

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА  
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ, ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ  
І СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**ЛІНГВІСТИЧНІ Й ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ:  
ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Матеріали I Всеукраїнської науково-теоретичної  
викладацько-студентської конференції  
02 квітня 2026 року

Вінниця  
2026

Затверджено до друку Вченою радою Донецького національного університету імені Василя Стуса  
(протокол № 14 від 1 травня 2026 р.)

**Редакційна колегія:** *Олена Гаврилюк*, доктор філософії зі спеціальності 035 Філологія / В11 Філологія, в. о. завідувача кафедри української мови, теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (науковий редактор); *Людмила Коваль*, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови, теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (науковий редактор); *Олена Антонюк*, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови, теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса; *Олена Важеніна*, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови, теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса; *Ірина Домрачева*, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови, теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса; *Анатолій Загнітко*, доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України, професор кафедри загального та прикладного мовознавства і слов'янської філології Донецького національного університету імені Василя Стуса; *Борис Коваленко*, доктор філологічних наук, професор, директор навчально-наукового інституту української філології та журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка; *Неля Митько*, старший викладач кафедри української мови, теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (відповідальний секретар); *Віра Просалова*, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови, теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса; *Ольга Пуніна*, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови, теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса; *Олег Соловей*, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови, теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (відповідальний секретар).

**Рецензенти:**

*Інна Гороф'янюк* – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

*Олена Пчелінцева* – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови та загального мовознавства Черкаського державного технологічного університету.

**Л 59** Лінгвістичні й літературознавчі студії: теорія, історія, інтерпретації: матеріали I Всеукраїнської науково-теоретичної викладацько-студентської конференції (02 квітня 2026 р.) / наук. ред. О. Гаврилюк, Л. Коваль. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса. 2026. 108 с.

У працях авторів досліджено проблеми дискурсивної організації мови, семантики, прагматики та комунікативних стратегій, проаналізовано особливості розвитку сучасного мовлення в умовах соціокультурних трансформацій, акцентовано на інноваційних підходах до аналізу тексту, мультимодальності та мовотворчих процесів.

Літературознавчий блок зосереджено на інтерпретації художніх образів, гендерних аспектів, національної ідентичності та новітніх методик викладання літератури. Студії охоплюють як класичні, так і сучасні тексти, демонструючи багатовимірність літературного процесу.

Видання адресоване науковцям, викладачам, здобувачам освіти та всім, хто цікавиться проблемами мовознавства й літературознавства.

УДК 81+82](063)

## ЗМІСТ

## ЛІНГВІСТИЧНА СЕКЦІЯ

<b>Важеніна Олена.</b> Ампліфікація як репрезентант функціонально-семантичної організації химерного дискурсу .....	5
<b>Воловодюк Юлія.</b> Емотивні фразеологізми в сучасній українській мові: семантичний аспект (на матеріалі Фразеологічного словника української мови (2003)) .....	11
<b>Домрачева Ірина.</b> Кооперативні та конфліктні стратегії у комунікації ...	15
<b>Загнітко Анатолій.</b> Сучасний мультимодальний текст: взаємодія вербальних і невербальних компонентів .....	19
<b>Кінащук Анастасія.</b> Особливості імплементації раціональної прототипної ситуації в українській, англійській та німецькій мовах .....	25
<b>Кіпень Володимир.</b> Стратегії формування довіри в цифровому В2В-дискурсі: на матеріалі комунікацій job-платформ .....	27
<b>Коваль Людмила.</b> Ненасильницьке спілкування як дискурсивна практика в умовах війни: лінгвокомунікативно-прагматичний аспект .....	31
<b>Кокерчук Сергій.</b> Лексико-стилістична характеристика гуцульських діалектизмів у текстах пісень Фіїнки .....	35
<b>Крива Марія.</b> Особливості функціонування атрибутивних семантико-синтаксичних відношень в українському словосполученні .....	38
<b>Луценко Павло.</b> Образ <i>француза / храницуза</i> в паремійній картині світу українців.....	42
<b>Митько Неля.</b> Лінгводидактичні підходи до формування граматичної компетентності майбутніх філологів засобами дієслівних форм .....	44
<b>Царенко Вікторія.</b> Контамінація як новітній спосіб словотвору відантропонімних okazionalizmів: структура та семантика .....	46
<b>Шевчук Зореслава.</b> Фемінітиви як маркери соціокультурних змін у сучасному художньому дискурсі (на матеріалі творів Ірини Вільде) .....	50

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА СЕКЦІЯ

<b>Вікторія Буженко.</b> Засоби творення образу Олени Теліги в романі Ірен Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості» .....	53
<b>Ангеліна Бурка.</b> Інноваційні підходи до вивчення літератури рідного краю у школах із викладанням мови національних спільнот поліетнічного Півдня України .....	59

<b>Олена Гаврилюк.</b> Проблема народу і його національної еліти в «Думі-пересторозі, вельми на потонні часи потрібній» Пантелеймона Куліша.....	64
<b>Марія Гірявенко.</b> Осмислення жіночого питання в повісті Наталі Кобринської «Ядзя і Катруся» .....	67
<b>Анна Довгопол.</b> Художній прийом «двійництва» у романі Ольги Кобилянської «Апостол черні» .....	71
<b>Вікторія Корнєєва.</b> Шевченків прототекст в оповіданні Братів Капранових «Русалка» .....	73
<b>Вікторія Левицька.</b> Образ незалежної жінки у фрагменті О. Кобилянської «Valse melancolique» та екранізації .....	75
<b>Вікторія Приліпко.</b> Модерна жінка та нова мораль у романі В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» .....	83
<b>Віра Просалова.</b> Геопоетика «інтимних міст» Юрія Андруховича в умовах російської агресії .....	89
<b>Карина Прусакова.</b> Художнє осмислення еміграційного досвіду в новелі Леоніда Мосендза «Люди» .....	92
<b>Галина Райбедюк.</b> Перспективи інтерпретації дисидентського тексту крізь призму інтермедіальності .....	95
<b>Олег Соловей.</b> Про дебютну збірку поезій Емми Андіївської.....	100

**ЛІНГВІСТИЧНА СЕКЦІЯ**

**Олена Важеніна**  
(*м. Вінниця*)

**АМПЛІФІКАЦІЯ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ  
ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ  
ХИМЕРНОГО ДИСКУРСУ**

У сучасному мовознавстві особливу увагу привертає дослідження стилістичних механізмів, що забезпечують формування індивідуально-авторського дискурсу. У цьому контексті химерна проза посідає окреме місце як тип художнього мовлення, що характеризується синкретизмом стилів, поєднанням реалістичного й фантастичного, а також виразною орієнтацією на народнорозмовну стихію.

Одним із ключових, проте недостатньо осмислених у жанротворчому аспекті засобів, є ампліфікація – стилістична фігура нагромадження однорідних або семантично близьких мовних елементів. У прозі Євгена Гуцала вона виходить за межі локального прийому й набуває статусу системного принципу організації мовлення, що визначає специфіку химерного дискурсу, забезпечує розгортання, деталізацію та експресивне увиразнення думки.

Актуальність дослідження зумовлена потребою осмислення ампліфікації не лише як локального стилістичного засобу, а як важливого механізму функціонально-семантичної організації химерного дискурсу, що визначає його динаміку, образність і комунікативну спрямованість.

Метою дослідження є виявлення ролі ампліфікації як репрезентанта функціонально-семантичної структури химерного дискурсу та визначення її основних функцій у художньому тексті.

Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання таких завдань: уточнити стилістичну природу ампліфікації; визначити її функції в химерