty and wealth;

He humbles and he exalts.

8. He raises the poor from the dust
and lifts the needy from the ash heap.

9. He will guard the feet of his saints,
but the wicked will be silenced in darkness

10. It is not by strength that one prevails;
those who were opposed the Lord will be shattered

He will thunder against them from heaven;
the Lord will judge the end of the earth.

He will give strength to his king
and exalt the horn of his anointed (The Holy Bible, 1995, I-st Samuel, 2:1-10).

В україномовному перекладі Біблії текст молитви має підзаголовок:
«**Аннина пісня-молитва**».

1. І молилася Анна та й проказала:
Звеселилося Господом серце моє,
Мій ріг став високим у Господі!
Розкрилися уста мої на моїх ворогів,
Бо радію з спасіння Твого!

Анна відзначила, що з народженням сина підвищився її статус у суспільстві, ніхто вже не ображатиме її, не дорікатиме за бездітність. І далі у молитві вона суто по-жіночому розкривала свої уявлення про Бога, уживала у мові метафори, поетичні порівняння.

2. Немає святого, подібного Господу,
Немає нікого, крім Тебе
І скелі немає, як Бог наш!

3. Більше не говоріть зарозуміло,
Нехай не виходить з ваших вуст зухвальство,
Бо Господь – Бог знання,
І він уплянує вчинки!

4. Лук сильних поламаний,
А немічні оперезалися силою!

Серцю Анни були близькі проблеми жіночої долі того часу і суспільства, коли доля жінки, її щастя залежали від її чоловіка, від її дітей.

5. Наймаються ситі за хліб,
А голодні відпочивають,
Аж неплідна сімох породила,
А многодітна – знесиліла.

У віршах **6** і **7** молитви відобразилися міфологічні архетипи образу Бога, який є розпорядником життя і смерті людини: «він побиває й оживлює». В її уявленні Бог є космогонічним образом: «до шеолу знижає і підносить до неба». В асерторичному судженні, в якому констатується факт без логічного пояснення, вона висловила беззаперечне сприйняття діянь Бога.

6. Господь побиває й оживлює,
До шеолу знижає і підносить до неба.

7. Господь зубожує та збагачує,
Понижує Він та звеличує.

8. Підіймає нужденного з пороку,
Підносить убогого зі смітників,
Щоб посадити з вельможами
Й престол слави їм дати на спадщину...

У молитовному екстазі Анна піднялася й до філософського усвідомлення залежності людського життя на землі від вселенської волі Бога.
Бо Господні основи землі,

І на них Він поставив вселенну.

Анна розкрила широту своїх поглядів і критично поставилася до релігійних супротивників, висловила впевненість у непереможній силі Бога.

9. Він ноги Святих стереже,

Нечестиві ж погинуть у темряві...

10. Господь – хай поламани будуть Його супротивники!

У небі Господь заgrimить і розсудить Він кінці землі!

І Він подасть сили своєму цареві,

І рога повищить Свого помазанця! (Біблія, 2009, 1-а Самуїлова, 2:1-10, с.344-345).

Вірш 10 вважається пророчим. Анна сказала про прихід наступного помазанця: «І рога повищить Свого помазанця»; вона висловила своє передбачення Страшного Суду: «У небі Господь заgrimить і розсудить Він кінці землі!». Ці слова молитви сприймаються як пророчі, тому у християнстві і вважають Анну пророчицею.

Концептуальні метафори молитви Анни різноманітні, найбільша оригінальність їх досягається у протиставленні, коли вони в одному вірші накладаються одна на одну або взаємопов'язані в межах цього вірша як антитетичні. Взаємозв'язок протилежних за значенням метафор сприяє експресивності молитви. Також у тексті англійської версії молитви присутні паралелі між позитивними і негативними образами: *barren – borne seven children* (неплідна – народила семеро дітей), *saints – wicked* (праведні – грішні). В україномовному перекладі молитви досліджуються неочікувані паралелі між об'єктами матеріальної та духовної сфери:

Підносить убогого зі смітників,

Щоб посадити з вельможами,

Й престол слави їм дати на спадщину.

Емоційна напруга молитви, створена опозиційними метафорами, свідчить про багатство духовного світу поетеси, її яскраву уяву, емоційність, розвинуте мовлення людини стародавнього світу. Внутрішній світ поетеси надзвичайно багатий завдяки його формуванню під впливом її релігійних уявлень. Предтечею емоційної напруги молитви стала проблема гендерного становища жінки у тогочасному суспільстві, коли ставлення до неї було зумовлено тим, чи є в неї діти, чи немає. Анна проказала пісню-молитву у момент найвищого емоційного підйому, релігійного екстазу, коли душа її піднімалася до неба, зверталася до Бога, благодарила за його милість. І Бог почув її молитву. Після Самуїла Анна народила ще трьох синів і двох дочок. В її житті були і смуток, і поетичне натхнення, і велика радість. Але земні справи для жінки завжди невідкладні, тому вона і присвятила себе служінню дітям і чоловіку.

Висновки. Вважаємо, що текст молитви, особливості його поезики, ідіостиль Анни із Раматаїм-Цофіму представили її як талановиту поетесу. Зафіксовані в історії роки життя пророка Самуїла засвідчили її особистість і першість серед біблейських поетів. Далека давнина поетичного твору лише посилює його емоційний вплив, поглиблюється його сприйняття та інтерпретація читачами. Молитва Анни, прекрасний і досконалий твір, стала натхненником і смисловою основою для читачів Біблії. Вважаємо, що дослідження творчості перших поетес світової літератури розкриє джерела становлення і формування мистецтва поезії, значно розширить поняття про розвиток міжнародного літературного процесу і сприятиме вирішенню проблем з усвідомлення значущості творчості перших поетес у літературному процесі.

Бібліографічний список

Біблія, 2009. *Біблія, або Книги Святого письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладені.* Мінськ: Вид-во

«Принткорп».

- Будний, В. та Ільницький, М., 2008. *Порівняльне літературознавство*. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія».
- Косідовський, З., 1978. *Біблійні оповіді*. Переклад на українську мову О. Леніх та О. Федосенко. Київ : Вид-во політичної літератури України.
- Таксіль, Л., 1977. *Забавна Біблія*. Київ : Вид-во політичної літератури України.
- The Holy Bible, 1995. *New International Version: Containing the Old Testament and the New Testament*. [without the town of ed.]: International Bible Society.

References

- Biblia, 2009. *Biblia, abo Knyha Svjatogo pisma Starogo i Novogo Zapovitu iz movy davnjoevreiskoi i grezkoj na ukrainsku nanovo perekladeni [The Bible, or the Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments, newly translated from the ancient Hebrew and Greek languages into Ukrainian]*. Minsk: vyd-vo Pryntkorp (in Ukrainian).
- Budnyj, V. та Ilnitskij, M., 2008. *Porivnialne literaturoznavstvo [Comparative literature]*. Kyiv : Vydavnychyj dim Kyivo-Mogylianska Akademiya (in Ukrainian).
- Kosidovskij, Z., 1978. *Biblijni opovidy [Bible stories]*. Translated from Ukrainian by O. Lenich and O. Fedosenko. Kyiv : Politychna literatura (in Ukrainian).
- Taksil, L., 1977. *Zabavna Biblija [Funny Bible]*. Kyiv : Vyd-vo politychnoi literatury Ukrainy (in Ukrainian).
- The Holy Bible, 1995. *New International Version: Containing the Old Testament and the New Testament*. [without the town of ed.]: International Bible Society.

Статтю подано до редколегії 30.10.2023.

T. Skrypnyk

LINGUO-POETICS OF THE ENGLISH VERSION OF ANNA'S PRAYER FROM RAMATHAIM-ZUTHITE, FROM THE EPHRAIM MOUNTAINS

The article presents the presupposition of creating a prayer by a poetess whose name and work are recorded in the Bible. The image of the poetess, the high level of her spiritual world, the uniqueness of world perception, the richness and poetics of speech, the peculiarities of religious ideas have been revealed in the paper.

Attention is paid to the gender problem of recognizing the primacy of the poetess in the literature of the ancient people and the problem that forced the poetess to create the prayer.

*In literary studies, it is believed that the first poet whose name is recorded in the Torah was King David (reigned 1012-972 BC). 150 of his psalms are recorded in the Torah (the Old Testament). However, the analysis of the texts of the Old Testament showed that **the first poetess** of the ancient Jewish people was Anna, the wife of Elkan from Ramathaim-Zuthite, from the Ephraim mountains. She was the mother of the prophet Samuel, and her prayer of thanks to God for the birth of her son was recorded in the Old Testament. The prayer is a testimony of the impact of **gender issues** on the fate of women in the ancient world.*

The probable time of the creation of Anna's prayer – 1143 BC – corresponds to the years of the life of prophet Samuel. It is believed that he was born in 1146 BC. Anna gave him to the temple of Elijah in the town of Shiloh after weaning when he turned 3, as was customary in those days. He became a Nazarene, that is, dedicated to God, and he became a prophet. But comparing the years of Samuel's life with the years of King Saul's life raises many questions about the accuracy of his birth date.

The article examines the peculiarities of linguopoetics of the English version of Anna's prayer: semantic antonyms, the use of substantivation, tautology of poetic syntagms, antitheses of metaphors, anepiphora as a special type of rhyme, alliteration, etc.

Anepiphora “in the Lord – in the Lord” emphasizes the importance of the image of God and the power of the poetess's religious ideas. The technique of poetic tautology of syntagms is applied: “Those who were – those who were”. Examples of alliteration: there is no one, those who were, she who was, full of food.

Examples of substantivation (transition of one part of speech into another one) are studied in the words hungry – hunger. Hunger – is noun, hungry – is adjective. Semantic antonyms: barren – has borne (literally: barren – has given birth).

*She who was **barren**
has **borne seven children**.*

Antitheses of metaphors:

*He will guard the feet of his **saints**,
But the **wicked** will be silenced in darkness.*

The lyrical content of the work reveals the poetess' state of mind, her religious perception of God, the high level of her spiritual world, and is characterized by emotionality. The text of the work shows the uniqueness of the worldview, spiritual and linguistic richness of the poetess. In verse 10 of the prayer, Anna prophesied the coming of the next Lord's Anointed and expressed her prediction of the Last Judgment in a metaphorical form. In Christianity, Anna of Ramataim-Zuthite is considered a prophetess, her name is mentioned on December 9.

Key words: *presupposition, gender issues, alliteration, substantivation, metaphor.*

ЛІНГВІСТИКА

УДК 81'255.4

Д. П. Волошина

ORCID: 0009-0005-1772-5774

Н. А. Гайдук

ORCID: 0000-0001-6292-6376

МЕДІЙНИЙ ДИСКУРС У СИСТЕМІ КОМУНІКАТИВНИХ ВИДІВ ДИСКУРСУ ТА ЙОГО ТАКСОНОМІЯ

Засоби масової інформації продукують специфічний вид дискурсу, що реалізується в медійному просторі, – медійний дискурс. Саме у медійному дискурсі описуються значущі політичні події, відображаються соціальні, філософські, культурні, суспільно-громадські тенденції. Медійний дискурс посідає особливе місце серед інших комунікативних видів дискурсу. Сучасний світ характеризується цифровізацією розвиненого суспільства, кожен член якого вже не уявляє собі життя без комп'ютерних технологій. Разом із цифровізацією суспільства, тенденції до цифровізації спостерігаються і у сучасних засобах масової інформації, у поточному столітті ЗМІ прогресують кожний день, вони мають динамічний, структурований, націлений характер, достеменно доведено, що ЗМІ мають змогу впливати на людський розум. Задля повного розуміння функціонування медійного дискурсу як певної системи та функціонування у ньому особливих мовленнєвих засобів, важливою стала проблематика класифікації медійного дискурсу.

Ключові слова: дискурс, дискурсологія, комунікативний дискурс, медіа, медіатизоване суспільство, цифровізація.

DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-29-66-73

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.

Мовознавство та дотичні дисципліни на рубежі ХХ – ХХІ століть дійшли стійкого розуміння, що повно та адекватно вивчати мовні одиниці та мовні процеси, а – як наслідок – мовні закони можна лише за умови їх опису у конкретних мовленнєвих ситуаціях. Дискурсивний аналіз вивчає мову з позиції продукту, найціннішого у людській діяльності, основи людської комунікації та найважливішого елемента усього соціального устрою людства. Становлення когнітивно-дискурсивної парадигми привернуло увагу не лише лінгвістів, а й філософів, психологів, літературознавців, етнографів, фахівців зі штучного інтелекту тощо. Поняття «дискурсу» вважається одним із найуживаніших понять сьогодення, однак «навіть серед лінгвістів не існує єдиної думки щодо його трактування, оскільки, оперуючи цим поняттям, дослідники часто виходять з полярних позицій» (Чрдіделі, 2019).

Актуальність дослідження. Проблематика дискурсивного аналізу перебуває у фокусі дослідницької уваги багатьох філологів, проте залишається недостатньо вивченою в сучасному мовознавстві; вивчення мовленнєвої діяльності в її реальному функціонуванні, що поєднує пізнавальні та комунікативні процеси, зосередило увагу вчених на процесуальних аспектах мовленнєвої діяльності, зробивши саме мовлення повноцінним об'єктом лінгвістичної науки, а, отже, питання співвідношення мовленнєвих жанрів та прагматичних категорій організації певного дискурсу (у нашому випадку – медійного) в мовознавстві й досі відкрите, що обумовлює **актуальність** дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Термін «дискурс» почав активно функціонувати у лінгвістиці у 60-ті роки ХХ століття, у 80-90-ті роки того ж ХХ ст. даний

термін почав активно використовуватися і вітчизняними мовознавцями. Так, серед вітчизняних мовознавців ґрунтовно вивчали дискурс О. Балабан, Ф. Бацевич, І. Шевченко. Велика кількість вітчизняних та зарубіжних дослідників, зокрема В. Дем'янков, П. Серіо, Дж. Філіпс, Дж. Фіске, Р. Ходж, Дж. Юл та ін. тією чи іншою мірою у своїх роботах порушували питання вивчення дискурсу та дискурсивного аналізу, що свідчить про неабияку зацікавленість науковців проблемами дискурсу.

Мета статті – описати медійний дискурс як особливий вид комунікативного дискурсу, що реалізується у засобах масової інформації та окреслити підходи до його класифікації.

Завдання дослідження:

- визначити основні підходи до опису терміну «дискурс»;
- описати феномен медійної комунікації;
- виявити місце медійного дискурсу серед інших видів комунікативного дискурсу та класифікувати його.

Виклад основного матеріалу.

Кожен мовознавець, що вивчав проблеми функціонування дискурсу, висував своє бачення цього терміну, перетинаючись із колегами або пропонуючи своє виключне унікальне визначення. Проте більшість із них дійшли спільної думки, що дискурс є інтерактивним і являє собою певну комунікативну подію, однозначне розуміння та загальновідоме поняття терміну «дискурс» і у мовознавстві, і у дотичних науках дотепер так і не склалося, визначення поняття дискурсу ще не склалося саме через багатогранність поняття та велике різноманіття підходів до його вивчення, саме тому опис дискурсу як мовознавчого та загальнонаукового явища наразі має розпливчастий характер, при цьому дане явище вивчається з різних боків та знаходиться у полі наукових інтересів багатьох вчених.

За О. Балабан дискурс являє собою структуру, що може потрактовуватися як у вузькому, так і у широкому сенсах: у широкому сенсі це може бути сукупність усіх комунікативних актів, що об'єднані єдиним контекстом, єдиним уявленням про адресата і адресанта, цей підхід до розуміння дискурсу може використовуватися задля аналізу функціонування дискурсу у широкому соціальному контексті; у вузькому сенсі дискурсом можна назвати кілька пов'язаних між собою за змістом речень, з іншого боку на дискурс ще можна подивитися під функційним кутом зору, і, виходячи із цього, ним назвати природну можливість використання мови загалом (Балабан, 2008). Ми орієнтуємося на ширше розуміння поняття дискурсу як такого, що має і віртуальний, і цілком реальний вимір, такого, що поєднує у собі і процес породження текстів, і результат їх функціонування, що завершується сприйняттям., а, отже, дискурс залежить як від мовця, так і від адресата, а також і від екстралінгвістичних факторів, що зумовлюють його функціонування.

Різноманітність дефініцій та характеристик терміну «дискурс» призводить до проблеми типології дискурсу. На даний момент далеко не всі типології відзначаються чіткою логікою побудови класифікації та достатністю емпіричного матеріалу. Медійний дискурс, безперечно, відноситься до інституційного (або, по-іншому, статусно-орієнтованого) типу дискурсу, який являє собою спілкування людей у певних статусно-рольових відносинах із заданими рамками, та виділяється на підставі двох ознак: цілі та учасників спілкування; мовець у даному типі дискурсу виступає не як особистість чи індивідуум, а як представник тієї чи іншої соціальної групи, відповідно, отримувачем повідомлення виступає ця соціальна група, а саме повідомлення несе не лише когнітивну інформацію, а й характеризується певною сукупністю завдань. Але найперше, визначимо роль та місце медійного дискурсу серед інших типів дискурсу.

Сучасний світ характеризується цифровізацією розвиненого суспільства, кожен член якого вже не уявляє собі життя без комп'ютерних технологій. Весь світ з його різноманіттям уміщується у екран невеликого за розміром але майже безмежного за

функціоналом гаджету. Важко сперечатися, що за допомогою новітніх технологій людина отримала швидкий доступ до такого прошарку знань, який неможливо засвоїти навіть за кілька життів. І це стосується вже існуючих знань, а якщо брати до уваги, що життя щодня поповнюється новими світовими подіями, які миттєво документуються у пресі, то людина взагалі отримує безперервний потік інформації, який навряд чи здатна обробити та засвоїти.

Отже, разом із цифровізацією суспільства, тенденції до цифровізації спостерігаються і у сучасних засобах масової інформації, у поточному столітті ЗМІ прогресують кожний день, і, якщо раніше основним джерелом отримання інформації було друковане слово газет, журналів, потім – радіо та телебачення, то тепер основним та масовим джерелом отримання оперативної, проте не завжди достовірної інформації, став Інтернет – нескінченна світова мережа, акцент у якій робиться на аудіовізуальну інформацію або ж на короткі тексти, що містять стислий опис події, що сталася, коментарі, дискусії з цього приводу.

ЗМІ мають динамічний, структурований, націлений характер, достеменно доведено, що ЗМІ мають змогу впливати на людський розум. Питаннями впливу та маніпуляції суспільної свідомості торкалися у своїх роздумах про медійний дискурс, такі відомі лінгвісти, як О. Анісімова, Т. Добросклонська, Є. Доценко, І. Жуков, П. Паршин, Г. Шишков, а дослідник В. Лойко з приводу мас-медійного дискурсу відзначає, що «мас-медійний дискурс – дискурс, у межах якого використовуються тексти, створені журналістами та які поширюються за допомогою преси, радіо, телебачення, Інтернету» (Лойко, 2011, с. 179), наголошуючи, що дискурсом засобів масової інформації опосередкована політична комунікація, при цьому «журналісти виступають як посередники між політиками-професіоналами й масовою аудиторією непрофесіоналів, оскільки населення відсторонене від уряду та не може безпосередньо спостерігати за процесом прийняття рішень, журналісти виступають у ролі «переповідачів» про політику й політиків та, власне, формують суспільну думку (Лойко, 2011, с. 179). Тобто ЗМІ – дієвий та впливовий засіб спілкування людей, що виражають громадську думку; ЗМІ, крім того, виконують функцію консолідації громадськості й виступають фактором суспільного розвитку. ЗМІ активно реагують на зміни у суспільстві, підлаштовуються під певні настрої та м'яко нав'язують необхідні думки, тенденції, наштовхують на роздуми задля того, щоб суспільство дійшло певних потрібних висновків із того чи іншого питання.

У мові масової комунікації спостерігаються нові підходи, засоби, тенденції застосування мови, мовленнєвих структур. А, отже, саме ЗМІ продукують специфічний вид дискурсу, що реалізується в медіа просторі, – медійний дискурс. Саме у медійному дискурсі реалізуються значущі політичні події, відображаються соціальні, філософські, культурні суспільні тенденції.

Як зазначає І. Мірошніченко, науковці «наразі говорять про «медіатизоване суспільство» та «медіатизовану особистість» (Мірошніченко, 2016, с. 228-229). Саме тому сучасна медійна комунікація, саме та, що стосується теперішнього століття, «разом із тим, що викликала жваву цікавість вченої спільноти, також сформувала новітню парадигму розгалуженої системи досліджень, завдяки якій мас-медійний дискурс потрапив у міждисциплінарну галузь дослідження, що влючає аналіз мовних особливостей, соціальних, психологічних, комунікативних, культурних, економічних, правових, філософських, політичних, просвітницьких, інформаційних та інших проблем, пов'язаних із метою та завданнями функціонування цього дискурсу» (Мірошніченко, 2016, с. 228-229).

Задля повного розуміння функціонування медійного дискурсу як певної системи та функціонування у ньому особливих мовленнєвих засобів, важливою стала проблематика класифікації медійного дискурсу, якою зайнялася медіалінгвістика, намагаючись виявити суть самого феномену існування мас-медіа та його ієрархії, окреслити мовленнєву його структуру, визначити його складові, ситематизувати існуючі знання про функційні особливості.

Дослідниці медійного дискурсу Д. Коритнік та С. Баранова акцентують увагу на тому, що «дослідження проблематики медіа-дискурсу у сучасному мовознавстві набуло значущості та актуальності саме через вагомість тенденцій, відображуваних у ньому: як то тенденцій політичних, соціальних, філософських, культурних, а також через дискурсознавчу орієнтованість лінгвістичних студій; ретельний аналіз цієї тематики спричинив до виникнення низки робіт, які націлені саме на вивчення структури, тенденцій, функцій, прийомів, класифікацій, різноманітних підходів до трактування терміну медіа-дискурсу» (Коритнік та Баранова, 2020, с. 268).

Перш ніж перейти безпосередньо до таксономії медійного дискурсу, спробуємо дати відповідь на питання місця медійного дискурсу серед інших типів дискурсу. Найбільш повною та ґрунтовною вважаємо дискурсивну класифікацію Г. Почепцова, взаємний зв'язок медійного дискурсу та інших типів дискурсу опишемо саме за його класифікацією.

Г. Почепцов виокремив за формальним критерієм дев'ять типів дискурсу: газетний, теле- та радіодискурс, дискурс PR (або паблікрілейшнз), рекламний, кінодискурс, театральний, літературний, політичний та релігійний типи дискурсу. Перші чотири типи дискурсу за Г. Почепцовим можемо виділити у спільну кореневу групу, назвавши її медійним дискурсом у широкому сенсі, адже газети, телебачення, радіо, і наразі і мережа Інтернет і є засобами масової інформації. З академічного визначення PR, що означає діяльність, спрямовану на досягнення взаємного розуміння, консенсусу між окремими індивідуумами, соціальними групами, класами, націями, державами на основі цілеспрямованого формування громадської думки та управління нею, випливає, що саме ЗМІ виконують функцію паблікрілейшнз, і про політичний дискурс ми сказали вище, що медійний простір виступає так званим посередником між політиками-професіоналами й масовою аудиторією непрофесіоналів. Кінодискурс також можна віднести до сфери телебачення і визнати дотичним до медійного, так само як і релігійний дискурс може висвітлюватися у мас медіа. Ці факти нашоухують на роздуми про те, що медійний дискурс поступово перетворюється на концентр інших типів дискурсу і вони поступово будуть реалізовуватися саме за допомогою засобів масової інформації, тому не дарма медійний дискурс знаходиться у полі неабиякої уваги не лише лінгвістів, а й науковців широкого кола, бо охоплює багато позамовної, екстралінгвістичної інформації (Почепцов, 1996).

Ми з'ясували, що медійний дискурс існує та функціонує у медійному просторі, і, оскільки суспільство XXI століття характеризується цифровізацією, то медіа-дискурс являє собою складну структуровану систему взаємодії мовлення та технічних засобів.

До складових медійного дискурсу можна віднести не лише власне висловлювання, мовців, які повинні найчастіше мати офіційний статус, масовість аудиторії, до якої доносять інформацію, канал спілкування, але й велику кількість екстралінгвістичних складників, без яких медійний дискурс просто не буде таким, адже медійний простір наразі настільки тісно заповнив життя кожного індивіда окремо та суспільства у цілому, що людина вже не може уявити своє життя без щоденного та постійного поповнення медійної інформації. Саме через це медійний дискурс непросто класифікувати, адже для цього можна назвати чимало вагомих критеріїв.

І. Мірошниченко з приводу таксономії медійного дискурсу висловлюється, що «у мовознавстві на даному етапі функціонує декілька класифікацій, проте вважати їх комплексними та вичерпними не можна: типологія мас-медійного дискурсу у найзагальнішому сенсі розподіляє його на види, перш за все, за типами самих медіа, тобто за каналами передачі інформації» (Мірошниченко, 2016, с. 231). Таку класифікацію свого часу висували такі лінгвісти, як Т. ван Дейк, Т. Добросклонська, Д. Крістал, М. Желтухіна, Н. Оломська, Ю. Шевлякова та ін.

Отже, за каналами передачі інформації виділяються:

1. Дискурс друкованих ЗМІ;
2. Дискурс радіомовлення.

3. Дискурс телебачення.

4. Інтернет-дискурс як усі електронні форми медійної комунікації.

Усі медіа за своєю структурою підпорядковуються схемам (стилістичним, структурним, репрезентаційним тощо), притаманним конкретному підтипові медійного дискурсу. Усі вони включаються у комунікаційний акт як канал повідомлення, виділяючись у окрему галузь дискурсології. Канадський дослідник Г. М. Маклюен вважав, що медіа не просто впливають на людську свідомість повідомленням тієї чи іншої інформації, а впливають вже одним фактом свого існування.

За формою передачі повідомлення виділяються усний та письмовий мас-медійний дискурси. Ми будемо аналізувати письмовий вид існування медійного дискурсу.

Дискурсивні практики та стратегії, безумовно, реалізуються у певних сферах людського життя, які мають усталені ознаки тих чи інших комунікативних сфер. І коли ці сфери знаходять відображення у медійному дискурсі, а сучасні ЗМІ, як відомо, можуть торкнутися будь-яких відомих сфер, то в медіа дискурсі дані сфери та притаманні їм усталені риси, отримують певні прагматичні, стилістичні, функціональні особливості, і на основі цього виділяють:

- політичний дискурс масмедіа;
- економічний дискурс масмедіа;
- юридичний дискурс;
- дискурс новітніх технологій та наукового доробку;
- спортивний масмедійний дискурс;
- освітній дискурс масмедіа;
- фінансовий та бізнес-дискурс медіа;
- суспільно-громадський медійний дискурс;
- освітній масмедійний дискурс тощо.

В принципі, цей список можна продовжувати нескінченно, і виділяти все нові типи медійного дискурсу в залежності від того, які сфери відображення суспільного життя ми будемо знаходити у текстах інтернет-видань. З цього приводу І. Мірошніченко наголошує, що, «обґрунтовуючи такий підхід до таксономії дискурсу масмедіа ... ми визнаємо, що медіадискурс – це когнітивно-прагматичне середовище, яке реалізує свою суть шляхом виробництва й трансляції на широку аудиторію оцінних смислів та ідеологем, а також за допомогою найменувань і метафоричної інтерпретації фактів соціального буття ... концепція медіадискурсу ... охоплює не лише вербальне повідомлення та медіаканал, але й усі екстралінгвістичні фактори, пов'язані з особливостями створення медіаповідомлення, його отримувача, зворотнього зв'язку, культурнозумовлених способів кодування та декодування, соціально-історичного та політико-ідеологічного контексту» (Мірошніченко, 2016, с. 231-232). Слідуючи за І. Мірошніченко, ми притримуємося твердження, що *медіадискурс являє собою когнітивно-прагматичне середовище, що транслює своїй аудиторії певні смисли та метафоричні факти людського буття за допомогою як вербальних, так і екстралінгвістичних контекстуальних факторів, і тим самим створює певний вплив на свою аудиторію, тобто якщо ми хочемо дослідити когнітивно-прагматичні стратегії у медійному дискурсі, ми повинні дослідити, за допомогою яких саме засобів створюється медійний контекст, який впливає на громадську думку своєї аудиторії. Отож, мова у медійному дискурсі виконує не лише функцію передачі повідомлення, але, підкорюючись теорії мовленнєвих актів, що вивчає когнітивна прагматика, являє собою певну соціальну дію.*

Сучасний вітчизняний лінгвіст А. М. Приходько, до кола наукових інтересів якого потрапляє концептуальне коло досліджень когнітивної науки та дискурсологія, в своїх дослідженнях медійного дискурсу доводить, що сучасне багатогранне соціокультурне середовище дозволяє виокремлювати дискурс певних субкультур та етнічних спільнот, до яких він зараховує:

- професійні дискурси (педагогічний, дипломатичний, спортивний, медичний,

політичний, суспільно-громадський, економічний тощо) (Приходько, 2013);

- корпоративні або субкультурні дискурси (банківський, релігійний, езотеричний, сакральний, лаудативний, героїчний, революційний, партизанський, терористичний, кримінальний) (Приходько, 2013);

- дискурси побутової комунікації (сімейний, дитячий, молодіжний, любовний тощо) (Приходько, 2013);

- дискурси віртуальної комунікації (казковий, комп'ютерний, форумний, чат-дискурс) (Приходько, 2013);

- соціоспецифічні види дискурсу (рекламний, дискурс дозвілля, святковий, передвиборчий).

Вчений слушно зауважує: «список таких дискурсів є відкритим як у цивілізаційному плані, так і в плані певної лінгво- та субкультури, що пов'язане з принципом динамічності: одні дискурси зникають із історичної арени, а інші приходять їм на зміну» (Приходько, 2013, с. 26).

Низка вчених пропонує класифікувати медійний дискурс з точки зору способу відображення дійсності, когнітивних стратегій та настанов адресантів та здатністю їх сприйняття цільовою аудиторією, виокремлюючи при цьому:

1. Дискурс т. зв. «якісної преси».

2. Дискурс популярної, масової преси.

3. Дискурси «жовтої преси» та глянцевих журналів як ще більш низка ланка масового дискурсу;

4. Дискурс спеціалізованих технічних, наукових та науково-популярних видань.

Виходячи із жанрової специфіки медійних текстів, чимало лінгвістів дійшли висновку, що класифікувати їх слід таким чином:

1. Дискурс новин :

- a) новинна замітка;

- b) новина з коментарями експертів.

2. Інформаційно-аналітичний тип дискурсу:

- a) аналітична стаття;

- b) редакційна стаття;

- c) кореспонденція;

- d) аналітичний огляд;

- e) аналітичне інтерв'ю.

3. Репортажний:

- a) репортаж;

- b) інтерв'ю.

4. Есеїстичний:

- a) есе;

- b) редакторська колонка.

5. Рекламний:

- a) слоган (мікрожанр);

- b) рекламна стаття;

- c) рекламне оголошення.

6. PR-дискурс:

- a) прес-реліз;

- b) медіакит.

Усі вищезгадані типи дискурсів, як було зазначено вище, функціонують у системі мас-медійного дискурсу, а оскільки, за І. Мірошніченко, «специфіка кожного виду дискурсу накладає свої відбитки на всі етапи та рівні мовленнєвого акту мас-медіа: творення тексту, композицію, засоби вираження, сприйняття повідомлення, засоби впливу, тональність спілкування – а й сама комунікація набуває специфічних особливостей» (Мірошніченко, 2016, с. 234), то медійний дискурс не може мати чітких, визначених меж,

це «відкрита структура, якій притаманні незавершеність, повторюваність, динамічність» (Мірошниченко, 2016, с. 234).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Дискурс ЗМІ, особливо сучасних, являє собою багатогранне когнітивно-прагматичне явище, у якому мова виконує не лише функцію передачі повідомлення, але й являє собою певну соціальну дію, при цьому у медійному дискурсі сучасних ЗМІ активно функціонують не лише вербальні, а й невербальні засоби комунікації. Основною особливістю, що притаманна текстам мас-медіа, є принцип детермінації когнітивних механізмів соціальної пам'яті ідеологією, через яку інформація адресатові може подаватися вибірково, до того ж, важливою проблемою постає категоризація досвіду адресата, яка виступає важливим способом упорядкування отриманої інформації з різноманітних джерел ЗМІ.

Отже, у межах когнітивно-прагматичного підходу до вивчення текстів мас-медійного дискурсу, мовознавці мають справу з когнітивними способами сприйняття і обробки інформації, з'ясовуючи способи репрезентації концептуальних структур, що функціонують у медійному тексті.

Враховуючи велику залежність людини ХХІ століття від засобів масової інформації та комунікації, слід зауважити, що, вочевидь, усе різноманіття інформації, причому як достеменною, так і такою, достовірність якої важко перевірити, що проникло в канали масової комунікації, так чи інакше здійснює вплив на розвиток людської свідомості, від чого залежить ступінь впливу – зовсім інше питання, серед таких факторів можна назвати і вік, і соціальний статус, і рівень загального інтелекту чи освіченості, наявність у адресата комунікативного підтексту та попередніх знань з проблематики, що порушується у медійному просторі.

Бібліографічний список

- Балабан, О. О., 2008. *Дискурс-теорії і дискурс-аналіз: історія і перспективи*. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/apif/2010_5/balaban.pdf (Дата звернення 02.10.2023)
- Коритнік, Д. Ю. та Баранова, С. В., 2020. Медіадискурс як різнопланове явище сучасних медіадосліджень. *Collection of scientific papers "New Philology"*, 80(1), с. 266 – 271.
- Лойко, В. В., 2011. До питання маніпуляції суспільною свідомістю у політичному дискурсі ЗМІ. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*, 57, с. 179-181.
- Мірошниченко, І. Г., 2016. Сучасні підходи до типології мас-медійного дискурсу. *Сучасний мас-медійний простір: реалії та перспективи розвитку* : матеріали ІІ Всеукраїнської наук.-практ. конф., м. Вінниця, 12–13.10.2016. Вінниця, 2016. С. 227–231.
- Почепцов, Г. Г., 1996. *Теорія комунікації*. К. : Наук. думка.
- Приходько, А. М., 2013. *Концепти та концептосистеми*. Дніпропетровськ : Біла Є А.
- Чрділелі Т. В., 2019. *Курс лекцій з навчальної дисципліни «Дискурсивні студії» для підготовки докторів філософії денної форми навчання зі спеціальності 035 Філологія*. Кременчук : Кременчуцький національний університет імені Михайла Остроградського.

References

- Balaban, O. O., 2008. *Dyskurs-teorii i dyskurs-analiz: istoriia i perspektyvy* [Discourse-theories and discourse-analysis: history and perspectives]. [online]. Available at: <www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/apif/2010_5/balaban.pdf> [Accessed 02 October 2023] (in Ukrainian).
- Chrdileli, T. V., 2019. *Kurs leksii z navchalnoi dystsypliny «Dyskursyvni studii» dlia pidhotovky doktoriv filosofii dennoi formy navchannia zi spetsialnosti 035 Filolohiia* [The course of lectures on the discipline "Discursive Studies" for the preparation of full-time doctors of philosophy in the specialty 035 Philology]. Kremenchuk : Kremenchug National University named after Mykhailo Ostrogradsky (in Ukrainian).

- Korytnik, D. Iu. and Baranova, S. V., 2020. Mediadyskurs yak riznoplanove yavvyshche suchasnykh mediadoslidzhen [Media discourse as a multifaceted phenomenon of modern media studies]. *Collection of scientific papers "New Philology"*, 80(I), pp. 266 – 271 (in Ukrainian).
- Loiko, V. V., 2011. Do pytannia manipuliatsii suspilnoiu svidomistiu u politychnomu dyskursi ZMI [On the question of manipulation of public consciousness in the political discourse of mass media]. *Bulletin of Zhytomyr State University. Philological sciences*, 57, pp. 179–181 (in Ukrainian).
- Miroshnychenko, I. H., 2016. Suchasni pidkhody do typolohii mas-mediinoho dyskursu [Modern approaches to the typology of mass media discourse]. *Modern mass media space: realities and prospects of development: proceedings of the International Conference, Vinnytsia, October 12–13 2016*, pp. 227–231 (in Ukrainian)..
- Pochepstov, H. H., 1996. *Teoriia komunikatsii* [Theory of communication]. K. : Nauk. dumka (in Ukrainian).
- Prykhodko, A. M., 2013. *Kontsepty ta kontseptosystemy* [Concepts and concept systems]. Dnipropetrovsk : vyd-vo Bila Ye A. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 26.10.2023.

Daria Voloshyna, Nelli Gaiduk

MEDIA DISCOURSE IN THE SYSTEM OF COMMUNICATIVE TYPES OF DISCOURSE AND ITS TAXONOMY

The article deals with media discourse as a specific type of communicative discourse applied in the mass media, defines the main approaches to the description of the 'discourse' as a term, describes the phenomenon of media communication, demonstrates the position of media discourse among other types of communicative discourse as well as its classification.

Mass media produce a specific type of discourse used in the media space – media discourse. It is in the media discourse that significant political events are described as well as social, philosophical, cultural, and public trends are reflected. Media discourse holds a special place among other communicative types of discourse. The modern world is characterised by the digitalisation of a developed society, each member of which can no longer imagine life without computer technology. Along with the digitalisation of society, trends towards digitalisation are also observed in modern mass media. In the current century, mass media are progressing every day, they have a dynamic, structured, targeted character, and it is reliably proven that mass media can influence the human mind. In order to fully comprehend the functioning of media discourse as a certain system and the functioning of special speech tools in it, it has become important to deal with the problem of media discourse classification.

The components of media discourse comprise not only statements as such, speakers who, most often, must have an official status, the mass audience to which information is conveyed, the communication channel, but also a large number of extralinguistic components, without which media discourse simply will not be such as it is, because the media space is now so intricately intertwined with the life of each person individually and society as a whole that one can no longer imagine one's life without daily and on-going replenishment of media information. The variety of many significant criteria is the very reason for difficulties arising under the attempts to classify media discourse. The discourse of modern media is a multifaceted cognitive and pragmatic phenomenon in which speech performs not only the function of transmitting a message, but also represents a certain social action, whilst in the media discourse of modern media, not only verbal, but also nonverbal means of communication actively function.

Key-words: *discourse, discourse studies, communicative discourse, media, mediatized society, digitalisation.*

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 811.111'225 .4

Olena Pavlenko

ORCID: 0000-0002-5663-1560

CULTURAL TURN IN UKRAINIAN TRANSLATION

The article aims to provide an overview of core knowledge and theoretical assumptions on recognizing translation as a tool for social and cultural change, particularly evident in postcolonial contexts marked by linguistic discrimination and inequity as well as accentuate on the “cultural turn” in Ukrainian context. The phenomenon comes to be viewed as a noteworthy shift from traditional linguistic conversions towards the ones to incorporate cultural and ideological transfer that is extremely important for the current Ukrainian political agenda.

In the context of translation studies, the “cultural turn” has had a significant impact on how scholars and practitioners approach the process of translating texts from one language and culture to another. Current advances in translation studies since the late 1990s have exposed a notable shift towards examining the ideological and sociopolitical dimensions of translation. This paradigm overwhelms the idea that every translation is not only a linguistic, but also a social and cultural notion, and accordingly, the latter extends beyond linguistic conversions that invariably encompasses the transfer of meaning from one culture to another. Rather than viewing translation as a simple transfer of meaning between languages, we recognize the translator as an active agent, intervening in political and ideological processes. These acknowledge translator’s role as the one encompassing domination, oppression, submission, or resistance within social groups, i.e., more than a mere reproduction or ‘replay’ of the author’s individual style. Consequently, translation is viewed as a tool for social and cultural change, particularly evident in postcolonial contexts marked by linguistic inequality. The 1990s witnessed the emergence of postcolonial translation theories, applicable not only to explicit postcolonial conditions but also to the context of the language discrimination. The above-mentioned issues come to be extremely imperative on the current Ukrainian ideological agenda when accentuating on the problems of how translations help to create national identity resilient to the russian cultural domination.

Keywords: *literary translation, cultural turn, linguistic inequity, Ukrainian translators, nation-centered mission of translation.*

DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-29-74-81

Introduction.

The art of translation in the culture of every nation proves to be rather intricate and multifaceted phenomenon that has an undeniable impact on their further recognition and development. With the expansion of the cognitive, aesthetic, ethical and worldview horizons it opens up new prospects for acquiring the experiences of other cultures. In the context of translation studies, the “cultural turn” has had a significant impact on how scholars and practitioners approach the process of translating texts from one language and culture to another. Current advances in translation studies since the late 1990s have exposed a notable shift towards examining the ideological and sociopolitical dimensions of translation. This paradigm overwhelms the idea that every translation is not only a linguistic, but also a social and cultural notion, and accordingly, the latter extends beyond linguistic conversions that invariably encompasses the transfer of meaning from one culture to another. Rather than viewing translation as a simple transfer of meaning between languages, we recognize the translator as an active agent,

intervening in political and ideological processes. These acknowledge translator's role as the one encompassing domination, oppression, submission, or resistance within social groups, i.e., more than a mere reproduction or 'replay' of the author's individual style. Consequently, translation is viewed as a tool for social and cultural change, particularly evident in postcolonial contexts marked by linguistic inequality. The 1990s witnessed the emergence of postcolonial translation theories, applicable not only to explicit postcolonial conditions but also to the context of the language discrimination. The above-mentioned issues come to be extremely imperative on the current Ukrainian ideological agenda when accentuating on the problems of how translations help to create national identity resilient to the Russian cultural domination.

The article **aims** to provide an in-depth understanding of translation within the frameworks of national identity and cultural awareness, explore the foundational elements of its theoretical framework as well as define the criteria of how to incorporate 'other realities' in translation.

Results and findings. The research and findings regarding cultural dimensions in the field of translation give emphasis to translator's active engagement to define cultural and linguistic nuances of both source and target languages (Venuti, 2002; Bassnett, 2006; Denton, 2016), the intersection of translation with politics, ideology, and conflict as well as power of dynamics (Bassnett, 2006; Зорівчак, 2007; Москаленко, 2006), exploring tactics and strategies in conveying cultural and linguistic aspects of the source language (Snell-Hornby, 2006; Стріха, 2006; Павленко, 2018) as well as portraying non-Western cultures in Western literature, exposing challenges and complexities of translation and its role in bridging linguistic and cultural gaps (Некряч, Чала, 2008). The importance to uphold cultural identity in literary translation, exposed in those theoretical and philosophical reflections, provides a range of issues from a contemporary perspective embracing foremost ideas and debates on the problem above.

Background. In Ukrainian literary space translation comes to be recognized as the tool of constructing Ukrainian culture and a stable indicator of its historical, and aesthetic experience, a universal means of communication between cultures and civilizations. In this regard, J. Denton, asserts that "<...> translations significantly affect the interpenetration of literary systems, not only projecting the image of an individual author or work into other literature <...>, but also adding new tools of artistic skills, opening the way to changes in its functional component" (Denton, 2016, p.14). Accordingly, every work of art proves to be a reflection of both general and particular (i.e., author's individual views and a peculiarly national vision of the world), followed by the scholar's assumption that "translation is not just a reincarnation, a 'replay' of the individual-national picture of the author in the garments of another language but also its inevitable reinterpretation in accordance to the nature of the target language" (Denton, 2016, p.17).

In terms of 'spiritual continuum' to which the researchers attribute translation, the latter creates peculiar models of reality that define the aesthetics of the new artistic space. At the same time, artistic reality is structured in accordance with the laws of artistic creation, acquiring universal features of spatiality and openness thus, acting as the 'super norm' that gives the individual (the translator) the opportunity to reproduce his "own space with a specifically organized structure of feelings and thoughts, roles and plots" (Сморж, 2005, с. 58). Advocating the philosophical assumption of 'individual's style of thinking' we find it reasonable to incorporate the latter into "*individual translation style of thinking*", characterized by creativity, erudition, a sense of belonging to the national culture as "a guarantee of self-realization development" (Сморж, 2005, с. 63). Hence, the translator "constructs" his own reality, <...> "producing his own artistic and stylistic codes and his own style of communication" (Venuti, 2002. p. 231). In the context of the epistemology of culture, artistic reality comes to be defined not as "the world of true reality" – it takes the translator beyond its limits. In other words, it is created with the help of means and techniques and represent a <...> "new, third world" acting as a <...> "subjectivized subjective", <...> "visible and invisible", <...> "determined and undefined", <...> "conscious and unconscious", which in its entirety constitutes integrity, indivisibility as a necessary condition for the artistic work to perform and function (Venuti, 2002. p. 231). Identifying translation as "a constant immanent process of culture and communication

with the ability to generalize as well as enrich the speech with new meanings, obtained as a result of the artist's creative search" (Тарнашинська, 2013, с. 169), the researchers also accentuate on the combination of individual national features of the original work in translation, and in a more general sense *synthesis of cultures*. This brings the translation back to M. Bakhtin's dialogism theory, according to which the dialogue moves to a higher level, converting into a broad philosophical concept. In this regard, artistic translation is recognized within the dialogue of cultures in view of the absorption of artistic works, styles and trends at the level of national literatures, "the dialogue between nations and cultures" understood <...> "as an endless recitation and forming new meanings of each cultural phenomena involved in the communication" (Бацевич, 2008, с. 134). Accordingly, the "dual nature" of translation comes to be not only a necessary prerequisite to form a new cultural continuum but also a peculiar means to protect national languages and cultures as well as become an impetus for their further development.

Highlighting the cultural dimension of translation, S. Bassnett underlines that it does not simply replace one code with another, but rather develops strategies that enable the texts of one culture to penetrate the textual and contextual network of the other so that plentifully operate in it" (Bassnett, 2006, p. 4). Thus, we cannot offer universal and prescriptive criteria for evaluating translations, since they appear to be based on the historical era of the translator, the tasks and objectives he sets as well as a potential reading circle. Accordingly, the translator analyzes the cultural context (norms, traditions, social and ideological factors), then the situational context (a set of socio-cultural determinants of communication, including social background, type of relationship, personal states, intentions, temporal state, etc.) and, finally, the target text as it is. With this in mind, the translator must not only possess a certain range of knowledge about another culture as "a special form of organization of ideas about the world in the collective consciousness of society" (Smorz, 2005, p.78), but also take into account all possible discrepancies that exist in the worldview models of a certain ethnic group. These put forward the basic principles of the dialogic-communicative strategy of translation, turning the latter into a 'historical event' ('cultural history') that shaped national values, traditions and beliefs as well as accentuates on the issues closely related to "cultural memory" in translation (Павленко, 2018, p. 76). In this light, R. Zorivchak, asserts that "without the history of Ukrainian literary translation, nothing could be said about the history of Ukrainian culture and, hence, about the Ukrainian nation" (Зорівчак, 2007, с. 3). To support the idea M. Strikha presents an argument in which he draws attention on the informational and educational mission of translations, which is inextricably linked with the nation-centered mission. This provides a basis to assert that "literary situations actualize the creative function of translation, which proves to be especially visible in conditions of clear cultural challenges" (Стриха, 2020, с. 43). To overcome these (fully or partially) the translator has to be able to distinguish linguistic and cultural boundaries by means of the including the 'otherness' of a foreign culture into the communicative field of his culture with the "move away from a purely linguistic approach towards a more culture directed analysis (Snell-Hornby, 2006, p. 45).

"Cultural turn" in Ukrainian translation comes to be recognized through radical changes in the social atmosphere of Ukraine in the 1960s –1980s caused by a rising necessity to create a new "cultural construction" based on <... "the living Ukrainian language as an instrument of the national idea and, in a broader sense, Ukrainian culture as a whole, as a unique way to perceive the world – among other European and world languages and other national cultures" (Москаленко, 2006, с. 178). The period mentioned led to a powerful explosion of translations that made it possible to integrate world's literary masterpieces into Ukrainian cultural context via translations conducted with the highest standard by H. Kochur, M. Lukash, R. Dotsenko, Yu. Lisnyak, V. Mitrofanov, M. Dmytrenko, V. Mysyk, M. Pinchevskyi, E. Popovych, O. Senyuk, O. Terekh and others. Taking the aesthetic dimension of artistic translation as the essential matrix, they credibly proved that only a combination of artistic skill, erudition, inspiration, creative intuition and a specific translational gift of incarnations, multiplied by stylistic versatility, linguistic tact and a sense of proportion, ensures the emergence of texts capable of withstanding competition with powerful neighboring cultures (this mostly regards a

long lasting russian social and cultural domination). Since this competition took place under the conditions of resolute and purposeful ‘linguicide’, Ukrainian translations had to affirm the idea of direct cultural ties between Ukrainian and other culture, and hence the right of cultural and political equality of Ukrainians with other European people, disproving <...> “the outside view of the Ukrainian language as a tool for domestic use” (Доценко, 2013, с. 15). Translations performed at a high artistic level persuasively proved that Ukrainian translators, even when addressing texts of the highest complexity, can do without the “russian colonial mirror” (Доценко, 2013, с. 24).

The search for a new identity in the Ukrainian literature of the end of the 20th century is realized through the understanding of many aspects, among which we observe the presence of a reckoning with the imposed value system, an active challenge of the past through the tradition of “symbolic farewell to the imperial past” (Тарнашинська, 2013, с. 296). It is about the emergence of a literary and artistic direction, distanced from the classical and neoclassical (modernist) tradition, which claims to express the general theoretical “superstructure” of modern art and literature. Thus, the spirit of destruction, which is transferred by writers to the sphere of artistic creativity, comes to be harmonized with the spirit of creating a new reality, starting from tradition and its consistent evolution within the national worldview and aesthetic experience. The way of how translation formed cultural identity, creating <...> an “intense spiritual space of high intellectual comfort” (Тарнашинська, 2013, с. 24) comes to be persuasive through a huge amount of prose fiction translations, which gained a special significance in conditions where the status of the Russian language as the unique instrument of “unification of people” in the territory of the former USSR was restricted by the rhetorical question once uttered by I. Dzyuba “Internationalism or Russification?” At the same time, L. Tarnashinska emphasizes, that “just as Latin protected the intellectuals of the European Renaissance from the world of fuss and bustles, so the transmigration of the artistic word through the efforts of Ukrainian translators delimited their virtual world from the bourgeois life of their contemporaries, which they so ardently opposed” (Тарнашинська, 2013, с. 296).

When referring to the English prose fiction, Ukrainian translators subconsciously outlined the reasons regarding the selection of the books and the original authors, as well as the course of translation, tracing the processes of perception of the ‘Other’ through reshaping of artistic thinking and incorporation of existing reality into the system of artistic images. These provided them with a sense of involvement in world trends, and on the other hand, molded their own translation style of thinking, based on *ethical ontologism*, which went beyond their original vision of the world through overcoming ideological stereotypes and prohibitions. Such “re-emphasis” of reality required not only artistic flair and refined translation skills, but also a certain mobility, readiness to react to the target readers’ “horizon of expectation” in the best traditions of ethical intellectualism” (Тарнашинська, 2013, с. 295).

A general overview of translations of English-language prose into Ukrainian makes it possible to reveal certain trends, different from the translation process of any other national literature (in particular, russian), which are primarily caused by historical and political factors that determined the nature of these translations as well as proved their productivity. Translations of English-language prose, published in Ukraine and beyond, adequately reproduce its internal richness and diversity, embodied in thematic-problematic and genre-stylistic dimensions. Among them are examples of classic and modern fiction, children’s, religious and theological, anthologies of stories, original series, etc., published in books and periodicals.

The appeal of translators to change artistic orientations, in particular in the field of modeling the communicative situation, had a profound effect on forming national self-awareness with a clear definition of linguistic priorities – the shift from the traditional dogma of “united Soviet people” with a single Russian language by nation-centric guidelines, among which the Ukrainian language occupied a foremost position as key factor of the nation’s linguistic reality. The abovementioned frame of reference focusing on the nation-constructing mission of translations comes to be considered as the “*age of world-forming translation*”, which determined qualitatively

new axiological and artistic guidelines for the national art of translation. It is about the role of translations in the assimilation reference of non-national historical, cultural and aesthetic experience, when English-language literature, falling into the circle of interests of Ukrainian culture, not only becomes an object of inter-literary reception, but also acts as an important factor in contact-genetic ties, which in its organic unities reveal universal commonalities and national differences as well as general patterns of developing aesthetic phenomena and their artistic peculiarities.

Furthermore, the concept of the “cultural turn” in Ukrainian translation of the late 1960s, provides a clear swing from the abstract and fixed dogmas of *realistic method* with the key thesis of recognizing a full-fledged, equivalent translation in accordance with its requirements (socialist realism as a central method of socialist art mirrored in naturalistic, subjective-intuitive, ideological-aesthetic translation determined by the epoch-defining ideological challenges) that ruled out all aspects of “extralinguistic reality”, to the more practical approach to view the translation in accordance to the social situation. One of the methods employed during this transition was the domestication of translated texts into the target culture system, aiming to enhance their appeal to a broader audience. Opponents have criticized this process, viewing it as an appropriation and resisting what they acknowledge as the imposition of “a global domination of English” (Snell-Hornby, 2006, p.45. Projecting this on the Ukrainian context if setting ideology aside (breaking the barrier of “the total russian cultural domination” and accentuating on the Ukrainian cultural identity by attributing to it a new symbolic meaning, mostly related to resistance and inspiration for the future), it proves to be challenging for a translator to effectively bridge two languages and cultures, that within the cultural turn implies a recognition of the crucial role that culture plays in shaping language use, meaning, and communication.

However, no matter how challenging the above-mentioned issues were, their practical implementation by Ukrainian translators (H. Kochur, R. Dotsenko, Yu. Lisnyak, M. Dmytrenko, V. Mitrofanov, M. Pinchevskiy, E. Popovych, O. Terekh etc.) comes to be acknowledged not only within the linguistic aspects of a text (CEFR; Council of Europe, 2001) but also its cultural nuances, values, and context embedded in the source language. It is achieved through considerable understanding of the key aspects of the notion in question which include: 1) *cultural competence*; 2) *cultural adaptation*; 3) *contextualization*; 4) *idiomatic and colloquial expressions*; 5) *cultural sensitivity*.

Translators’ cultural competence, i.e., understanding not only the linguistic structures of both the source and target languages but also the cultural norms, customs, and social contexts that influence communication, proved to be observed in their translation versions (“Go Down, Moses”, “The Intruder in the Dust”, “The Reivers”, “A Rose for Emily”, “The Picture of Dorian Gray”, “Gone With the Wind” – R. Dotsenko; “Great Expectations”, “Golden Land”, “Never Bet the Devil Your Head”, “Hard Times” – Yu. Lisnyak; “The Adventure of the Speckled Band”, “The Adventure of the Noble Bachelor”, “The Final Problem” – M. Dmytrenko; “A Farewell to Arms”, “The Snows of Kilimanjaro”, “The Headless Horseman”, “Uncle Tom’s Cabin”), “Dandelion Wine”, “All the King’s Men” – V. Mytrofanov).

Cultural adaptation in Ukrainian translations is traced in the way of how this process goes beyond linguistic equivalence when translators may need to modify elements of the source text to ensure that the meaning and cultural references are accurately conveyed to the target audience. Recognizing the importance of the context, translators consider the broader cultural, historical, and social context in which the source text was produced. This contextual understanding helps in producing translations that resonate with the readers’ expectations.

The “cultural turn” also involves a sensitivity to idiomatic and colloquial expressions that may not have direct equivalents in the target language. Translators may need to find culturally relevant equivalents or provide explanations to ensure comprehension. Furthermore, translators proved to be aware of potential cultural pitfalls, avoiding translations that could be offensive or misinterpreted in the target culture. They fully recognize the fact that sensitivity to cultural nuances is crucial to maintaining the integrity of the message. Working with puzzling and

confusing texts that at first glance seemed to be untranslatable they created harmonic translations through the skillful representation of the main characters' speech and dialogues in fiction while tagging them with peculiar speech mannerisms (rhythm, quotes, slang words and phrases, collocations, proverbs and sayings, punctuation, etc.) as well as artistic application of historical, mythological and ethnical realia, the most adequate translation of meaningful names (personal and geographic names, public places, landmarks, etc.). The aforementioned translation versions provide specific examples and insights on how translators incorporate cultural nuances in their translation workflow to "produce a new artwork" in the form of harmonic and culturally appropriate translation to meet target readers' expectations.

Conclusion. The "cultural turn" in Ukrainian translation reflects a broader trend in translation studies to move beyond a purely linguistic focus and consider the intricate relationship between language and culture. This approach acknowledges that successful translation involves more than just converting words from one language to another; it requires a deep understanding of the cultural context that shapes language use and interpretation as well as represents cultural identity.

Bibliography

- Бацевич Ф., 2008. Філософія мови. Історія лінгвофілософських учень. К.: ВЦ Академія. 240 с.
- Доценко Р., 2013. Критика. Літературознавство. Вибране. Тернопіль: Навч.кн. Богдан. 592 с.
- Зорівчак Р., 2007. Український художній переклад як націєтворчий чинник. *Зарубіжна література*. Квіт. (чис. 14), 2007. С. 1–5.
- Москаленко М., 2006. Нариси з історії українського перекладу. *Всесвіт*. 2006. № 1–2. С. 172–190.
- Некряч Т., Чала Ю., 2008. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів. Вінниця: Нова Книга. 200 с.
- Павленко О., 2018. Художній переклад як носій культурної пам'яті. *Питання літературознавства*. Вип. 97. С. 175-190.
- Сморж Л. О., 2005. Естетика: навч. Посібник. К.: Кондор. 335 с.
- Стріха М., 2020. Український переклад і перекладачі: між літературою і націєтворенням. К.: Дух і Літера. 520 с.
- Тарнашинська Л., 2013. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. К.: Академперіодика. 678 с.
- Bassnett, S., 2006. Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century. *Comparative Critical Studies* 3(1-2), pp. 3-11.
- The CEFR illustrative descriptor scales: communicative language activities and strategies. URL: <https://rm.coe.int/chapter-3-communicative-language-activities-and-strategies/1680a084b4>
- Denton, J., 2016. *Translation and Manipulation in Renaissance England*. Florence: Firenze University Press. P. 33–43.
- Snell-Hornby, M., 2006. *The Turns of Translation Studies: New Paradigm or Shifting Viewpoints*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. 205p.
- Venuti, L. *The difference that translation makes: the translator's unconscious* Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 214–241.

References

- Bacevich F., 2008. *Filosofiiia movy. Istoriiia linhvofilosofskykh uchen*. Kyiv. : VTs Akademiia. 240 s. [Philosophy of language. The history of linguistic and philosophical studies]. Kyiv: VC Academy. 240 p. [in Ukrainian].
- Bassnett, S., 2006. Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century. *Comparative Critical Studies* 3(1-2), pp. 3-11 [in English].

- The CEFR illustrative descriptor scales: communicative language activities and strategies. URL: <https://rm.coe.int/chapter-3-communicative-language-activities-and-strategies/1680a084b4>
- Denton, J., 2016. *Translation and Manipulation in Renaissance England*. Florence: Firenze University Press. P.33–43 [in English].
- Dotsenko R., 2013. *Krytyka. Literaturoznavstvo. Vybrane*. Ternopil: Navch. kn.–Bohdan. 592 s. [Criticism. Literary studies. Selected]. –Ternopil: Edu. Book–Bohdan. 592 p. [in Ukrainian].
- Zorivchak, R., 2007. *Ukrainskyi khudozhnii pereklad yak natsiietvorchyi chynnyk // Zarubizhna literatura*. S. 1 – 5. [Ukrainian literary translation as a nation-building factor]. Foreign literature. P. 1 – 5. [in Ukrainian].
- Moskalenko, M., 2006. *Narysy z istorii ukrainskoho perekladu. Vsesvit*. Vyp. 1–2. S. 172 – 190. [Essays on the history of Ukrainian translation] Issue 1 – 2. P. 172 – 190. [in Ukrainian].
- Nekriach, T.& Chala, Yu., 2008. *Cherez terny do zirok: trudnoshchi perekladu khudozhnikh tvoriv*. Vinnytsia: Nova knyha. 200 s. [Cherez terny do zirok: trudnoshchi perekladu khudozhnikh tvoriv]. Vinnytsia: Nova knyha. 200 p. [in Ukrainian].
- Pavlenko, O., 2018. *Khudozhnii pereklad yak nosii kulturnoi pamiaty. Pytannia literaturoznavstva*. Vyp.97. S. 175 – 190. [Literary translation and cultural memory]. Problems of Literary Criticism. No. 97. 2018. S. 175 – 190. [in Ukrainian].
- Smorz, L., 2005. *Estetyka*. Kyiv : Kondor. 335 s. [Aesthetics]. Kyiv: Condor. 335 p. [in Ukrainian].
- Snell-Hornby, M., 2006. *The Turns of Translation Studies: New Paradigm or Shifting Viewpoints*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. 205p. [in English].
- Strikha, M., 2020. *Ukrainskyi pereklad i perekladachi: mizh literaturoiu i natsiietvorenniam*. Kyiv: Dukh i litera. 520 s. [Ukrainian Translation and Translators: Between Literature and Nation-Making]. Kyiv: Dukh Litera. 520 p. [in Ukrainian].
- Tarnashynska, L., 2013. *Siuzhet Doby: dyskurs shistdesiatnystv v ukrainskii literaturi KhKh stolittia*. Kyiv : Akadempriodyka. 678 s. [Story of the epoch: the discourse of the sixties in Ukrainian literature of the 20th century] Kyiv: Akadempriodyka. 678 p. [in Ukrainian].
- Venuti, L., 2002. *The difference that translation makes: the translator's unconscious* Cambridge: Cambridge University Press. P. 214 – 241. [in English].

Стаття надійшла до редакції 29 листопада 2023 р.

Олена Павленко.

КУЛЬТУРНИЙ ПОВОРОТ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВІ

У статті розглянуто явище художнього перекладу з використанням методологій, спроектованих на вивчення його природи в контексті специфічних чинників, пов'язаних з осмисленням цього явища в контексті культурного і ідеологічного впливу на соціально-політичну ситуацію в суспільстві, що особливо простежується у постколоніальних контекстах, позначених мовною дискримінацією та нерівністю. Зазначене набуває актуальності і сьогодні, коли українське слово виступає засобом культурного протистояння, важелем боротьби за зміцнення національної самосвідомості.

«Культурний поворот» в українському перекладознавстві відбувався в умовах примусового звуження простору функціонування української мови, сформованої в умовах тоталітарної монодоктрини соцреалізму моделі культури, яка обмежувала перекладацьку творчість, підпорядковуючи її єдиному прийнятому підходу, в основі якого концепції ідейно-естетичного й натуралістичного перекладу з максимальною відповідністю художньому контексту оригіналу, з одного боку, й соціальній ситуації, з другого, що, таким чином, виключає будь-які аспекти «екстралінгвістичної реальності». Мистецтво перекладу постає в таких умовах «викривленим дзеркалом», своєрідним

пропагандистським інструментом з метою його послідовного у силове поле, структуроване владою. З-поміж таких методів – пристосування перекладених текстів до системи цільової культури з метою посилення їхньої привабливості для ширшої аудиторії.

Сучасний прогрес у перекладознавстві з кінця 1990-х років виявив помітний зсув у напрямку вивчення ідеологічних та соціально-політичних вимірів перекладу, коли останній виходить за межі суто мовних репрезентацій й осмислюється з позицій перенесення художніх смислів з однієї культури в іншу. Отже, першочерговим постає завдання відстежити міжлітературну комунікацію (оригінальний твір – переклад), проаналізувавши мотиви входження інших літератур (вихідний текст) у художній світ сприймаючої літератури (цільовий текст), акцентуючи при цьому на ролі перекладу як «формуючої сили» у здійсненні міжкультурного діалогу.

Дослідження українського художнього перекладу другої половини ХХ століття під таким кутом зору фокусує увагу на мотиваційному виборі перекладача, щоб через живу українську мову створити художні тексти, здатні витримати конкуренцію з існуючими у той час виключно російськомовними перекладами. Присутність в українському культурному контексті якісно досконалих перекладів здійснених Г. Кочуром, М. Лукашем, Р. Доценком, Ю. Лісняком, В. Митрофановим, М. Дмитренком, М. Пінчевським, О. Терехом та ін. спростувала нав'язуванні «згори» погляди на українську мову як «наріччя для хатнього вжитку». Звернення перекладачів до зміни характерних для цього періоду художніх орієнтирів (публікація перекладів виключно російською мовою) суттєво вплинуло на формування національної самосвідомості з чітким визначенням аксіологічних і мовних пріоритетів у перекладі: українська мова як центр буття нації й пов'язана з цим інформаційно-просвітницька й націєтворча місія українських перекладів зазначеної доби.

Спростування ідеї «тотального російського культурного домінування» з акцентуванням на українській культурній ідентичності шляхом приписування їй нового символічного значення, здебільшого пов'язаного з культурним опором і протистоянням, визнається не лише в межах лінгвістичних аспектів тексту, але й його культурних нюансів, цінностей і контексту, вбудованих у вихідну мову. Це досягається шляхом глибокого розуміння перекладачами ключових аспектів розглянутого поняття, які включають: 1) культурну компетентність; 2) культурну адаптацію; 3) контекстуалізацію; 4) ідіоматичні та розмовні вислови; 5) культурну чутливість. Отже, вивчення загальних закономірностей розвитку естетичних явищ іншої культури через переклад має бути реалізовано через врахування перекладачем універсальних спільностей та відмінностей двох мов і культур.

Ключові слова: художній переклад, культурний поворот, лінгвістична нерівність, українські перекладачі, націєтворча місія перекладу.

УДК 81'25Куліш

Ольга Тетеріна

ORCID: 0000-0002-8722-8707

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА КОНЦЕПЦІЯ П. КУЛІША: У ПРОЄКЦІЇ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ПІДХОДУ

У статті розглянуто погляди П. Куліша на проблему художнього перекладу крізь призму міждисциплінарного підходу. Мета роботи та зумовлені нею завдання полягають у вивченні перекладознавчої концепції автора в означеній проєкції, з акцентом на питанні її формування у певну цілісність у процесі творчої еволюції митця, згідно із особливостями розвитку національної літератури та культури загалом. У дослідженні застосовано здобутки історико-порівняльного аналізу, методики культурно-історичної й рецептивно-естетичної шкіл.

Перекладознавчі погляди П. Куліша виразно демонструють залучення двох основних аспектів вивчення художнього перекладу як міжмовного, міжлітературного та міжкультурного феномену: один із них стосується осмислення його функціональності у розвиткові національного письменства (змістового і формального збагачення/оновлення), другий – з'ясування питань мистецтва перекладу (що передбачає зіставлення оригіналу і його відтворення іншою мовою), – з наголосом на підпорядкуванні суто перекладацьких питань загальнолітературним/загальнокультурним. Сформульовано висновок про концепцію П. Куліша як багатоаспектну модель, що принципово розширила – застосуванням міждисциплінарного підходу – поле вітчизняної перекладознавчої думки ХІХ століття, знаменуючи новий етап її поступу.

Кулішеву перекладознавчу модель осмислено у контексті поглядів дослідників наступних періодів на проблему художнього перекладу, які зберігають і нині своє значення для гуманітаристики в цілому (У. Вайсцитайн, Д. Дюришин, А. Лефевр, М. Новікова, А. Попович, Е. Сепір, Ф. Хорст та інші). Закцентовано суголосність логіки мислення українського автора та сучасних учених, що дає підстави розглядати концепцію П. Куліша (який також творчо засвоював доктрини своїх попередників) з огляду на питання витоків концептуальних ідей, думок та підходів до вивчення означеної проблеми.

Таким чином, осмислення багатоаспектної перекладознавчої моделі П. Куліша дає всі підстави вбачати у міждисциплінарному підході до художнього перекладу, на якому вона заснована, зародження на вітчизняному ґрунті чи не найпродуктивнішої нині методологічної парадигми комплексного дослідження означеного явища – на перетині перекладознавства, компаративістики й культурології, що актуалізують сучасні вчені (додамо: із виходом і в інші сфери гуманітаристики, насамперед філософію, психологію, психолінгвістику).

Ключові слова: компаративістика, перекладознавство, художній переклад, національне письменство, світовий контекст, рецепція, міждисциплінарний підхід.

DOI 10.34079/2226-3055-2023-16-29-82-104

«Виставимо, миле браття, на високостях науки і літератури наше національне знамено ... Чистий стоятиме сей стяг у сяєві гуманітарності» (П. Куліш «Зазивний лист до української інтелігенції» (Куліш, 1994, с. 410)).

Постановка проблеми. Багатоаспектне та різнорівневе вивчення проблеми художнього перекладу на межі різних сфер гуманітаристики (літературознавства, мовознавства, перекладознавства, психології, філософії, культурології, соціології та ін.) переконливо демонструє міждисциплінарний характер сучасної науки в цілому.

Попри те, що у провідних зарубіжних учених викликає подивування, чому художній переклад так пізно потрапляє у фокус уваги літературної компаративістики (Баснет, 2012, с. 19), внесок цієї галузі у вивчення проблеми художнього перекладу винятково вагомий. Особливо прикметна з цього погляду еволюція перекладознавчої думки (яка має свою багатовікову історію), – насамперед щодо залучення нових аспектів, підходів, розширення методологічної парадигми загалом: від з'ясування суто перекладацьких питань (на рівні зіставлення оригіналу і його тлумачення іншою мовою) – через усвідомлення функціональності перекладу як прояву літературної рецепції, з акцентом на широкому діапазоні перекладацької діяльності (Д. Дюришин, А. Попович, П. Тороп та інші), застосування контекстуального методу, трактування означеного художнього явища як важливого складника літературної полісистеми (І. Івен-Зохар) та водночас «ключа до відносин (інтерференції)» між різними літературними системами (С. Тотосі де Зепетнек), а відтак, – із виходом у широкий культурологічний простір (С. Баснет, А. Лефевр, Г. Турі, Т. Херманс та інші), – до осмислення у світлі теорії культурного трансферу (М. Еспань).

Погляди і концепції вітчизняних (Л. Грицик, Р. Гром'як, М. Ільницький, М. Лановик, І. Лімборський, О.Павленко, Г. Сиваченко) та зарубіжних (С. Баснет, Д. Дюришин, І. Івен-Зохар, І. Леві, А. Лефевр, М. Новікова, А. Попович, С. Тотосі де Зепетнек, П. Тороп, Г. Турі, Т. Херманс та інші) учених-компаративістів, які принципово розширили перспективи дослідження означеного художнього явища у другій половині ХХ століття, зберігають своє вагоме значення й нині. Насамперед це стосується залучення культурологічного аспекту (про що виразно сигналізував і «культурний поворот» у західному перекладознавстві). При цьому залишаються актуальними досі зауваги вчених щодо виняткової важливості врахування перекладознавцями теоретико-методологічного набуtku літературознавства, насамперед порівняльного (див. ширше: Лімборський, 2009).

Д. Дюришин, який один із перших осмислив художній переклад як самостійне явище літературного процесу, переконливо обґрунтував і концептуальне положення про те, що дослідження перекладу поза контекстом літературного розвитку, без усвідомлення його ролі у ньому є *фрагментарним* (Дюришин, 1979, с. 132).

Порівняльне літературознавство, актуалізуючи нині міждисциплінарний та крос-культурний підходи до вивчення літератури і культури, привертає особливу увагу й до проблеми художнього перекладу (див. ширше: Tötösy de Zepetnek, 1998; 1999). Зауважмо: з огляду на зіткнення за глобалізаційної епохи різних тенденцій, теорій, а насамперед *способів мислення* (мультикультуралізму – кроскультуралізму – транскulturалізму (див. ширше: Свєрбілова, 2020)), акцент на *двосторонньому характері* міжкультурної комунікації має принципове значення. Це переконливо демонструє, на наше переконання, вивчення проблеми художнього перекладу, обрії якого постійно розширюються (показове з цього погляду дослідження О. Павленко «Художній переклад як носій культурної пам'яті», 2018 (Павленко, 2018)).

Обстоюючи унікальність культури кожного народу та водночас враховуючи вагому роль міжкультурного полілогу/взаємобміну у її розвитку, І. Дзюба співвідносив «організм» національної культури із системою складносполучених посудин (Дзюба, 2006, с. 550) і підкреслював взаємопов'язаність різних її «ланок». «Серцевинне становище» у цій системі систем належить письменству (твердження вченого близьке погляду компаративістів на літературу в системі мистецтв (Наливайко, 2006, с. 24-25)). Важливого значення, з огляду на взаємозумовленість різних сфер («ланок», за І. Дзюбою) національної культури, автор надавав і тим, які репрезентує наука.

У цьому контексті варто наголосити на «місії» не тільки художнього перекладу (невід'ємної частини літератури), а і його осмислення (перекладознавчої думки) – як винятково важливих складників національної культури, що також виконують роль рушійних сил у життєдіяльності її «організму»: вони не тільки забезпечують, а й спрямовують та стимулюють процес міжкультурного взаємопізнання/взаємозбагачення.

Це особливо стосується українського художнього перекладу ХІХ – початку ХХ ст. як

потужного чинника розвитку вітчизняної літератури та культури загалом, а також його *самоусвідомлення*. Здобутки тогочасної вітчизняної перекладознавчої думки набувають важливого значення й для світової філологічної науки в цілому (з огляду на питання *витоків* порушеного сучасними вченими комплексу проблем і підходів до вивчення перекладу як художнього явища та його різновекторного функціонування у національному та світовому духовно-культурному просторі).

Українська перекладознавча думка окресленого періоду сконцентрована передусім на явищі рецепції та *творчої* трансформації зарубіжного художнього досвіду, – у проєкції на розвиток/оновлення національних традицій і модернізацію вітчизняної культури загалом, із акцентом на питанні її *національної специфіки* (що великою мірою зумовлено складною тогочасною суспільно-політичною ситуацією). Це сигналізувало про *переорієнтацію* у трактуванні проблеми художнього перекладу та домінування нових підходів до його вивчення у порівнянні із давнім періодом (див. ширше: Тетеріна, 2004, с. 23-41). У центрі уваги давніх теоретиків перекладу перебували проблеми перекладацької майстерності, вироблення основних перекладознавчих понять (метод, мова, стиль перекладу, ставлення до першотвору, реалія). Принципове розширення діапазону дослідження перекладу засвідчувало формування на українському ґрунті *двох основних аспектів*, що особливо виразно виявилось вже у другій половині XIX століття. Один із них спрямований на з'ясування *функціональності* означеного художнього явища в розвитку національного письменства (на змістовому та формальному рівні). У фокусі уваги другого аспекту, який зорієнтований на зіставлення першотвору та його тлумачення іншою мовою, – питання мистецтва перекладу (насамперед методу, принципів, стратегії тощо).

Полівекторність осмислення феномену художнього перекладу вперше переконливо репрезентувала багатогранна літературна діяльність Пантелеймона Куліша, – насамперед як перекладача, літературного критика, письменника, фольклориста. Це посутньо увиразнює її епохальне значення для вітчизняної культури загалом, на якому неодноразово наголошували вчені різних літературних періодів (від М. Драгоманова, І. Франка, В. Щурата до М. Зерова, М. Хвильового, Ю. Бойка-Блохина, Г. Грабовича, Є. Нахліка, М. Рудницького, Д. Чижевського та інших дослідників). Промовисті слова Кулішевого сучасника М. Драгоманова: П. Куліш «один з українофілів б'є в точку – *всесвітньої, людської культури* (курсив. – М. Д.), котра підніме наш народ» (Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом: 1892-1893, 1911, с.106).

Прикметне у цьому контексті самоусвідомлення П. Кулішем місії «піонера» вітчизняної культури: митець «причисляє себе до числа небагатьох обранців, – як зауважував М. Зеров, – що ... *намічали стежки* (курсив – наш) українського життя» (Зеров, 1990, с. 209). Це переконливо демонструє й Кулішеве перекладацтво, яке віддзеркалює його *програму національного культурного поступу* в цілому.

Знакову роль у розвитку української культури як системи систем (за І. Дзюбою) відіграла й багатоаспектна перекладознавча концепція П. Куліша, що тісно пов'язана із його масштабною перекладацькою діяльністю та новаторською оригінальною творчістю. В означений період, коли перекладознавча думка переважно випереджала власне перекладацьку практику (що зумовлено передусім принципово важливим на той час питанням вибору інонаціональних зразків) саме трактування художнього перекладу як чинника змістового й формального розвитку українського письменства, «рушія» національної культури загалом, визначило магістральний вектор літературної діяльності митця, сигналізуючи про новий її період.

Не випадково дослідники наголошують на певній переакцентації у поглядах П. Куліша, який у початковий період своєї творчості особливого значення надавав вивченню надбань українського фольклору. Зокрема Є. Нахлік зауважує: в 70-90-х роках П. Куліш «орієнтувався вже більше на взірці європейської поезії ... узявся “докінчати” те, чого не встигли зробити його найближчі попередники – романтики і Шевченко» (Нахлік, 2007, с. 286).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У фундаментальній двотомній монографії Є. Нахліка («Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель», 2007) вперше запропоновано цілісне осмислення багатогранної творчості українського автора. Спостереження вченого над перекладацькою діяльністю митця увиразнюють уявлення й про еволюцію його перекладознавчих поглядів. Це стосується й праць, присвячених дослідженню – у різних аспектах – Кулішевих перекладів, насамперед Шекспірових творів (Коломієць, 2010; Лучук, 2011; Даниленко, 2020). Важливо, що автори водночас висловлюють цінні спостереження й щодо впливу перекладацького досвіду П. Куліша на його оригінальну творчість (Девдюк та Проців, 2008). Розширює уявлення про український художній переклад, його еволюцію, школи/традиції, зокрема й перекладацьку діяльність П. Куліша, врахування сучасними вченими націєтворчого та мовоохоронного значення перекладу (М. Стріха, О. Лучук, Л. Коломієць та інші). Це засвідчує й праця А. Даниленка (Danuilenko, 2016).

Дослідники звертаються і до вивчення поглядів митця на художній переклад. Перекладознавчу концепцію П. Куліша, із урахуванням її багатоаспектності, вперше осмислено – в контексті української перекладознавчої думки ХІХ – початку ХХ століття – як невід’ємну частину вітчизняної літературної критики (Тетеріна, 2004, с. 60–88).

У центрі уваги науковців, праці яких (присвячені вивченню Кулішевої перекладознавчої концепції та її джерел) оприлюднено протягом останніх років, – погляди автора на питання мистецтва перекладу, що стосуються відтворення форми й змісту оригіналу іншою мовою (Голі-Оглу та Прокопець, 2018; Шмігер, 2019). Прикметно: висновки дослідників, насамперед, щодо поглядів П. Куліша на питання стратегії перекладу, зокрема їхніх джерел, дещо дисонують між собою. Так, Т. Шмігер зауважує, що Кулішеві погляди «повністю вписувались у контекст тогочасного українського перекладознавства» (Шмігер, 2019, с. 9). При цьому, автор, спираючись на думку Л. Коломієць стосовно концепції П. Куліша як перекладача творів В. Шекспіра, стверджує: «Якщо деяким тлумачам інколи можна закинути, що їхня практика розходиться з їхніми ж висловлюваннями про переклади, то в Куліша бачимо справді глибинне осмислення концепції німецьких мислителів (романтичної форенізуючої концепції. – О. Т.) та втілення її у власних перекладах» (Шмігер, 2019, с. 7). Цей висновок дослідник підтверджує спостереженням над суголосністю міркувань П. Куліша та англійського дослідника О.Ф. Тайтлера, який, на відміну від прихильників класицистичної концепції перекладу (поширеної, зокрема, серед тогочасних французьких теоретиків та практиків перекладу), обстоював потребу наближення іншомовного тлумачення зарубіжного твору до оригіналу. Водночас Т.В. Голі-Оглу й А.А. Прокопець доводять, що П. Куліш «повністю вписується в систему перекладознавчих поглядів ХІХ ст., що декларували французькі (концепція «приємного перекладу») і російські (В. Жуковський, В. Белінський та ін.) представники перекладацької думки» (Голі-Оглу та Прокопець, 2018, с. 106). Така розбіжність у судженнях науковців сигналізує про те, що означене питання ще потребує з’ясування у ширшому контексті та додаткового уточнення.

Цьому сприятиме осмислення Кулішевої перекладознавчої концепції як *багатоаспектної моделі*, з урахуванням того, що вона викристалізовувалася у певну *цілісність* у процесі творчої *еволюції* українського теоретика й практика перекладу, а *зміни* у його поглядах на питання методу перекладу чи вибору певної перекладацької стратегії тощо – у різні періоди розвитку вітчизняного письменства – зумовлювалися відповідними *загальнолітературними завданнями*.

Відтак, нині потребує обґрунтування *принципово важлива теза*: через призму поглядів П. Куліша лише на суто перекладацькі питання, – поза вивченням його концептуальних розмислів над проблемою перекладу як чинника національного літературного розвитку у міжкультурному просторі, що є центральним складником перекладознавчої концепції автора, – *неможливо* сформулювати повноцінне уявлення про неї (зокрема збагнути її специфіку і в національному, й у світовому контексті), а також

з'ясувати її *епохальну роль* у поступові українського письменства. Крім того, перекладознавчу концепцію П. Куліша, що зберігає своє значення й нині, видається доцільним розглянути у ще ширшому контексті – як потужного рушія національної культури, важливого її «механізму» (прикметна у зв'язку з цим зокрема й увага самого вченого до перекладу як міжкультурного феномену).

Цим зумовлена **мета дослідження**, що полягає в осмисленні – крізь призму міждисциплінарного підходу – багатоаспектної перекладознавчої концепції П. Куліша як певної *цілісності*, з акцентом на етапах еволюції поглядів автора на переклад. Метою статті визначено відповідні **завдання**: довести *взаємопов'язаність* та *підпорядкування* складників/аспектів Кулішевої перекладознавчої моделі, її вагому *спрямовуючу роль* у змістовому і формальному розвитку українського письменства та культури загалом у світовому універсумі, винятково важливе її значення у розширенні методологічної парадигми вивчення художнього перекладу на вітчизняному ґрунті, а також суголосність думок критика із поглядами сучасних учених-компаративістів. Все це засвідчує **актуальність** пропонованої праці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблема перекладу – це, насамперед, магістральна вісь теорії культурництва П. Куліша (із постаттю митця «найкраще в'яжеться, – як зауважує О. Лучук, – поняття культурного становлення українців у новіших часах» (Лучук, 2004, с. 13)), яка, ґрунтуючись на тріаді *переклад-мова-література*, різновекторно розбудовувалася згідно із філософськими поглядами митця. Все це переконливо засвідчує міждисциплінарний характер його перекладознавчої концепції. Метою *загальнокультурного* значення зумовлений Кулішевий «проект» перекладу кращих творів зарубіжної літератури. Декларуючи свій грандіозний намір у відомому листі до Г. Галагана 1867 р., автор окреслив й першочергові завдання: «виробити форми змужичалої нашої речі на послугу мислі всечоловічій» та «сотворити свій язик». Наголосимо, що особливої ваги П. Куліш надає наступному етапові, пов'язаному із розвитком національної літератури: «і словесність пустила б глибоко коріння у свій ґрунт» (Куліш, 1984, с. 105).

П. Куліш уперше теоретично осмислив погляд на переклад як чинник національного літературного поступу. Широко окреслюючи функціональну роль перекладу, вчений трактує означений художній феномен як засіб розвитку української літературної мови, багате джерело нових тем, ідей, жанрів, стилів, а також як потужний стимул для оригінальної творчості. Це переконливо підтверджує не лише перекладознавча концепція автора, а і його перекладацька практика та пов'язана з нею оригінальна творчість. У такому контексті принципово важливо враховувати й те, що самі переклади П. Куліша «мали не тільки експериментальний характер, а й теоретичний смисл» (Бернштейн, 1988, с. 135) та характеризуються «аналітичним критицизмом» (за Р. Гром'яком). Засвоюючи нові теми і форми згідно із потребами національного письменства, П. Куліш *різновимірно* «вписував», зокрема і як критик, українську літературу (оригінальну й перекладну) у світовий духовно-культурний простір (водночас і його збагачуючи глибокою своєрідністю національного «бачення»). Уповні поділяючи думку про важливість вивчення перекладів П. Куліша у ширшому контексті (зокрема А. Даниленко акцентує увагу на врахуванні, поряд із суто перекладацькими питаннями, «загальних засад його культурницької (національно-повчальної) і власне мовної програм» (Даниленко, 2020, с. 334)), проакцентуємо необхідність осмислення їх (перекладів) і у проекції поглядів автора на розвиток національної літератури як художньо-естетичного феномену, зокрема митцевого трактування ролі перекладу у її змістовому та формальному оновленні, з огляду й на міжкультурний *діалог/полілог* у світовому просторі.

Багатоаспектну перекладознавчу концепцію П. Куліша найвиразніше репрезентують думки, ідеї, погляди, обґрунтовані у його літературно-критичних статтях, передмовах, коментарях до перекладів, епістолярії. Автор не залишав поза увагою і суто перекладацькі питання, які *підпорядковував* загальнолітературним.

Одразу наголосимо: обидва аспекти вивчення художнього перекладу (і той, що

стосується осмислення його функціональності в контексті розвитку національної літератури та культури загалом, і той, який спрямований на з'ясування питань мистецтва перекладу (насамперед методу, стратегії, принципів відтворення оригіналу), в перекладознавчій моделі П. Куліша не протиставляються чи розмежовуються, а *взаємодоповнюють* один одного.

Осмислення ролі перекладу в розвитку вітчизняної літератури переконливо засвідчує Кулішева концепція національного письменства, яку визначає поєднання романтичної та позитивістичної тенденцій (Гнатюк, 2002, с. 10). У ній художній переклад становить одну із центральних проблем. Підносячи ідею самотності української літератури як запоруку її самостійного поступу, вчений водночас надає винятково важливого значення творчому переосмисленню світових мистецьких здобутків на власному ґрунті («Об отношении малороссийской словесности к общерусской (Эпилог к “Черной раде”»», 1857; «Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги “Народні оповідання Марка Вовчка”»», 1857; «Передне слово до громади (Погляд на українську словесність)»», 1860; «Простонародность в украинской литературе» (1962) та ін.).

Погляди П. Куліша на художню творчість, зокрема *переклад як загальнокультурну проблему*, близькі концепціям західноєвропейських мислителів доби Романтизму (Й. Гердер, Й.-В. Гете, В. Гумбольдт, А. Шлегель та інші), які, обґрунтовуючи взаємозумовленість історичного та духовного розвитку кожного народу та обстоюючи тезу про мову як вияв народного духу, вбачали у міжкультурному обміні взаємне збагачення. Ці фундаментальні положення в осмисленні П. Куліша (які є визначальними й стосовно питання джерел його *багатоаспектної* перекладознавчої концепції), з огляду на потужний імперський тиск, що утруднював тогочасний розвиток національної культури, вирізняються специфікою – підкресленою увагою до «*Свого*».

Автор вважав необхідним опанування досягненнями зарубіжних культур рідною лише за умови її *органічного* збагачення інонаціональним художнім досвідом, – відповідно до внутрішніх запитів та закономірностей національного літературного розвитку.

П. Куліш пов'язував перспективи українського письменства із його *входженням* до світового міжкультурного універсуму (насамперед через переклади кращих зразків інонаціональних літератур, творче засвоєння їхніх здобутків на власному ґрунті, а також через зарубіжні інтерпретації творів вітчизняних митців). Прикметні – з огляду й на осмислення «механізмів» функціонування системи національної літератури/культури у світовій полісистемі – концептуальні слова письменника та перекладача стосовно свого творчого зростання на шляху до віднайдення рівноваги між двома полюсами – «національним» та «універсальним»: саме тривале пізнання таких митців слова, як Гомер, Данте, Шекспір, разом із вивченням історії та народної поезії своєї батьківщини «міцно поставило мене на ноги» (Письма П.А.Кулиша к М.В.Юзефовичу, 1899, с. 205). Загальнокультурне значення творчої спадщини згаданих світочів людської думки П. Куліш підкреслював і у своїх поетичних творах («Гомер і Шекспір», «До Данта, прочитавши його поему “Пекло”»).

П. Куліш керувався аналогічною логікою мислення, зокрема, у роздумах над тим, чому «галицькі поети не мають такого чистого смаку в слові і почутті речі?». Головну причину вчений вбачав у тому, що «мало хто з них добре знає таких поетів, як Шиллер, Гете, Міцкевич, Пушкін, Байрон, Данте, а всі зависли на Шевченкові та й Шевченкового ґрунту – народної української словесності і української літератури – добре не штудірують... Доки ваші писателі вертітимуться в узенькому очереті, доти не захоплять своїми крильми свіжого вітру понад землею» (див: Барвінський, 2004, с. 151).

Кулішева настанова щодо переосмислення здобутків світової літератури на власному ґрунті та розширення її духовно-естетичних обріїв набула великого загальнокультурного значення. Програма творчого засвоєння інонаціонального художнього досвіду теоретика та практика перекладу П. Куліша, «перформатовуючи» вітчизняне письменство на різних рівнях, спрямувала його розвиток у світовому універсумі.

Показова з цього погляду увага митця до проблеми *вибору творів* для перекладу, що промовисто демонструє його власна перекладацька діяльність (Біблія, твори Гомера, В. Шекспіра, Дж. Байрона, Й.-В. Гете, Г. Гайне, Ф. Шіллера, М. Грабовського, А. Міцкевича, О. Пушкіна, М. Некрасова, О. Кольцова, О. Фета та інших).

П. Куліш обстоював насамперед загальнокультурну роль українського перекладу Біблії (цю знакову працю перекладач здійснив у співавторстві з І. Пулюєм та І. Нечуєм-Левицьким) як оберегу духовності для свого народу. Водночас митець надавав винятково вагомого значення українському перекладу Святого Письма й у контексті національного літературного розвитку. Книгу Книг П. Куліш вважав «епопеєю, поважнішою й глибшою» за Гомерові поеми (див. ширше: Нахлік, 2007, с. 271). Це вповні узгоджується із його трактуванням значення появи Біблії українською мовою, яка, окрім духовно-повчальної та мовотворчої, на чому слушно наголошують дослідники (А. Даниленко, Є. Нахлік та інші) виконувала ще й важливу загальнолітературну/загальнокультурну роль як багате джерело збагачення національного письменства новими темами, мотивами.

П. Куліш обґрунтував погляд на переклад світової класики як винятково важливий чинник розвитку вітчизняного письменства. Звернення до творчості В. Шекспіра, Ф. Шіллера, Й.-В. Гете, Дж. Байрона та інших визначних представників зарубіжної літератури, зумовлювалося, передусім, прагненням митця піднести українське письменство до рівня осмислення т. зв. вічних тем. Це підтверджують, зокрема, такі його слова (винятково показові, з огляду на вагому загальнолітературну/загальнокультурну роль, яку відіграла творчість Великого Барда у становленні та розвитку європейських літератур національними мовами за епохи Романтизму): «Коли б Шекспір зробився читанням любим, се отверезило б нашу літературу мізерну, дало б їй крила... Така моя мета» (див. ширше: Шаповалова, 1976, с. 56).

Широкій програмі розвитку національного письменства відповідав грандіозний задум П. Куліша перекласти драми «Гомера новосвіту» (саме так звертався український майстер слова до Шекспіра у передмові до власних тлумачень його творів (Куліш, 1994, с. 385); прикметна у цьому контексті й згадана поезія «Гомер і Шекспір» (Куліш, 1994, с. 430)).

Шекспіріані належить центральне місце у Кулішевій програмі перекладу кращих зразків світової літератури. У віршах «До Шекспіра» та «До рідного народу», які є своєрідними передмовами до перекладів, П. Куліш висловлює свої культурницькі ідеали. Потужний шекспірознавчий вектор насамперед у літературно-критичних та перекладознавчих поглядах автора (див. ширше: Тетеріна, 2014) увиразнює його трактування проблеми перекладу як чинника національного літературного розвитку.

Увагу П. Куліша привертав, насамперед, *універсалізм* творчості В. Шекспіра. Не випадково у перекладеному українським тлумачем фрагменті Гервінусової праці під назвою «Як велико цінують Шекспіра німці» (вона також мала посутнє значення у формуванні його перекладознавчої концепції, бо ж була одним із її важливих джерел (див. ширше: Возняк, 1930, с. 169-176)) особливу увагу приділено осмисленню феномену Шекспірової творчості під цим кутом зору.

П. Куліш надавав великого загальнокультурного значення перекладу творів В. Шекспіра з огляду на розвиток та збагачення української літератури не лише на змістовому, а й на формальному рівні, з акцентом на розширенні її жанрового діапазону. Не випадково Кулішеву увагу привернуло концептуальне спостереження німецького вченого про те, що Шекспір як «великий наставник ... колихав у колисці німецьку драматичну поезію минулого століття» (див. Возняк, 1930, с. 174). Шекспіровий художній досвід П. Куліш вважав важливим орієнтиром, своєрідним зразком для українських письменників. Зокрема у листі до Т. Шевченка (від 25 липня 1846 р.) П. Куліш звертав увагу на художньо-естетичні здобутки «великого британця» («рівновага частин, цілість, єдність враження і взагалі гармонія у будь-якому епічному та драматичному творі» (Кирилюк, (ред.), 1962, с. 53)).

Із цього ж погляду автор осмислював важливість появи п'єс Ф. Шіллера у вітчизняному культурному контексті. Це стосується, насамперед, «Вільгельма Телля» (Куліш, 1984, с. 293), що засвідчує Кулішевий переклад твору німецького митця слова.

Загальнолітературне значення тлумачень творів Дж. Байрона українською мовою П. Куліш обґрунтував у вірші-посвяті до свого перекладу «Чайльд-Гарольдова мандрівка» (1905 р.) – «До Михайленка Василя Білозірця, подаючи йому переспів Чайльда Гарольда і Дон Жуана». Показово, що український автор взорувався на високе поцінування творчості англійського поета Й.-В. Гете (Байрон, 1905, с. 14), який осмислював художню спадщину Дж. Байрона, поряд із Шекспіровою, у контексті запропонованої ним концепції світової літератури.

Збірку «Позичена кобза» (1897), у якій об'єднано переклади з європейських поетів, П. Куліш назвав своєю «вірою, надією, любов'ю», що вельми прикметно з огляду на усвідомлення автором її загальнолітературного значення. Ця «остання велика вкладка Куліша в добуток української поезії, – як зауважував М. Зеров, – ... підбиває підсумок усім змаганням Кулішевим здобути нові терени українському поетичному слову» (Зеров, 1990, с. 281-282). Це вповні узгоджувалось із Кулішевим наміром (наголосимо на цьому!), заявленим ще 1885 р.: «нам у нашій поезії треба брати нові ноти, яких не брав Шевченко» (див. ширше: Зеров, 1990, с. 206).

Кулішева програмна настанова – розширити українське письменство до світових обріїв, збагатити/оновити його зміст і форму – зумовила й вибір та обґрунтування методу перекладу зарубіжної класики (універсальної за своїм характером). За означеного періоду П. Куліш як теоретик перекладу обстоював метод відповідного відтворення оригіналу.

Передмови українського автора до своїх тлумачень, насамперед, творів В. Шекспіра та Дж. Байрона, а також його епістолярій показово демонструють не тільки те, що він підпорядковував суто перекладацькі питання загальнолітературним, а й засвідчують їхній нерозривний взаємозв'язок у його перекладознавчій концепції загалом. Зокрема це переконливо підтверджує передмова П. Куліша до першого видання 1882 р. власного перекладу Шекспірових п'єс («Отелло», «Троїл і Крессіда», «Комедія помилок»), у якій тлумач обґрунтував, передусім, вибір творів класика англійської літератури для функціонування у національному літературному контексті. Наголошуючи на художньо-естетичних здобутках зарубіжного митця, з огляду на важливість їхньої рецепції вітчизняним письменством, П. Куліш обстоював продиктований цією метою загальнолітературного характеру й метод відповідного відтворення оригіналу. Прикметно: автор задекларував обраний метод перекладу, підкреслюючи водночас характерну особливість, що вирізняє Шекспірові твори (ефект контрасту): «У нашому перекладі, круто позагинані лайки і грубиянські жарти, котрими Шекспир, яко великий художник, відтінює в себе пречисте і ніжне (курсив. – наш), поперекладавано так, як воно стоїть у британському оригіналі» (Шекспірові твори, 1882, с. 5)).

Багатоаспектність перекладознавчої концепції П. Куліша переконливо засвідчують й авторові прозові передмови до його перекладу твору Дж. Байрона («Чайльд-Гарольдова мандрівка»), разом із уже згаданим віршем-присвятою В. Білозерському. Акцентуючи увагу на важливості творчого засвоєння мистецького досвіду англійського поета українською літературою, П. Куліш обґрунтовує в одному із своїх звернень («До новомовної нашої Руси») метод відповідного відтворення першотвору, наголошуючи на обраній стратегії, що спрямована на т. зв. очуження перекладу. Автор підкреслював, що, знайомлячи вперше читачів зі «знаменитою поемою ... такого впливового письменника ... зберіг в перекладі всі релігійні, політичні й суспільні погляди, властиві англійцеві, який віддалений від нас майже на ціле століття» (Байрон, 1905, с. 9). Кулішеве міркування щодо важливості застосування такої стратегії перекладу, висловлене з приводу власного тлумачення Байронового твору, посутньо увиразнює розмисли сучасних дослідників (на переконання яких, «доктрина перекладу, котра найбільш цілісно і послідовно простежується на матеріалі Кулішевої шекспіріани», вповні узгоджувалася із домінуючою

серед німецьких романтиків т. зв. форенізуючою концепцією перекладу (Коломієць, 2010, с. 110-111)). Попри те, що П. Куліш не завжди послідовно дотримувався на практиці принципів означеної стратегії перекладу (про що мовитиметься пізніше), його трактування цього питання у *культурологічному* аспекті в кінці XIX століття (яке набуло свого розвитку у перекладознавчих поглядах І. Франка) має вагоме значення з огляду на поступ тогочасної вітчизняної перекладознавчої думки загалом.

Теоретичне обґрунтування вимоги збереження віршової форми першотвору, що засвідчують передмови до власних перекладів та епістолярій П. Куліша (хоча цій вимозі не завжди відповідали конкретні перекладацькі рішення автора), сприяло виробленню теорії українського поетичного перекладу та розвитку перекладацького мистецтва загалом.

Поорієнтованість на відповідне відтворення змісту й форми кращих зразків світової літератури, своєю чергою, особливо заaktuалізувала проблему розвитку літературної мови, стимулюючи пошук перекладачем лексики для адекватного віддання високого стилю першотвору.

Кулішевий намір – «не знижуватися до популярного переказу, а навпаки – підвестися на вершини творчої думки» (Зеров, 1990, с. 211) – не залишився поза увагою літературознавців, зокрема й сучасників митця. Зокрема це підтверджує й проникливе спостереження В. Щурата, яке він висловив у своїй рецензії на український переклад «Паломництва Чайльд Гарольда» Дж. Байрона (категорично не поділяючи Франкової різкої критики мови цього тлумачення): «Куліш – аристократ духа, хотів народ і життя народне, його ідеї і стремління піднести до висоти аристократизму духа, а не хотів гнути своєї гордої голови вниз, до поглядів загалу. “Думаймо, як плебс!” – говорили одні, “піднесімо плебс до ясних зір культури!” – немов говорить Куліш» (Щурат, 1906, с. 110-111).

Важливо, що Кулішеву настанову щодо збагачення українського письменства інонаціональними художньо-естетичними здобутками, яка переконливо спростовувала теорію «літератури для домашнього вжитку» (покаже у цьому контексті несприйняття М. Костомаровим, зокрема, Кулішевих тлумачень українською мовою творів «європейських знаменитостей» (Костомаров, 1883)), підтримали та розвинули його молодші сучасники, насамперед М. Старицький, хоча й репрезентував іншу школу українського перекладу (класичну) на відміну від П. Куліша як представника т. зв. фольклорної традиції (М. Новікова її слушно означає ще як «онтологічну», а М. Стріха умовно називає «бароковою»).

У цьому контексті вирізняється Кулішева теорія «староруського відродження», якій автор надавав загальнокультурного значення. У віршових передмовах до збірки «Позичена кобза» («Слівце до староруських народовиків...» та «Слово до німців ...» (Куліш, 1994, с. 544–547)) П. Куліш трактує переклад і як потужний засіб розвитку української літературної мови та утверджує ідею її «відродження». Тлумач обстоює свій – «синтетичний» – підхід до поповнення української літературної мови, керуючись наміром компенсувати відсутність абстрактної лексики у тогочасній українській мові, що, своєю чергою, сприяло відповідному відтворенню змісту і, головне, витонченої форми зразка зарубіжного письменства, збереженню його високого стилю. На цьому питанні, до якого різною мірою зверталися вчені (А. Даниленко, Р. Доценко, Р. Зорівчак, Г. Кочур, М. Стріха, Ю. Шерех та інші), спиняємося лише принагідно, акцентуючи увагу на його ролі у функціонуванні означеної тріади *переклад – мова – література* у розвитку національної культури загалом. Це, своєю чергою, посутньо увиразнює й уявлення про перекладознавчу концепцію митця як цілісність.

Українському автору не завжди вдавалося обґрунтувати на практиці обстоюваний метод перекладу. На це вказував, зокрема, Я. Гординський щодо Кулішевих тлумачень драм В. Шекспіра (Гординський, 1928, с. 76); деякі випадки неадекватного відтворення зарубіжного твору фіксують й сучасні дослідники, зокрема у митцевих перекладах з Дж. Байрона (Девдюк та Проців, 2008, с. 4).

В означеному контексті варто проакцентувати властиву тлумаченням П. Куліша (й на

цьому етапі його літературної діяльності) *українізацію оригіналу* – характерну ознаку вітчизняної перекладної літератури XIX ст. загалом, що дисонувала із обґрунтованою дослідниками Кулішевою орієнтацією на т.зв. форенізуючу концепцію перекладу. На таку особливість Кулішевих тлумачень неодноразово вказували науковці (О. Білецький, Р. Зорівчак, Є. Нахлік, А. Шамрай). Прикметна заувага Р. Зорівчак щодо надмірного вживання реалій українського побуту, зокрема, у Кулішевих перекладах Шекспірових творів. Авторка зазначала, що «нерідко англійського барона чи шотландського тана Куліш називає гетьманом чи отаманом» (Зорівчак, 1998, с. 124-125). Л. Коломієць водночас зауважує: «поряд з очуженням мови перекладу за допомогою архаїчних та локальних мовних елементів, П. Куліш вдається до її онаціональнення» (Коломієць, 2010, с. 115). Особливий інтерес (із огляду на осмислення різновекторності перекладознавчої моделі П. Куліша) викликає думка А. Шамрая. Вбачаючи також у Кулішевих перекладах важливий «теоретичний смисл», учений не лише констатував наявність українзації в його тлумаченнях зарубіжних творів, а й пов'язав цю особливість з *естетичною концепцією митця саме як романтика*. Таким чином, Кулішеве переконання, – прикметний штрих до його поглядів на проблему перекладу, – що «українська мова впроможі передавати світові ідеї, не втрачаючи свого народного колориту (виразно виявляючись у його перекладах з Гете, Байрона, Шиллера в тому своєрідному націоналізованні світових шедеврів, з заміною імен на українські, з введенням чисто народних епітетів, зворотів...)» (Шамрай, 1987, с. 206), позначалося і на перекладацькій методи автора.

Принагідно зауважмо, що певна непослідовність між теоретично заявленими перекладачем принципами та відхиленням від них на практиці чи не найкраще вияскравлює специфіку художнього перекладу як мистецтва Слова загалом, яке не варто та, напевно, й неможливо «підігнати»/«вкласти» у готові моделі чи схеми. Це повною мірою стосується й питання творчого методу Куліша-перекладача. Погляд метра у галузі художнього перекладу Г. Кочура (на який орієнтуються сучасні перекладознавці (Кам'янець та Некряч, 2010, с. 14)), допоможе, на нашу думку, наблизитися й до розкриття специфіки перекладацького мистецтва П. Куліша, а також збагнути «аналітичний критицизм», закладений у ньому. Г. Кочур, представник класичної течії українського перекладу, на переконання якого, читач повинен знати класику справжню, а не «приспосовану», – водночас висловив із цього приводу і таке проникливе спостереження: «все-таки найкращі переклади виникають, мабуть, на зіткненні цих обох тенденцій (очуження та одомашнення. – О. Т.)... Нехай в окремих випадках справу вирішує такт перекладача, його досвід, смак, поетична інтуїція – часом це дає добрі наслідки» (Кочур, 2008, с. 203). Прикметно: концептуальна Кочурова заувага (що присутньо сприяє з'ясуванню – із сучасної перспективи – особливостей перекладацької методи П. Куліша) протилежна позиції Ф. Шлійєрмахера. Зокрема цей представник епохи Романтизму (ближчої часово і світоглядно українському митцеві XIX ст.) наполягав все ж таки на розмежуванні означених підходів до перекладу інонаціонального твору – його т. зв. «одомашнення» чи «очуження» («Про різні методи перекладу»), віддаючи перевагу другому.

Твердження щодо великих виражальних можливостей української мови, яке, певною мірою, позначилося й на «зіткненні» двох перекладацьких стратегій у творчості Куліша-перекладача, він розвиває у прозовій передмові до вже згаданого тлумачення «Паломництва Чайльд Гарольда» Дж. Байрона («До новомовної нашої Руси»). Із особливостями української мови, яка «відлуное глибокою старовиною» (Байрон, 1905, с. 9), автор, обґрунтовуючи її переваги над російською на матеріалі перекладу Байронового твору, пов'язував значно більшу гнучкість рідної – у віршуванні. Як зауважував митець, він у цьому пересвідчився, коли перекладав ще перші три Шекспірові драми (1882).

Якщо Кулішеве переконання у винятково великих виражальних можливостях української мови лише утверджувалося у процесі «апробування» її на найкращих зразках світової літератури, то його перекладознавча концепція зазнавала змін. Стосовно неоднакових поглядів П. Куліша на суто перекладацькі питання, передусім методу

відтворення чужоземного зразка та вибору перекладацької стратегії в цілому, необхідно зауважити: ці зміни, виразно віддзеркалюючи еволюцію автора як теоретика перекладу, зумовлювалися необхідністю реалізувати ті завдання загальнолітературного характеру, що критик у певний період розвитку національного письменства вважав першочерговими та найважливішими.

П. Куліш дебютував як перекладач у ролі прихильника вільного поводження з оригіналом. Автор теоретично обґрунтував такий метод тлумачення інонаціонального твору, почасти навіть абсолютизуючи його у початковий період своєї літературної діяльності. Головне завдання перекладача П. Куліш вбачав у тому, щоб розвинути суголосний мотив інонаціонального зразка, творчо переосмислюючи його на власному ґрунті. Вказуючи на свої ранні інтерпретації з польської та російської мов, автор стверджував, що саме так «перекладувати такі речі треба ... а не слово в слово. Ми й так розуміємо оригінал ... Інша річ – додати перекладом таке, чого не втяв оригінал... Так обидві рідні по слов'янству літератури багатітимуть ...» (цит. за: Нахлік, 2007, с. 264). Подібні висловлювання П. Куліша мають важливе теоретичне значення (переконливо демонструючи ще у перший період творчості митця чітке усвідомлення того, що суто *перекладацькі питання переважно зумовлені загальнолітературними*). Віддзеркалюючи відповідний етап розвитку вітчизняного письменства та перекладознавчої думки, вони дають підстави провести аналогію із підходом до перекладу, який в українській літературі першої половини XIX століття репрезентували, насамперед, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський, а в російській – найяскравішим його представником був В. Жуковський. З'ясовуючи означене питання, Є. Нахлік зауважує: П. Куліш, «виходячи з відмінностей між “перекладом” і “переспівом” обґрунтував *потребу* (курсив – наш) саме українізованих “переспівів” (по суті, вільних перекладів чи переробок як ідейних трансформацій)» (Нахлік, 2007, с. 264). Проакцентуймо, що переконання автора зумовлювалося його поглядами на специфіку тогочасного національного літературного розвитку, насамперед його *запитів*.

П. Куліш порушував питання методу перекладу й у післямові до свого роману «Чорна рада», відтвореного російською мовою. Ця програмна праця із промовистою назвою – «Об отношении малороссийской словесности к общерусской» (1857) – чи не найвиразніше віддзеркалює співвідношення двох основних аспектів вивчення означеного художнього явища у перекладознавчій моделі автора, демонструючи підпорядкування суто перекладацьких питань загальнолітературним і, ширше, – загальнокультурним проблемам.

П. Куліш кваліфікував свою російськомовну інтерпретацію «Чорної ради» як вільний переклад. Варто зауважити: у цьому випадку митцеве обґрунтування обраного перекладацького методу вирізнялося особливими акцентами порівняно з його роздумами, що стосувалися вільного тлумачення українською мовою творів зарубіжних літератур і у початковий період творчості (переспіви з А. Міцкевича, М. Грабовського та інших авторів), і наприкінці літературної діяльності. При цьому, вільні інтерпретації, які П. Куліш здійснив на схилі свого віку («Переспіви з великоруських співів»), творчо переосмислюючи/ трансформуючи вже на змістовому та *формальному* рівні інонаціональний художньо-естетичний досвід на власному ґрунті, сприяли глибшому, ніж на першому етапі митцевої літературної діяльності, зокрема й перекладознавчої, розумінню функціональності перекладу у національному літературному розвитку загалом та еволюції окремого письменника зокрема – як *своєрідного імпульсу, стимулу* для оригінальної творчості. Саме у процесі інтерпретації російської лірики українською мовою, зауважував сам автор, *визрівали його оригінальні вірші*, пізніше об'єднані у збірці «Дзвін» (див. ширше: Нахлік, 2007, с. 286) (це спостереження митця, що увиразнювало трактування проблеми самоосмислення взаємозв'язку означених художніх процесів у творчій «лабораторії» Майстра Слова, винятково показове й з погляду психології творчості).

У епілозі ж до свого роману «Чорна рада» П. Куліш акцентує увагу на проблемі

методу перекладу, яку розглядає в іншій проєкції. Обстоюючи суголосну поглядом романтиків думку про мову як прояв народного духу, митець висловив концептуальну тезу: оригінал і переклад – це два різних «по тону і духу» твори (Куліш, 1989, с. 458). Однак, вагомість такого спостереження (яке має винятково важливе значення для розвитку вітчизняної перекладознавчої думки) можливо збагнути вповні тільки в контексті поглядів автора на національний літературний поступ та його перспективи.

Явище невідповідності російськомовного самоперекладу оригіналові критик трактує як переконливий аргумент щодо самостійного статусу української мови, самобутності вітчизняної літератури та повноправного розвитку національної культури у світовому просторі (що набувало особливої ваги у контексті складної суспільно-політичної ситуації). Саме цим питанням загальнокультурного і водночас націєтворчого характеру, насамперед, підпорядковано й з'ясування причин, які породжують труднощі у процесі перекладу твору, написаного українською мовою. Означене питання критик обґрунтував на початку своєї літературної діяльності на матеріалі російських автоперекладів – власного («Черная рада») та самоперекладу Г. Квітки-Основ'яненка («Маруся»), а також перекладів російською мовою українських художніх творів («Григорій Квітка й його повісті») й вітчизняного фольклору (передмова до першого тому «Записок о Южной Руси» («О переводе малороссийский дум и преданий»)). Розмисли над явищем неперекладності посутньо розширюють уявлення про Кулішеві погляди і на власне перекладацькі питання.

Залучаючи міждисциплінарний підхід (охоплюючи сфери філософії, психології, психолінгвістики та ін.) П. Куліш пояснює «неспівмірність» першотвору і його іншомовної інтерпретації особливостями світосприйняття двох народів. П. Куліш уперше обґрунтовує у такий спосіб важливу проблему взаємозв'язку менталітету, мови та автоперекладу/перекладу (див. ширше: Тетеріна, 1999), яку розглядає у культурологічному аспекті. Прикметно, що означений підхід до вивчення цієї проблеми, який застосував український автор ще у ХІХ столітті, продовжує привертати увагу дослідників (Новикова, 1997).

П. Куліш осмислює сутність української «натури» у контексті «філософії серця», що вповні узгоджується із розмислам учених наступних культурно-історичних періодів над проблемою «українського кордоцентризму» (М. Балагутрак, Я. Гнатюк, О. Кульчицький, І. Мірчук, Д. Чижевський, В. Янів та ін.). Явище неперекладності, з яким митець зіткнувся, зокрема, у процесі відтворення свого роману російською мовою, він пояснював тим, що «великорусские простолюдины, не имея в своей натуре свойств народа малороссийского, слишком резко отличаются от него характером языка своего» (Куліш, 1989, с. 468). Не випадково, передаючи, наприклад, почуття Лесі до Сомка («І зросла Леся, його кохаючи, кохаючи щиро дівочим серцем. Що тільки в піснях виспівують про те кохання, усе вона складала у своєму серці» (Куліш, 1994, с. 80-81)), митець у російському автоперекладі «Чорної ради» максимально (а точніше, безпорадно) лаконічний: «И выросла Леся, любя его, как умеют любить только казачки» (Куліш, 1857 с. 88-89). Або, скажімо, характеризуючи в українському тексті Кирила Тура як людину, наділену «щирою душею», П. Куліш змушений, щоб бути зрозумілим російському читачеві, вдатися у самоперекладі до такої описово-зовнішньої характеристики свого героя: «У него ... душа такая, как будто он вырос в церкви...» (Куліш, 1857, с. 92). Ще один приклад: внутрішній стан свого героя Шрама, що в українському тексті автор передає, підкреслюючи внутрішнє емоційне напруження персонажа: «...тяжко стало старому на душі. Далі здихнув важко, *од серця* (курсив. О.Т.)» (Куліш, 1994, с. 61), російською мовою відтворено нейтральніше: «...неожиданная сцена сильно его опечалила. Наконец он облегчил вздохом грудь» (Куліш, 1857, с. 50). Показово, що стан гніву своїх персонажів (скажімо, діалог Кирила Тура з Лесею під час її викрадення) автор передає значно виразніше в російському самоперекладі порівняно з оригіналом, а вияв закоханості (зокрема Петра), навпаки, – стриманіше. Прикметним в означеному контексті є й відтворення сприйняття героями природи. П. Кулішеві доводилося акцентувати в автоперекладі, *на відміну від оригіналу*, на

своєрідності властивого українському народові відчуття природи, пов'язуючи її з національним менталітетом, історією, віруваннями: «... величественная картина ночи поселила в уме украинца ряд благочестивых и поэтических мыслей ... звезды представляются в воображении украинца человеческими душами ... Если покатится по небу и погаснет падающая звезда, украинец заключает, что погасла жизнь какого-нибудь человека, и усердно перекрестится, прося Бога отпустить ему грехи его» (Куліш, 1857, с. 94-95). На основі спостережень над російськими автоперекладами українських письменників (насамперед Г. Квітки-Основ'яненка), а також власним П. Куліш, який своїми роздумами виходив й у сферу естопсихології, обґрунтував концептуальну думку: «Замечателен тот факт, – что один и тот же писатель, производя на читателей неотразимое впечатление малороссийским языком, оставлен ими без внимания на великорусском. Здесь мы видим доказательство, какая тесная связь существует между языком и творящею фантазией писателя и в какой слабой степени передает язык другого народа понятия, которые выработались не у него и составляют чужую собственность» (Куліш, 1989, с. 469).

Кулішеве трактування проблеми труднощів відтворення оригіналу мовою іншого народу (з якою автор «Чорної Ради» великою мірою пов'язує й свій вибір методу вільного перекладу) зумовлено водночас прагненням довести унікальність національного погляду/національної «оптики», що власне й визначає специфіку вітчизняної культури загалом. І в цьому випадку логіка мислення українського митця, яка вповні узгоджується із думкою Й.-В. Гете (щоб пізнати народ, треба дійти до неперекладного), не втрачає своєї актуальності й нині. Це переконливо засвідчують сучасні концепції, насамперед представників герменевтики, рецептивної естетики та психолінгвістики, увагу яких привертає й феномен художнього перекладу.

Наголошуючи в означеному контексті на принципових відмінностях між українським та російським народами, їхнім менталітетом, традиціями, віруваннями, мовою, літературами та культурами загалом (питання, що набуває нині виняткової актуальності), П. Куліш обстоював переконання про самотність вітчизняного письменства, акцентуючи увагу на великих перспективах його повноправного розвитку в міжкультурному просторі. Ці погляди П. Куліша переконливо демонструють функціональність не тільки перекладу, а й перекладознавчої думки як важливого фактору самозбереження національної культури в цілому. З огляду на сучасні реалії російсько-української війни, спрямованої на відвертий геноцид українського народу, яка насправді триває вже декілька століть і, безперечно, завершиться «попелом» і цієї імперії (за словами Ю. Клена), – остаточною перемогою *нашого незламного народу – тріумфом* вільного Духу над рабським, набувають особливого значення розмисли-застереження І. Дзюби, які багато в чому близькі Кулішевим. На глибоке переконання сучасного автора, «шлях до загальнолюдського лежить через засвоєння, а не через витоптування національних культур, які тільки і є реальним багатством уселюдськості» (Дзюба, 2006, с. 568).

П.Куліш утверджував тезу, що національне письменство забезпечує «духовне господство поміж іншими народами» (Куліш, 1989, с. 488) (це вповні узгоджується із положенням сучасних учених про «серцевинне» місце літератури у полісистемі культури). Не випадково, констатуючи неминучі втрати художнього перекладу, П.Куліш водночас підкреслював вагому роль мистецьких інонаціональних тлумачень, зокрема й українських творів, «ще не прославлених по всьому світу» (Куліш, 1989, с. 511). Це переконливо засвідчує Кулішеве поцінування перекладу оповідань Марка Вовчка (І. Тургенев) як промовистого доказу, що «люд наш український має свої словесні скарби, ні в кого не позичені» (Куліш, 1989, с. 511).

П.Куліш уперше заактуалізував і цю винятково важливу проблему загальнокультурного характеру (що перебуває у фокусі уваги й сучасних компаративістів), акцентуючи на входженні *молодої* літератури у світовий контекст та *сприйнятті* її в міжнаціональному просторі. Це мало вагоме значення з огляду й на процес становлення вітчизняного порівняльного літературознавства.

Якщо спроектувати актуальні нині ідеї – власне здобутки гуманітаристики у сфері дослідження проблеми художнього перекладу – на Кулішеву перекладознавчу концепцію, то виразно виявляється суголосність у поглядах українського автора та сучасних учених. Це дає підстави вбачати зокрема й у моделі П. Куліша (який також творчо засвоював доктрини своїх попередників) *витоки* думок та підходів до вивчення феномену художнього перекладу, що зберігають своє значення й досі. Це винятково важливо і стосовно питання еволюції вітчизняної перекладознавчої думки, а також і з огляду на проблему «поступу ідей» в означеному аспекті в цілому.

П. Куліш одним із перших українських літераторів осмислив значення художнього перекладу, насамперед світової класики, як винятково важливого чинника («рушія») розвитку національного письменства/культури, що перегукується із поглядами вітчизняних і зарубіжних учених наступних епох, зокрема Ф. Хорста («Мистецтво перекладу», 1971). Американський дослідник, звертаючись до історії перекладів творів, насамперед, Гомера, Шекспіра, Гете різними мовами, зацентрував увагу – вже на новому етапі розвитку перекладознавства – на проблемі функціональності перекладу як джерела *збагачення* національної літератури (Horst, 2009, с. 28-30), що принципово розширювала діапазон його вивчення. Думка українського автора XIX століття щодо неоціненної ролі перекладу у процесі входження молодшої літератури до світового контексту винятково суголосна поглядам дослідників, котрі власне започаткували «культурний поворот» у західному перекладознавстві, зокрема А. Лефевра, який трактував означений художній феномен як своєрідний вхід/«врата» («gates») для національного письменства у міжкультурний простір (Lefevre, 1998, с. 76-89). При цьому, П. Кулішеві погляди вповні узгоджуються із концептуальними положеннями компаративістів про двоспрямованість міжкультурного спілкування, з акцентом на «вирішальній ролі» літератури-реципієнта та вияскравленні її національної специфіки (що в 70-х – 80-х рр. обґрунтували С. Баснет, Д. Дюришин, А. Лефевр, М. Новікова, А. Попович та інші дослідники); прихильники теорії культурного трансферу наголошують на «зворотному впливові» (Espagne, 1999, с. 24-25). П. Куліш також, з одного боку, обстоював функціональну роль перекладу у змістовому й формальному збагаченні й оновленні літератури/культури кожного народу, а з іншого, привертая увагу до українських «скарбів, ні в кого не позичених», що осмислював крізь призму участі вітчизняного письменства – насамперед через переклад – у міжкультурному діалозі на світовому «форумі». Міркування П. Куліша стосовно високого рівня художніх перекладів творів національних літератур як запоруки їхнього належного сприйняття, поцінування й визнання у світовому міжкультурному універсумі (що розвинули його молодші сучасники, насамперед І. Франко та М. Грушевський) перегукуються, зосібна, із думками учених значно пізнішого періоду (Вайсшайн, 2012, с. 31).

Погляд із сучасної перспективи спонукає до висновку-спостереження: розмисли П. Куліша над проблемою художнього перекладу переконливо демонструють вихід вітчизняної перекладознавчої думки на культурологічний рівень ще у XIX столітті.

Загальнолітературна/загальнокультурна мета і завдання, якими керувався автор у певні періоди розвитку письменства, по суті, зумовлювали теоретичне обґрунтування *різних методів* відтворення оригіналу та застосування на практиці (залежно від ступеня «співмірності» мов, менталітетів, традицій двох народів) різних перекладацьких стратегій – одомашнення/очуження, а іноді і їхнього поєднання (що певним чином корелює із його підходом до формування української літературної мови як «синтезу здобутків старої книжної мови і вимовних ресурсів мови народнорозмовної», за спостереженням М. Зерова (Зеров, 1990, с. 212)). Все це підтверджують Кулішеві тлумачення різних періодів – від перекладу до переспіву (чи навпаки). Вони мають також важливе теоретичне значення, власне окреслюючи широкий *діапазон перекладацької діяльності* загалом, що узгоджується із поглядами сучасних вітчизняних (І. Лімборський, Л. Коломієць, О. Павленко) та зарубіжних (Д. Дюришин, П. Тороп) дослідників.

Прикметне й Кулішеве трактування ідеї неперекладності (у проєкції

міждисциплінарного підходу), осмислення якої вітчизняною перекладознавчою думкою XIX століття набуло свого плідного розвитку – від розмислів Г. Квітки-Основ'яненка до поглядів представників психологічної школи в українському літературознавстві, насамперед О. Потєбні та І. Франка (див. ширше: Тетеріна, 2009), яке багато у чому близьке концепціям сучасних учених (зокрема Е. Сепір обґрунтував важливу роль психолінгвістики у вивченні означеної проблеми (Сепір, 1993)). Показові у цьому контексті погляди П. Куліша й на проблему автоперекладу, із якими варто пов'язувати *першопочатки* її наукового осмислення не лише українським, а й світовим перекладознавством. П. Куліш одним із перших теоретично осмислив проблему автоперекладу, трактуючи цей феномен як взаємодією не лише двох мов, літератур, а насамперед двох культур (Тетеріна, 2015).

Різновекторні погляди П. Куліша на проблему художнього перекладу становлять разом із його перекладацькою діяльністю та оригінальною творчістю цілісне явище вітчизняної культури другої половини XIX століття, що переконливо репрезентує автора як великого «прихильника, – за словами М. Грушевського, – єднання України із Вселюдством на ґрунті культури» (Грушевський, 1992). Багатогранна літературна творчість П. Куліша-мультиаланта, репрезентуючи різні сфери тогочасної національної культури, щільно «переплетені» між собою, виразно віддзеркалює її розвиток – від романтизму до модернізму, на який сама присутньо повпливала. Прикметні слова молодшого сучасника П. Куліша Б. Лепкого: «Поки поети пробували переспівували нібито легкий склад Тарасових творів, поти не було великого хісна для нашої поезії, а як стали приглядатися до поетичного ремесла Кулішевого – явилися нові справжні Митці – один з перших – Іван Франко» (Лепкий, 1923, с. 11), який звертав увагу на те, що в 80-90-х рр. П. Куліш обирає нову «більш європейську дорогу поезії – т. зв. рефлексивної» (Франко, 1984, с. 288). Саме Куліш – предтеча модерної поезії, стверджував М. Рудницький (Рудницький, 1936 с. 55). Г. Грабович вважає П. Куліша «центральною, ключовою постаттю в становленні модерної української літератури і культури» (Грабович, 2019, с. 4). У такому контексті принципово увиразнюється загальнокультурна *місія* й Кулішевої перекладознавчої концепції, що не лише у горезвісний період нищення української культури (одним із проявів якого була, зокрема, заборона українських перекладів зарубіжних творів) спрямувала масштабну перекладацьку й оригінальну творчість письменника та його сучасників-одномудців, а й на цілі десятиліття визначила перспективи національного культурного поступу. На погляди П. Куліша – як одного зі «стовпів української культурної самосвідомості», його «глибокий національний такт і естетичний досвід», зокрема, щодо *вибору* зарубіжних творів для функціонування в національному контексті, орієнтувалися вчені й письменники наступної літературної епохи в еміграції (Державин, 2005, с. 164), які своє завдання вбачали в тому, щоб зберегти і примножити здобутки великих попередників, забезпечити безперервний розвиток вітчизняної культури в цілому.

Висновки. Погляди П. Куліша на проблему художнього перекладу, виразно демонструючи залучення, насамперед, двох основних, взаємопов'язаних між собою, аспектів його вивчення, репрезентують перекладознавчу модель автора як певну *цілісність*. Один із них стосується осмислення функціональності означеного явища у розвиткові письменства та культури загалом, а другий – з'ясування питань мистецтва перекладу (що передбачає зіставлення оригіналу і його тлумачення іншою мовою), – суто перекладацькі питання в концепції критика підпорядковано загальнолітературним/загальнокультурним.

Залучення автором міждисциплінарного підходу принципово збагатило тогочасну українську перекладознавчу думку, знаменуючи *новий* етап її поступу. Осмислення багатоаспектної перекладознавчої моделі П. Куліша дає всі підстави вбачати в міждисциплінарному підході до художнього перекладу, на якому вона заснована, *зародження* на вітчизняному ґрунті чи не найперспективнішої й нині методологічної

парадигми комплексного дослідження цього художнього явища – на перетині перекладознавства, компаративістики й культурології, що актуалізують сучасні вчені (додамо: із виходом й у сфери філософії, психології, психолінгвістики). Такий підхід, який виразно засвідчує здобутки й української перекладознавчої думки попередніх періодів, що нерідко випереджала зарубіжну, вказує важливий напрям подальшого дослідження перекладу як міжлітературного, міжмовного та міжкультурного феномену, розширюючи обрії світової гуманітаристики загалом.

Бібліографічний список

- Байрон, Дж., 1905. *Чайльд-Гарольдова мандрівка*. Переклав П. Куліш. Львів.
- Барвінський, О., 2004. *Спомини з мого життя: Частина перша та друга*. Нью-Йорк; Київ.
- Баснет, С., 2012. Роздуми над літературною компаративістикою XXI століття. В: Л. Грицик (ред.). *Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства: антологія*. Донецьк: Ландон-XXI, с. 13–20.
- Бернштейн, М., 1988. Пантелеймон Куліш. В: *Історія української літературної критики*. Київ: Наукова думка, с. 123-137.
- Вайсшайн, У., 2012. «Рецепція» та «Дія». В: Л. Грицик (ред.). *Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства: антологія*. Донецьк: Ландон-XXI, с. 21-37.
- Возняк, М., 1930. Гервінусів «Шекспір» в очах Куліша. *Збірник заходознавства*. Київ, Т. 2, с. 169-176.
- Гнатюк, М., 2002. *Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX — початку XX сторіч*. Львів: Місіонер.
- Голі-Оглу, Т. та Прокопець, А., 2018. Погляди Пантелеймона Куліша на сутність і механізм перекладацької діяльності. *Науковий вісник Херсонського державного університету*, 3, с. 103–106. Доступно за <http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvxdupmk_2018_3_20>.
- Гординський, Я., 1928. Кулішеві переклади драм Шекспіра. В: *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Львів: Друкарня наукового товариства імені Шевченка, Т. 148, с. 55-164.
- Грабович, Г., 2019. Наближаючись до Куліша. *Бюллетень*, 48 (64), с. 4-5. Доступно за <https://shevchenko.org/wp-content/uploads/2020/03/Bulletin_48_64_2019.pdf>.
- Грушевський, М., 1992. *З історії релігійної думки на Україні*. Київ: Освіта.
- Даниленко, А., 2020. Куліш як перекладач Шекспіра. В: *Пантелеймон Куліш. Повне зібрання творів. Переклади та переспіви*. Київ: Критика, Т. 1: Шекспірові твори: Отелло, Троїл та Крессада. Комедія помилок, с. 327-350.
- Девдюк, І. та Проців, Г., 2008. Поема Дж. Байрона «Паломництво Чайльд Гарольда» у перекладі Пантелеймона Куліша. *Волинь філологічна: текст і контекст* [online], 6(2), с. 461–471. Доступно за <<https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/165>>.
- Державин, В., 2005. Поезія Миколи Зерова і український класицизм. В: *Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці*. Івано-Франківськ: Плай, с. 153-196.
- Дзюба, І., 2006. *З криниці літ. Т. 2: Шевченко і світ; Естетика і культурологія; Знайомство з десятию Музою; «Бо не просто мова, звуки...»; Тернисті дороги порозуміння*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
- Дюришин, Д., 1979. *Теорія сравнительного изучения литературы*. Москва: Прогресс.
- Зеров, М., 1990. *Твори в двох томах. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці*. Київ: Дніпро.
- Зорівчак, Р., 1998. Українсько-англійські літературні взаємини. *Українська література в загальнослов'янському і світовому контексті*. Київ: Наукова думка, Т. 3, с. 88-154.

- Кам'янець, А. та Некряч, Т., 2010. *Інтертекстуальна іронія і переклад*. Київ : Видавець Карпенко В. М. Доступно за <<http://surl.li/dfeqp>>.
- Кирилюк, Є. П. (ред.), 1962. *Листи до Т. Г. Шевченка. 1840-1861*. Київ : Видавництво АН УРСР.
- Коломієць, Л., 2010. Шекспірові драми в перекладах П. Куліша крізь призму романтичної перекладацької школи. *Шекспірівський дискурс. Збірник наукових праць*, 1, с. 103-120.
- Костомаров, Н., 1883. Кулиш и его последняя литературная деятельность. *Киевская старина*, 2, с. 221-234.
- Кочур, Г., 2008. *Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю*. Київ : Смолоскип, Т. 1.
- Кулиш, П., 1857. Черная рада. Хроника 1663 года. *Русская беседа*, 6, с. 50-108.
- Куліш, П., 1984. *Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані*. В: Ю. Луцький (ред.). Нью-Йорк; Торонто : Українська вільна академія наук у США.
- Куліш, П., 1989. *Твори. У 2-х т. Т. 2: Чорна рада: Хроніка 1663 року. Оповідання. Драматичні твори. Статті та рецензії*. Київ : Дніпро.
- Куліш, П., 1994. *Твори. В 2 т. Т. 1: Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади*. Київ : Наукова думка.
- Лепкий, Б., 1923. Передмова. В: *П. Куліш. Твори* (Т. 2: Поезії). Берлін, с. 11.
- Лімборський, І., 2009. *Літературознавча компаративістика і художній переклад за доби глобалізації: сучасний стан, дискусії, проблеми*. [онлайн] Доступно за <<https://limborsky-66.ucoz.ru/publ/1-1-0-7>>.
- Лучук, О., 2004. Європейський центр культурництва Пантелеймона Куліша. В: *Діалогічна природа літератури*. Львів : Видавництво Українського католицького університету, с. 13-18.
- Лучук, О., 2011. Пантелеймон Куліш і Шекспір: перекладацький проект XIX ст. *Ренесансні студії*, 16-17, с. 262-284 Доступно за <http://nbuv.gov.ua/UJRN/renst_2011_16-17_19>.
- Наливайко, Д., 2006. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», с. 9-35.
- Нахлік, Є., 2007. *Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель. В 2-х т. Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша*. Київ : Український письменник.
- Новикова, М., 1997. Национальный менталитет, межкультурные контакты и перевод. *Міжнародна конференція «Переклад на межі XXI століття: історія, теорія, методологія»*. Київ, с. 46-47.
- Павленко, О., 2018. Художній переклад як носій культурної пам'яті. *Питання літературознавства*, 97, с. 175-190. Доступно за http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2018_97_14.
- Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом: 1876-95 рр. (Т. 7. 1892-1893)*, 1911. Чернівці.
- Письма П.А. Кулиша к М.В. Юзефовичу, 1899. *Киевская старина*, 64, с. 185-324.
- Рудницький, М., 1936. *Від Мирного до Хвильового*. Львів : Вид. спілка «Діло».
- Свербілова, Т., 2020. Студії транскльтурації та культурної гібридності як предмет літературної компаративістики. В: Г. Сиваченко (ред.). *Методології сучасної літературної компаративістики. Збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Київ, с. 429-450. Доступно за: <https://www.academia.edu/45226812/Metodologii_literaturnoi_comparativistikii>.
- Сепир, Э., 1993. *Избранные труды по языкознанию и культурологии*. Москва.
- Тетеріна, О., 1999. Пантелеймон Куліш: менталітет і автопереклад. *Вісник Київського інституту «Слов'янський університет»*. Серія «Філологія», 3, с. 196-201.

- Тетеріна, О., 2004. *Художній переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці XIX — початку XX ст.: (компаративний дискурс)*. Кандидат філологічних наук. Дисертація. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ.
- Тетеріна, О., 2009. Ідея неперекладності: від Г. Квітки-Основ'яненка до О. Потебні. *Літературознавчі студії*, 24, с. 408-412.
- Тетеріна, О., 2014. Шекспір у Кулішевій концепції поступу національного письменства (літературно-критичний контекст). *Ренесансні студії*, 22, с. 48–70.
- Тетеріна, О., 2015. Проблема автоперекладу в українській літературно-критичній думці XIX ст. (до питання першовитоків). *Слово і час*, 8, с. 49-56.
- Франко, І., 1984. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. *Зібрання творів: у 50 т.* Київ: Наукова думка, Т. 41, с. 194-471.
- Шамрай, А., 1987. *Українська література*. Мюнхен : Monachii.
- Шаповалова, М., 1976. *Шекспір в українській літературі*. Львів. *Шекспірові твори. З мови британської мовою українською поперекладавав П. А. Куліш, 1882.* Львів, Т. 1: Отелло. Троїл та Крессіда. Комедія помилок.
- Шмігер, Т., 2019. Джерела перекладознавчої концепції Пантелеймона Куліша. *Слово і Час*, 9, с. 3–10.
- Щурат, В., 1906. Рецензія на переклад поеми Дж. Байрона «Чайльд Гарольдова мандрівка» у виконанні П. Куліша. *Свім*, 7, с. 110-111. Львів.
- Danylenko, A., 2016. *From the Bible to Shakespeare: Pantelejmon Kuliš (1819—97) and the Formation of Literary Ukrainian*. Boston : Academic Studies Press.
- Espagne, M., 1999. *Les Transferts culturels franco-allemands*. Paris : PUF. Available at: <<https://excerpts.numilog.com/books/9782130500902.pdf>>.
- Horst, F., 2009. The Art of Translation. In: *Theory of Translation and Comparative Literature. Anthology of Critical Materials*. Edited by I. Limborsky. Черкаси : Східнослов'янський ун-т економіки і менеджменту, с. 28-39.
- Lefevre, A., 1998. The Gates of Analogy: The Kalevala in English. In: *Lefevre, A., Bassnett, S. Constructing Cultures: Essays on the History of Translations. Multilingual Matters*. Bristol.
- Tötösy de Zepetnek, S., 1998. *Comparative Literature. Theory, Method, Applikation. Studies in Comparative Literature*. Amsterdam : Rodopi. Available at: <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=clcweblibrary>>
- Tötösy de Zepetnek, S., 1999. From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 1(3). Available at: <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1041&context=clcweb>>.

References

- Barvinskyi, O., 2004. *Spomyny z moho zhyttia: chastyny persha ta druha [Memories from my life: parts one and two]*. New York; Kyiv : Smoloskyp. (in Ukrainian).
- Basnet, S., 2012. Rozdumy nad literaturnoiu komparatyvistykoiu 21 stolittia [Reflections on literary comparativism of the 21st century]. In: L. Hrytsyk (ed.), *Zakhid — Skhid: osnovni tendentsii rozvytku suchasnoho porivnialnoho literaturoznavstva [West — East: the main trends in the development of modern comparative literary studies]*. Donetsk, Landon-21, pp. 13-20. (in Ukrainian).
- Bernshtein, M., 1988. Panteleimon Kulish. In: *Istoriia ukrainskoi literaturnoi krytyky [The history of Ukrainian literary criticism]*. Kyiv : Naukova dumka, pp. 123-137. (in Ukrainian).
- Byron, G., 1905. *Chaild Haroldova mandrivka [Childe Harold's Pilgrimage]*. P. Kulish (Trans.). Lviv. (in Ukrainian).

- Danylenko, A., 2016. *From the Bible to Shakespeare: Pantelejmon Kuliš (1819-97) and the Formation of Literary Ukrainian*. Boston : Academic Studies Press.
- Danylenko, A., 2020. Kulish yak perekladach Shekspira [Kulish as a translator of Shakespeare]. In: *Panteleimon Kulish. Povne zibrannia tvoriv. Pereklady ta perespivy [Complete collection of works. Translations and re-singsings]* (Vol. 1). Kyiv : Krytyka, pp. 327-350. (in Ukrainian).
- Derzhavyn, V., 2005. Poeziia Mykoly Zerova i ukrainskyi klasycyzm [The poetry of Mykola Zerov and Ukrainian classicism]. In: *Literatura i literaturoznavstvo. Vybrani teoretychni ta literaturno-krytychni pratsi [Literature and literary studies. Selected theoretical and literary-critical works]*. Ivano-Frankivsk : Plai, pp. 153-196. (in Ukrainian).
- Devdiuk, I. and Protsiv, H., 2008. Poema Dzh. Bairona "Palomnytstvo Chaild Harolda" u perekladi Panteleimona Kulisha [J. Byron's poem "Childe Harold's Pilgrimage" translated by Panteleimon Kulish]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst [Volyn philological: text and context]*, 6(2), pp. 461-471. Available at: <<https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/165>>. (in Ukrainian).
- Diuryshyn, D., 1979. *Teoriia sravnitel'nogo izuchenii literatury [Theory of comparative study of literature]*. Moskva : Prohress. (in Russian).
- Dziuba, I., 2006. *Z krynytsi lit [From the well of years]*. Vol. 2: Shevchenko i svit; Estetyka i kulturolohiia; Znaiomstvo z desiatoiu Muzoiu; «Bo ne prosto mova, zvuky...»; Ternysti dorohy porozuminnia. Kyiv : Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia". (in Ukrainian).
- Espagne, M., 1999. *Les Transferts culturels franco-allemands*. Paris : PUF. Available at: <<https://excerpts.numilog.com/books/9782130500902.pdf>>. (in French).
- Franko, I., 1984. *Narys istorii ukrainsko-ruskoj literatury do 1890 r. Zibrannia tvoriv [An outline of the history of Ukrainian-Russian literature until 1890. Collection of works]*. Kyiv : Naukova dumka, Vol. 41, pp. 194-471. (in Ukrainian).
- Hnatiuk, M., 2002. *Literaturoznavchi kontseptsii v Ukraini druhoi polovyny 19 — pochatku 20 storich [Literary concepts in Ukraine in the second half of the 19th and early 20th centuries]*. Lviv, Misioner. (in Ukrainian).
- Holi-Ohlu, T. and Prokopets, A., 2018. Pohliady Panteleimona Kulisha na sutnist i mekhanizm perekladatskoj diialnosti [Panteleimon Kulish's views on the essence and mechanism of translation activity]. *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnogo universytetu [Scientific bulletin of Kherson State University]*, 3, pp. 103–106. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvxdupmk_2018_3_20>. (in Ukrainian).
- Hordynskyi, Ya., 1928. Kulishevi pereklady dram Shekspira [Kulish's translation of Shakespeare's dramas]. In: *Zapysky naukovohto tovarystva imeni Shevchenka [Notes of the Shevchenko Scientific Society]*. Lviv : Drukarnia naukovohto tovarystva imeni Shevchenka, Vol. 14), pp. 55-164. (in Ukrainian).
- Horst, F., 2009. The Art of Translation. *Theory of Translation and Comparative Literature. Anthologe of Critical Materials* (I. Limborsky, Ed.). Cherkasy, pp. 28—39. (in English).
- Hrabovych, H., 2019. Nablyzhaiuchys do Kulisha [Approaching Kulish]. *Biuletyn*, 48(64), pp. 4-5. Available at: https://shevchenko.org/wp-content/uploads/2020/03/Bulletin_48_64_2019.pdf. (in Ukrainian).
- Hrushevskyi, M., 1992. *Z istorii relihiinoi dumky na Ukraini [From the history of religious thought in Ukraine]*. Kyiv : Osvita. (in Ukrainian).
- Kamianets, A. and Nekriach, T., 2010. *Intertekstualna ironiia i pereklad [Intertextual irony and translation]*. Kyiv : Vydavets Karpenko V.M. Available at: <<http://surl.li/dfepq>>. (in Ukrainian).
- Kochur, H., 2008. *Literatura ta pereklad: Doslidzhennia. Retsenzii. Literaturni portrety. Interviu. [Literature and translation. Research. Reviews. Literary portraits. Interview]*. Kyiv : Smoloskyp. Vol. 1. (in Ukrainian).
- Kolomiets, L., 2010. Shekspirovi dramy v perekladakh P. Kulisha kriz pryzmu romantychnoi

- perekladatskoi shkoly [Shakespeare's dramas translated by Kulish through the prism of the romantic translation school]. *Shekspirivskiyi dyskurs [Shakespearean discourse]*, 1, pp. 103-120. (in Ukrainian).
- Kostomarov, N., 1883. P. Kulish i eho posledniaia literaturnaia deiatelnost [Kulish and his latest literary activity]. *Kyevskaia staryna*, 2, pp. 221-234. (in Russian).
- Kulish, P., 1857. Chernaia rada. Khronyka 1663 hoda [Black council. Chronicle of 1663]. *Russkaia beseda*, 6, pp. 50–108. (in Russian).
- Kulish, P., 1984. *Vybrani lysty Panteleimona Kulisha ukrainskoiu movoiu pysani [Selected letters of Kulish are written in Ukrainian]*. In: Yu. Lutskiy (Ed.). New York; Toronto : Ukrainska vilna akademiia nauk u SShA. (in Ukrainian).
- Kulish, P., 1989. *Tvory [Writings]. In 2 vol. T. 2: Chorna rada: Khronika 1663 roku. Opovidannia. Dramatychni tvory. Statti ta retsenzii*. Kyiv : Dnipro. (in Ukrainian).
- Kulish, P., 1994. *Tvory [Writings]. In 2 vol. T. 1: Prozovi tvory. Poetychni tvory. Perespivy ta pereklady*. Kyiv : Naukova dumka. (in Ukrainian).
- Kyryliuk, Ye. P. (ed.), 1962. *Lysty do T. H. Shevchenka, 1840-1861 [Letters to T. Shevchenko]*, 1962. Kyiv. (in Ukrainian).
- Lefevere, A., 1998. The Gates of Analogy: The Kalevala in English. In: *Lefevere, A., Bassnett, S., Constructing Cultures: Essays on the History of Translations. Multilingual Matters*. Bristol.
- Lepkyi, B., 1923. Peredmov. In: *P. Kulish. Tvory [Writings]* (Vol. 2(1)). Berlin, p. 11. (in Ukrainian).
- Limborskyi, I., 2009. *Literaturoznavcha komparatyvistyka i khudozhnii pereklad za doby hlobalizatsii: suchasnyi stan, dyskusii, problemy [Literary comparative studies and artistic translation in the era of globalization: current state, discussions, problems]*. Available at: <<https://limborsky-66.ucoz.ru/publ/1-1-0-7>>. (in Ukrainian).
- Luchuk, O., 2004. Yevropeiskiyi tsentr kulturnytstva Panteleimona Kulisha [Panteleimon Kulish European cultural center]. *Dialohichna pryroda literatury*. Lviv, Vydavnytstvo Ukrainskoho katolytskoho universytetu, pp. 13-18. (in Ukrainian).
- Luchuk, O., 2011. Panteleimon Kulish i Shekspir: perekladatskyi proekt 19ho stolittya [Panteleimon Kulish and Shakespeare: translation project of the 19th century]. *Renesansny studii*, 16–17. Available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/renst_2011_16-17_19> (in Ukrainian).
- Nakhlik, Ye., 2007. *Panteleimon Kulish: Osobystist, pysmennyk, myslytel. V 2-kh t. T. 2: Svitohliad i tvorchist Panteleimona Kulisha [Panteleimon Kulish: Personality, writer, thinker. In 2 vols. Vol. 2: Worldview and creativity of Panteleimon Kulish]*. Kyiv : Ukrainskyi pysmennyk (in Ukrainian).
- Nalyvaiko, D., 2006. Literatura v systemi mystetstv yak haluz komparatyvistyky [Literature in the system of arts as a field of comparative studies]. *Teoriia literatury y komparatyvistyka*. Kyiv : Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia”, pp. 9-35 (in Ukrainian).
- Novykova, M., 1997. Natsionalnyi mentalitet, mezhkulturnye kontakty i perevod [National mentality, intercultural contacts and translation]. *Mizhnarodna konferentsiia “Pereklad na mezhi 21 stolittia: istoriia, teoriia, metodolohiia” [International conference: translation at the edge of the 21st century: history, theory, methodology]*. Kyiv, pp. 46-47. (in Russian).
- Pavlenko, O., 2018. Khudozhnii pereklad yak nosii kulturnoi pamiaty [Artistic translation as a carrier of cultural memory]. *Pytannia literaturoznavstva*, 97, pp. 175-190. Available at <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2018_97_14> (in Ukrainian).
- Perepyska Mykhaila Drahomanova z Mykhailom Pavlykom, 1876-95 [Correspondence between Mykhailo Drahomanov and Mykhailo Pavliuk, 1876-95]* (Vol. 7), 1911. Chernivtsi. (in Ukrainian).
- Pisma P. A. Kulisha k M. V. Yuzefovichu [Letters from P. Kulish to M. Yuzefovich]*, 1899. *Kievskaia starina*, 64, pp. 185-324. (in Russian).

- Rudnytskyi, M., 1936. *Vid Myrnoho do Khvylovoho [From Myrnyi to Khvylyovyi]*. Lviv : Vyd. spilka "Dilo". (in Ukrainian).
- Sepyr, E., 1993. *Izbrannyye trudy po yazykoznaniiu i kulturologii [Selected works on linguistics and cultural studies]*. Moskva. (in Russian).
- Shamrai, A., 1987. *Ukrainska literatura [Ukrainian literature]*. Munich : Monachii. (in Ukrainian).
- Shapovalova, M., 1976. *Shakespeare v ukrainskii literaturi [Shakespeare in Ukrainian literature]*. Lviv. (in Ukrainian).
- Shchurat, V., 1906. Retsenziia na pereklad poemy G. Byron "Chaild Haroldova mandrivka" u vykonanni P. Kulisha [A review of the translation of J. Byron's poem "Childe Harold's Pilgrimage" performed by Kulish]. *Svit*, 7, pp. 110-111. Lviv. (in Ukrainian).
- Shekspirovi tvory. Z movy brytanskoi movoiu ukrainskoiu poperekladuvav P. Kulish [Shakespeare's works. Translated from British into Ukrainian by Kulish]*, 1882. Lviv. T. 1: Otello. Troil ta Kressyda. Komediia pomylok [T. 1: Othello. Troilus and Cressida. A comedy of errors] (in Ukrainian).
- Shmiher, T., 2019. Dzherela perekloznavchoi kontseptsii Panteleimona Kulisha [Sources of the translation studies concept of Panteleimon Kulish]. *Slovo i Chas*, 9, pp. 3-10. (in Ukrainian).
- Sverbilova, T., 2020. Mizhdystsyplinarnyi aspekt aktualnykh kontseptiv suchasnoi postkolonialnoi teorii v dyskursi comparative culture [Interdisciplinary aspect of current concepts of modern postcolonial theory in the discourse of comparative culture]. In: H. Syvachenko (ed.), *Metodolohii suchasnoi literaturnoi komparatyvistyky [Methodology of modern literary comparative studies]*. Kyiv, pp. 408-428. Available at: <https://www.academia.edu/45226812/Metodolohii_literaturnoi_comparativistiki>. (in Ukrainian).
- Teterina, O., 1999. Panteleimon Kulish: mentalitet i avtopereklad [Panteleimon Kulish: mentality and automatic translation]. *Visnyk Kyivskoho instytutu "Slovianskyi universytet"*, 3, pp. 196-201. (in Ukrainian).
- Teterina, O., 2004. *Khudozhnii pereklad yak naukova problema v ukrainskii literaturno-krytychnii dumtsi 19 — pochatku 20 st.: komparatyvnyi dyskurs. Diss. dokt. filol. nauk. [Artistic translation as a scientific problem in Ukrainian literary and critical thought of the 19th and early 20th centuries: comparative discourse. Dr. philol. sci. diss.]* Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka, Kyiv. (in Ukrainian).
- Teterina, O., 2009. Ideia neperekladnosti: vid H. Kvitky-Osnovianenka do O. Potbni [The idea of untranslatability: from Osnovyanenko to Potebnia]. *Literaturoznavchi studii*, 24, pp. 408-412. (in Ukrainian).
- Teterina, O., 2014. Shekspir u Kulishevii kontseptsii postupu natsionalnoho pysmenstva (literaturno-krytychnyi kontekst) [Shakespeare in the Kulish concept of the progress of national literature (literary and critical context)]. *Renesansni studii*, 22, pp. 48-70. Zaporizhzhia : Klasychnyi pryvatnyi universytet (in Ukrainian).
- Teterina, O., 2015. Problema avtoperekladu v ukrainskii literaturno-krytychnii dumtsi XIX st. (do pytannia pershovytokiv) [The problem of automatic translation in Ukrainian literary and critical thought of the 19th century (to the question of origins)]. *Slovo i chas*, 8, pp. 49-56. (in Ukrainian).
- Tötösy de Zepetnek, S., 1998. *Comparative Literature. Theory, Method, Applikation. Studies in Comparative Literature*. Amsterdam: Ropodi. Available at: <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=clcweblibrary>>.
- Tötösy de Zepetnek, S., 1999. From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 1(3). Available at: <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1041&context=clcweb>>.

- Vaishtain, U., 2012. "Retseptsii" ta "Diia" ["Reception" and "Action"]. In: *Zakhid – Skhid: osnovni tendentsii rozvytku suchasnoho porivnialnoho literaturoznavstva [West – East: the main trends in the development of modern comparative literary studies]*. Donetsk : Landon-21, pp. 21-37. (in Ukrainian).
- Vozniak, M., 1930. Gervinusiv "Shakespeare" v ochakh Kulisha [Gervinus' "Shakespeare" in Kulish's eyes]. *Zbirnyk zakhodoznavstva*, Vol. 2. Kyiv, pp. 169-176. (in Ukrainian).
- Zerov, M., 1990. *Tvory v dvokh tomakh. T. 2: Istoryko-literaturni ta literaturoznavchi pratsi [Writings in two volumes. Vol. 2: Historical, literary and literary works]*. Kyiv : Dnipro. (in Ukrainian).
- Zorivchak, R., 1998. Ukrainsko-anhliiski literaturni vzaiemyny [Ukrainian-English literary relations]. *Ukrainska literatura v zahalnoslovianskomu i svitovomu konteksti [Ukrainian literature in the all-Slavic and world context]* (Vol. 3). Kyiv : Naukova dumka, pp. 88-154. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 2.10.2023.

Olga Teterina

TRANSLATOLOGICAL CONCEPT OF P. KULISH: REPRESENTATION THROUGH INTERDISCIPLINARY APPROACH

The article analyses approach of P. Kulish to the problem of literary translation through the perspective of interdisciplinary approach. Purpose of the work and tasks associated with it consist in study of the author's translational concept in the delineated projection with an emphasis on its shaping into certain entirety in the process of creative evolution of the artist, taking into account peculiarities of evolution of the national literature and culture as a whole. The study uses achievements of comparative historical analysis, methodology of both cultural-historical and aesthetic-receptive schools.

P. Kulish's views on translatology clearly demonstrate involvement of two main aspects into his study of this matter as cross-language, inter-literary and cross-cultural phenomenon: understanding of its functionality in development of national literature (renewal of its content and form), and elucidation of problematics of the art of translation (related to comparison of an original literary work and its reproduction in another language), with an emphasis on subordination of merely translation issues to general literary/cultural ones. Conclusion about P. Kulish's concept as a multidimensional model that fundamentally expanded – due to involvement of interdisciplinary approach – the field of national translation studies of the 19th century, and marked a new stage in its progress, is articulated.

The article substantiates thesis statement which declares that views of P. Kulish on literary translation as a factor in development of the national literature/culture are fundamental part of his translational concept, and that beyond their comprehension and consideration – only through the prism of an author's views on merely translation issues (method, principles, strategy, etc.) that undergone changes – it's impossible to get a full understanding of his translational model (in particular, to understand its specifics both in national and global context), and to find out its milestone role in evolution of Ukrainian literature and culture as a whole. It is emphasized that translational concept of P. Kulish, which is – together with the large-scale translation activity of the artist and his innovative original creative work – an integral phenomenon of the national culture of the specified period, played an important landmark role. It greatly outlined the prospects of Ukrainian writing in the global spiritual and cultural space, with a clear emphasis on the question of its national peculiarity, contributing to fully fledged development of the national culture in the world universe. This is the concept's mission as an "engine" of Ukrainian literature and culture as a whole on the way from romanticism to modernism.

Kulish's translational model is conceptualized in the context of views of researchers of

the later periods on the problem of literary translation, which retain even now their significance for humanitaristics in general (U. Weisstein, D. Āurišin, A. Lefevere, M. Novikova, A. Popovič, E. Sapir, F. Horst and others). Concordance of the logic of thinking of the Ukrainian author and modern scholars is emphasized, while it gives reasons to consider the concept of P. Kulish (who also creatively assimilated and rethought doctrines of his predecessors) in view of the question of sources of conceptual ideas, thoughts and approaches to the study of this problem.

This is particularly true for P. Kulish's assertion about significance of translation of world classic literature as an extremely important factor in development of national literature and culture as a whole (that concept was emphasized later by both national and foreign comparativists, amongst others, by F. Horst); as regards reflections on the role of the denoted artistic phenomenon in the process of inclusion of the young literature into the world context (they echo, in particular, with opinion of A. Lefevere, who interpreted translation as an entrance/"gates" for national writing into the intercultural space). At the same time, thoughts of P. Kulish, especially taking into account involvement of cultural aspect by the Ukrainian author, are fully consistent with the attitude of comparativists to bidirectionality of intercultural communication with an emphasis on "decisive role" of the recipient literature and on its national specificity (that was substantiated by S. Bassnett, L. Hrytsyk, D. Āurišin, I. Even-Zohar, M. Ilnytskyi, A. Lefevere, R. Gromyak, I. Limborsky, M. Novikova, A. Popovič, G. Syvachenko and other scholars). This logic of thinking, signalling about the branch's rise to the cultural level, in particular in the study of literary translation, is characteristic for supporters of cultural transfer theory, who also highlight "reverse influence" (M. Espagne).

Thus, understanding of the multidimensional translational model of P. Kulish gives every reason to see in the interdisciplinary approach to this artistic phenomenon, on which it is based, origination on the national ground of perhaps the most productive nowadays methodological paradigm of comprehensive study of literary translation – at the intersection of translation studies, comparative studies and cultural studies, which is actualized by contemporary scientists (let's add: with simultaneous access to other areas of humanitaristics, first of all, philosophy, psychology, psycholinguistics, etc.).

Key words: *comparative studies, translation studies, literary translation, national literature, world literature, reception, cross-cultural context.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БОГДАНОВА МАРИНА МИКОЛАЇВНА, доцент кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету, кандидат філологічних наук, доцент

ВОЛОШИНА ДАР'Я ПАВЛІВНА, магістрантка 2 року навчання ОП «Прикладні філологічні студії» Маріупольського державного університету

ГАЙДУК НЕЛЛІ АНАТОЛІЇВНА, доцент кафедри прикладної філології Маріупольського державного університету, кандидат філологічних наук, доцент

ЄФРЕМОВА ОЛЬГА ВІКТОРІВНА, аспірант кафедри англійської філології, 035 Філологія, ОНП «Філологія. Порівняльне літературознавство» Маріупольський державний університет

КЛЕЙТОН ДЖОН ДАГЛАС, почесний професор кафедри сучасних мов і літератур Оттавського університету

КОВАЛЬОВА НАТАЛІЯ АНАТОЛІЇВНА, професор кафедри філософії та українознавства ДВНЗ «Українській державний хіміко-технологічний університет», доктор історичних наук, доцент

КУЛАКЕВИЧ ЛЮДМИЛА МИКОЛАЇВНА, професор кафедри філології та перекладу ДВНЗ „Український державний хіміко-технологічний університет”, доктор філологічних наук, доцент

ПАВЛЕНКО ОЛЕНА ГЕОРГІЇВНА, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету, доктор філологічних наук, професор

СИДОРЕНКО ОЛЬГА ЮРІЇВНА, аспірантка кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

СКРИПНИК ТАМАРА МИКОЛАЇВНА, доцент кафедри англійської філології і перекладу, Національний авіаційний університет, кандидат педагогічних наук, доцент.

ТЕТЕРІНА ОЛЬГА БОРИСІВНА, старший науковий співробітник Відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (Київ), доктор філологічних наук

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

BOGDANOVA MARYNA MYKOLAIVNA, PhD, Associate Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Literature and Comparative Literature, Berdyansk State Pedagogical University)

CLAYTON JOHN DOUGLAS, Professor Emeritus of the Department of Modern Languages and Literatures, University of Ottawa

GAIDUK NELLI ANATOLIIVNA, PhD, Associate Professor of the Department of Applied Philology, Mariupol State University

KOVALOVA NATALIYA, Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of Philosophy and Ukrainian Studies, Ukrainian State University of Chemical Technology,

KULAKEVYCH LYUDMYLA MYKOLAIVNA, Doctor of Philological Sciences, Professor of the Department of Philology and Translation, Ukrainian State University of Chemical Technology,

PAVLENKO OLENA, Doctor of Philology Sciences, Professor of the Department of English Philology, Mariupol State University

SKRYPNYK TAMARA MYKOLAYIVNA, PhD, Associate Professor of the Department of English Philology and Translation, National Aviation university

SYDORENKO OLHA YURIIVNA, Post-graduate Student at Department of Ukrainian Literature, Oles Honchar Dnipro National University

TETERINA OLGA, Doctor of Science in Philology, senior research associate at Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine

VOLOSHYNA DARIA PAVLIVNA, Master's degree student of the Department of Applied Philology, Mariupol State University

YEFREMOVA OLHA, Post-graduate Student of English Philology Department, Mariupol State University

РЕДАКЦІЙНА ПОЛІТИКА НАУКОВОГО ВИДАННЯ «ВІСНИК МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ СЕРІЯ: ФІЛОЛОГІЯ»

Редакційна колегія наукового видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» у своїй діяльності дотримується етичних норм, прийнятих міжнародним науковим співтовариством, рекомендацій та стандартів Комітету з етики публікацій (COPE) – Committee on Publication Ethics (<http://publicationethics.org/>), видавництва Elsevier, міжнародних стандартів для редакторів та авторів – International standards for editors and authors (<http://publicationethics.org/resources/international-standards>), а також Етичного кодексу ученого України (<http://znc.com.ua/ukr/news/2009/20090123ethic.php>).

Політика видання полягає у формуванні на його сторінках сучасної наукової думки вітчизняних та закордонних вчених щодо новітніх досягнень та актуальних проблем філології. У зв'язку з цим редакційна колегія при розгляді статей керується виключно їх науковою новизною, теоретичною цінністю та практичним внеском у розвиток філологічної науки, незалежно від посади автора, його вченого звання, віку, національності, статі, релігійних та політичних поглядів.

Принципи редакційної політики:

- об'єктивність та неупередженість у відборі статей до публікації;
- висока вимогливість до якості наукових досліджень;
- обов'язкове конфіденційне рецензування статей;
- колегіальність у прийнятті рішень щодо публікації статей;
- доступність та оперативність у спілкуванні з авторами;
- суворе дотримання авторських та суміжних прав;
- суворе дотримання графіку виходу журналу.

Видання веде систематичну роботу, направлену на його включення до міжнародних електронних бібліотек, каталогів та наукометричних баз з метою входження в світовий науковий інформаційний простір, підвищення рейтингу журналу та індексів цитування його авторів.

Члени редколегії категорично засуджують прояви плагіату в статтях як порушення авторських прав і наукової етики та вживають всіх можливих заходів для його недопущення. Важливим є дотримання норм етичної поведінки для всіх учасників процесу публікації: автора (-ів), редактора, рецензентів, засновника видання, читача.

Етичні зобов'язання редакційної колегії

1. Редакційна колегія несе відповідальність за видання, винесення справедливих та неупереджених рішень, забезпечення добросовісного процесу рецензування і недопущення розповсюдження іншим особам інформації, пов'язаної зі змістом рукописів, переданих на рецензування, крім осіб, які беруть участь у її фаховій оцінці.

2. Всі подані до редколегії авторські матеріали мають бути такими, що не публікувалися раніше, і підлягають ретельному відбору і рецензуванню. Редколегія під керівництвом відповідального редактора керується достовірністю поданих даних та науковою значимістю поданих матеріалів, виносить неупереджені рішення, незалежні від комерційних чи інших інтересів, забезпечує чесний і об'єктивний процес рецензування.

3. Всі члени редакційної колегії є рецензентами. Редколегія залишає за собою право відхилити статті, якщо вони не відповідають тематиці видання, неприйнятні до друку через низьку якість, або повертати їх авторам на доопрацювання відповідно до зауважень рецензентів. За редколегією залишається право направити рукопис на розгляд

сторонньому рецензенту, групі рецензентів, а також право вилучити вже надруковану статтю в разі виявлення порушення будь-чиїх прав або загальноприйнятих норм наукової етики. Про факт вилучення статті інформується установа / організація / заклад, де було виконано дослідження, а також автор. Запобігання протизаконним публікаціям є відповідальністю кожного з учасників процесу публікації.

4. Рецензування всіх матеріалів, що прийняті до розгляду, є сліпим: рецензенту не повідомляється ім'я автора, чий матеріал він рецензує, а автору не повідомляються відомості про рецензента. Однак, у разі виникнення у рецензента зауважень до змісту роботи, сумнівів у достовірності або точності окремих даних, редакційна колегія надасть можливість автору надати пояснення або уточнення.

5. Редколегія гарантує, що матеріали, не прийняті до друку, не будуть використані в особистих інтересах членів редакційної колегії без письмової згоди автора

6. Редакційна колегія відкрита до співпраці та діалогу з усіма авторами, рецензентами, читачами з питань публікації матеріалів (у тому числі щодо внесення змін та виправлень до опублікованих матеріалів, публікації спростувань та/або вибачень) та вживання заходів для відновлення порушених прав.

Етичні зобов'язання рецензентів

Рецензування здійснюється висококваліфікованими спеціалістами, що мають науковий ступінь не нижче кандидата наук (доктора філософії), достатній досвід роботи у сфері філології та публікації за відповідним напрямком. Експертна оцінка повинна допомагати автору поліпшити якість тексту статті, а відповідальному редактору і редакційній колегії – ухвалити рішення про публікацію. Рецензент здійснює наукову експертизу авторських матеріалів, внаслідок чого його дії повинні носити неупереджений характер, що полягає у дотриманні наступних принципів:

1. Авторський матеріал (рукопис), що прийнято для рецензування, має розглядатися як конфіденційний документ, який не можна передавати для ознайомлення чи обговорення третім особам, які не мають на те повноважень від редакційної колегії. Рецензент зобов'язаний своєчасно надати рецензію на рукопис.

2. Рецензент зобов'язаний давати об'єктивну і аргументовану оцінку викладеним результатам дослідження. Усі зауваження, що надаються рецензентом, повинні бути обґрунтовані та коректні й не можуть зачіпати особистості автора. Персональна критика автора є неприйнятною.

3. Неопубліковані дані (відомості), отримані з представлених до розгляду авторських рукописів, не повинні використовуватися рецензентом для особистих цілей.

4. Рецензент, який має сумніви у своїй здатності забезпечити якісне, неупереджене та об'єктивне рецензування авторського рукопису (через відсутність достатньої кваліфікації для оцінювання за тематикою матеріалу, наявність конфлікту інтересів з автором або установою, організацією, закладом), повинен повідомити про це редакційну колегію з проханням виключити його з процесу рецензування даного рукопису. Рукопис невідкладно повертається до редколегії.

5. Рецензент повинен звернути увагу редакційної колегії на будь-яку істотну схожість між наданим йому на оцінювання рукописом і будь-якою іншою опублікованою статтею або рукописом, на некоректність оформлення текстових запозичень або відсутність посилань на інших авторів.

Етичні зобов'язання авторів

1. Авторські матеріали (рукописи), що подаються до редакційної колегії, мають бути оформлені відповідно до встановлених вимог. Інформаційні матеріали для авторів з питань друку публікацій, зокрема вимоги до оформлення статей, порядок їх надсилання до редколегії та ін., розміщені на сайті видання у відповідній рубриці.

2. Автори зобов'язані дотримуватися законодавства України про захист прав інтелектуальної власності, а також принципів наукової етики. Критика робіт дослідників-опонентів за темою дослідження має висловлюватися коректно і обґрунтовано і у жодному випадку не може мати особистісний характер.

3. Автори гарантують, що подані до редакційної колегії матеріали раніше не публікували та не перебувають на розгляді в інших виданнях, і гарантують, що до переліку авторів включені лише ті та усі ті дослідники, що зробили істотний внесок у створення матеріалів; також автори гарантують, що усі співавтори погодили кінцевий варіант рукопису та передачу його на розгляд редакційної колегії.

4. Автори несуть відповідальність за точність і повноту посилань, у т.ч. посилань на власні попередні праці. Посилання оформляються відповідно до встановлених вимог. Плагіат у будь-якій формі неприпустимий.

5. Автори повинні сприяти редакційній колегії у підготовці матеріалів до друку, зокрема, невідкладно повідомляти про усі самостійно виявлені помилки та неточності, надавати на запитовані редколегією пояснення та підтвердження.

6. Автори повинні попереджати редакційну колегію про існування будь-якого реального чи потенційного конфлікту інтересів, що може вплинути на оцінку та / або інтерпретацію рукопису. Автори повинні розкривати джерела фінансової (державні програми, гранти, конкурсні проекти тощо) та іншої підтримки рукопису, якщо такі є.

Інші питання публікаційної етики

1. Публікація матеріалів здійснюється у порядку черговості їх отримання.

2. Автори не отримують винагороду (гонорар) від редакційної колегії за публікацію матеріалів у науковому виданні «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія».

3. Автори мають право на отримання одного безкоштовного примірника видання за кожною опублікованою статтею. Якщо стаття має більш ніж одного автора, другий та наступні примірники випуску надаються з відшкодуванням їх вартості.

4. Джерелом фінансування видання є авторські збори.

5. Періодичність видання «Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія» - два рази на рік.

Набір статей до друку у червні відбувається до **30 квітня**.

Набір статей до друку у грудні відбувається до **31 жовтня**.

Матеріали, які були надіслані автором у терміни після 30 квітня і 31 жовтня, приймаються до розгляду з метою публікації у наступному випуску, якщо автор не повідомить про своє бажання зняти матеріали з розгляду.

Вимоги до оформлення статей

1. Редакція приймає до друку статті виключно за умови їхньої відповідності вимогам ДСТУ 7152:2010 до структури наукової статті. Наукові статті повинні містити такі необхідні елементи:

– *постановка проблеми* у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– *мета, завдання, актуальність дослідження*;

– *аналіз останніх досліджень і публікацій*, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;

– *виклад основного матеріалу* дослідження з *повним обґрунтуванням* отриманих наукових результатів;

– *висновок* з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Статті, що приймаються до публікації у збірнику, мають охоплювати широке коло актуальних питань філології.

2. Публікація починається з позначення галузі збірника, до якої належить стаття, ліворуч великими літерами (**ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО / ЛІНГВІСТИКА/ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО/ ФОЛЬКЛОРИСТИКА/ РЕЦЕНЗІЇ**), далі:

– також ліворуч класифікаційний індекс *УДК*, який розміщується окремим рядком, перед ПІБ автора (авторів). Текст публікації повинен відповідати структурній схемі:

– ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) у називному відмінку;

– під ними ORCID автора у форматі ORCID : 0000-0002-2405-8894

– назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами;

– анотація мовою тексту публікації (курсив) згідно з ДСТУ ГОСТ 7.9-2009;

– перелік ключових слів з підзаголовком *Ключові слова:* (курсив);

– основний текст статті;

– бібліографічний список, оформлений згідно з

Вимогами до переліку використаних джерел:

– дата надходження до редакції арабськими цифрами, після бібліографічного списку, ліворуч;

– після тексту статті ліворуч ім'я та прізвище автора (авторів) англійською мовою;

– назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами англійською мовою;

– розширена анотація англійською мовою (**від 35 рядків**, курсив); для публікацій іншими мовами розширена анотація українською **обов'язкова**. Розширена анотація оформлюється згідно з «Рекомендаціями з підготовки журналів для зарубіжної аналітичної бази даних SCOPUS», укладеними співробітниками групи з науково-методичного забезпечення видавничої діяльності НАН України (<http://www.nbuv.gov.ua/node/931>).

– перелік ключових слів англійською мовою з підзаголовком *Keywords:* (курсив).

Вимоги до оформлення тексту:

– матеріали подаються в електронному вигляді на електронну адресу gorodnyuk_natalia@ukr.net у форматі MicrosoftWord 97-2010. Обсяг – від **6** до **10** сторінок, враховуючи рисунки, таблиці, перелік використаної літератури. Основний текст статті, перелік літератури та анотація – шрифт TimesNewRoman, кегль **12**, інтервал – **1**; поля дзеркальні: верхнє – **25** мм, нижнє – **25** мм, праве – **25** мм, ліве – **25** мм., абзацний відступ – **10** мм; оформлюються згідно з ДСТУ 3008–95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»;

– *щодо символів*. У тексті необхідно використовувати лише лапки такого зразка: «», дефіс – це коротке тире «-». Не потрібно ставити зайві пробіли, особливо перед квадратними чи круглими скобками, а також у них. Для запобігання потрібно використовувати функцію «Недруковані знаки»;

– згадані в тексті науковці, дослідники називаються за абеткою – М. Тард, Е. Фромм, К. Юнг, К. Ясперс та інші. На початку зазначається ім'я, а потім прізвище вченого. Необхідно виокремлювати закордонних та вітчизняних дослідників.

Вимоги до переліку використаних джерел

В кінці статті розташовуються послідовно один за іншим під відповідними заголовками: «**Бібліографічний список**» і «**References**» по центру, де вказуються одні й ті ж джерела. У *Бібліографічному списку* джерела наводяться в алфавітному порядку, спочатку – джерела, опубліковані кирилицею, потім – іноземними мовами (латиницею). У *References* за абеткою.

Оформлення джерел за **Harvard Referencing Style**, який є найбільш поширеним міжнародним стилем цитування в галузі гуманітарних та суспільних наук.

У нашому виданні References має бути оформлений за варіантом [Harvard Referencing style \(British Standards Institution\)](#), запропонованим Методичними рекомендаціями «Міжнародні стилі цитування та посилання в наукових роботах», виданими за сприянням Української бібліотечної асоціації https://library.ontu.edu.ua/assets/pdf/Mizhnar_styli_posylannya.pdf

Посилання на джерела в тексті оформлюються за правилами **Harvard Referencing Style** у круглих дужках, в яких вказується прізвище автора публікації, рік видання і (за необхідності) номер сторінки в наступному форматі, наприклад: (Ушакова, 2011), (Гвоздев, 1961, с. 374) або (Цибулько та ін., 2022). Всі джерела, зазначені в круглих дужках, повинні бути вказані в Бібліографічному списку.

Основні правила оформлення списку:

Кожен бібліографічний опис джерела починається з нового рядка з вирівнюванням по ширині без відступів. Якщо бібліографічний опис джерела займає кілька рядків, тоді перший рядок опису вирівнюється по ширині без відступів, а наступні рядки – з відступом у 1,25 см.

Джерела в списку не нумеруються, а організовуються в алфавітному порядку за прізвищами авторів. Якщо у списку більш ніж одне посилання одного і того ж автора, то вони сортується за датами, починаючи з найбільш ранньої, 2000a, 2000b тощо. Якщо матеріал не має автора, його необхідно розподілити за першою літерою його назви.

У публікації (книга або журнал) назва завжди виділяється курсивом.

Місце видання наводиться перед назвою видавництва.

Для розділення елементів запису використовуються коми.

Загальні схеми оформлення бібліографічного посилання

Книги.

Прізвище, ініціали автора, (також інших авторів перед останнім прізвищем замість коми 'та'), рік видання. *Назва книги*. Відомості про видання. Місто: Видавництво.

Прізвище, ініціали автора, Прізвище, ініціали автора, всі автори перед останнім замість коми 'та', рік видання. *Назва книги*. Відомості про видання. Місто: Видавництво.

Приклад:

Пазяк, М., 1974. *Юрій Федькович і народна творчість*. Київ : Наук. думка.

Статті або окремі глави із зазначенням різних авторів з книги або збірника

Автор/и, редактори, перекладачі та ін. (Прізвище кома ініціали), Рік видання. Назва статті: відомості, що стосуються заголовку, *Назва книги: відомості щодо назви*, Місце видання : Видавництво. Розташування статті (сторінки)

Приклад:

Сивокінь, Г. М., 1999. Самототожність письменника як методологічна пропозиція. В: Г. М. Сивокінь (ред.). *Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства*. Київ : Українська книга, с. 6–11.

Дисертація

Прізвище, Ініціали, Рік. *Назва дисертації*. Тип роботи з вказівкою вченого ступеня автора, Офіційна назва університету, Місце розташування університету

Приклад:

Бойко, О., 2021. *Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі*. Доктор філософії. Дисертація. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова.

Статті з журналу

Автор/и (прізвище кома ініціали кома перед останнім прізвищем замість коми 'та') Рік видання. Заголовок статті: відомості, що стосуються заголовку, *Назва журналу*, Номер випуску, Розташування статті (сторінки).

Приклад:

Бандровська, О., 2021. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» у сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. *Іноземна філологія*,

134, с. 152–164. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2021.134.3519>.

Електронні посилання

Оформлюються так само, як їх друковані аналоги, потім наводиться «Доступно за»: і URL-адреса. В URL-адресі слід зберегти <http://>, якщо адреса не містить www. Крім того, наводиться дата останнього доступу (Дата звернення ...).

DOI

Переважає більшість закордонних журнальних статей з 2000 року і багато українськомовних статей, опублікованих останніми роками, зареєстровані в системі CrossRef і мають унікальний цифровий ідентифікатор (DigitalObjectIdentifier – DOI). У всіх випадках, коли в цитованого матеріалу є DOI, його необхідно вказувати в самому кінці бібліографічного посилання. Перевіряти наявність DOI у джерела слід на сайті <http://search.crossref.org>

References

Усі джерела в References слід навести латиницею.

Якщо цитоване джерело написано англійською, німецькою та іншими мовами, що використовують романський алфавіт, то посилання на нього слід навести оригінальною мовою публікації.

Для написання посилань на джерела кирилицею слід використовувати їх офіційний переклад латиницею. Якщо в офіційних джерелах (на сайті журналу, в базах даних, ПБ авторів на латиниці не наведено – слід транслітерувати їх самостійно. Якщо авторів кілька, то перед прізвищем останнього з них замість коми ставиться and, наприклад: Richardson, A., Brown, B. and Smith, S., 1983.

Книги

Початково кириличні матеріали (і їхні частини), у яких є офіційний переклад на англійську (або іншу мову, що використовує латиницю), повинні бути наведені в перекладі).

Для книг (або їх частин), для яких перекладу не існує, необхідно навести транслітерацію латиницею і переклад назви англійською мовою надати у квадратних дужках. У кінці опису в круглих дужках вказати мову видання. Для посилань на українськомовні джерела, наприклад, слід використовувати фразу «(in Ukraine)», наприклад:

Kovaliv, Yu. I., 2007. *Literaturoznavcha entsyklopediia: U dvokh tomakh [Literary encyclopedia: In two volumes]*. Kyiv : VTs «Akademiia», T. 2. (in Ukrainian).

Журнальна стаття

Якщо у цитованій роботі існує офіційний переклад на англійську мову або англійськомовний варіант назви (його слід шукати на офіційному сайті журналу, в наукометричних базах даних, в тому числі – в бібліотеці WorldCat) – слід вказати саме його.

Якщо в офіційних джерелах не існує перекладу назви статті, слід навести транслітерацію латиницею, далі виконати переклад на англійську мову самостійно. У разі, коли у журналу немає офіційної назви англійською мовою, в References потрібно наводити його транслітерацію. При цьому переклад береться у квадратні дужки й розміщується одразу після транслітерованої назви. Не слід самостійно перекладати назви журналів. Неприпустимо скорочувати (або іншим способом змінювати) назви статей та назви журналів. У самому кінці посилання, після вказівки діапазону сторінок в круглих дужках вказати мову видання. Для посилань на українськомовні джерела, наприклад, слід використовувати фразу «(in Ukraine)», наприклад:

Kanchura, Ye., 2017. *Fentezi : onovlennya pohlyadu na svit i shlyakh do sebe [Fantasy: updating the view of the world and the way to oneself]*. *Dyvoslovo*, 6, pp. 47–52. (in Ukrainian).

Також при цитуванні дисертацій, наприклад:

Baidak, M., 2018. *Zhinka v umovakh viiny u svitli povsiakdennykh praktyk (na materialakh Halychyny 1914–1921 rr.) [A woman in the conditions of war in the light of everyday practices (based on the materials of Halychyna 1914–1921)]*. Kandydat nauk.

Dysertatsiia. Lviv. (in Ukrainian).

Для **транслітерації** українського тексту слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/55-2010-%D0%BF>), сайт Онлайн транслітерації <http://ukrlit.org/transliteratsiia>.

Електронні посилання оформлюються також як їхні друковані аналоги, потім наводиться «[online] Availableat» і URL-адреса. В URL-адресі слід зберегти <http://>, якщо адреса не включає www. Крім того, наводиться дата останнього доступу (Accessed ...).

Англійською детальну інформацію з Harvard style та про особливості оформлення посилань на різні джерела, можна отримати на сайті:

<https://library.aru.ac.uk/referencing/harvard.htm>

Супровідні матеріали:

– стаття обов’язково супроводжується авторською *довідкою у форматі Word (див. відповідний Зразок)* із зазначенням прізвища, ім’я, по батькові (повністю); наукового ступеня, звання, посади, місця роботи; поштового індексу, домашньої адреси і телефонів, адреси електронної пошти. Вся інформація надається двома мовами: українською та англійською;

– статті, автори яких не мають наукового ступеня, супроводжуються зовнішньою рецензією кандидата, доктора наук за фахом публікації або витягом із протоколу засідання кафедри (відділу) про рекомендацію статті до друку. Рецензія або витяг з протоколу подається у сканованому вигляді електронною поштою. Допускається публікація статей магістрантів у співавторстві з науковим керівником.

ДОВІДКА АВТОРА

Прошу опублікувати у збірнику наукових праць «Вісник Маріупольського державного університету» статтю назва статті

Відомості про Автора

Відомості про Автора:	Прізвище, ім’я, по батькові, посада, назва установи / навчального закладу, науковий ступінь, вчене звання
<i>Українською мовою</i>	
<i>Англійською мовою</i>	
<i>ORCID (обов’язково!)</i>	
<i>Посилання на акаунт Web of Science або Scopus</i>	
<i>Джерела фінансування статті</i>	
<i>Чи є потреби в отриманні друкованого примірника Вісника як що да, то номер й адреса відділення Нової пошти</i>	
<i>Контактні телефони автора, E-mail (обов’язково!)</i>	

Міністерство освіти і науки України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ : ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 29

УДК 80(05)

В 53 Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія
/ гол. ред. О. Г. Павленко. – Київ : МДУ, 2023. – Вип. 29. – 113 с.

Головна редколегія:

Головний редактор – д-р філол. наук, проф. О. Г. Павленко.

Заступник головного редактора – д-р філол. наук, доц. Н. А. Городнюк.

Відповідальний секретар – канд. філол. наук, доц. О.В.Педченко.

Відповідальний за англійськомовний супровід – канд. філол. наук, доц. О. Ф. Пефтієва

Засновник Маріупольський державний університет

03037, Київ, вул. Преображенська, 6

e-mail: visnyk.mdu.filologia@mu.edu.ua

<https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/filologia/index>

Видавець «Редакційно-видавничий відділ МДУ»

03037, Київ, вул. Преображенська, 6

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи

ДК № 4930 від 07.07.2015 р.

Тираж 100 примірників. Замовлення № 112/23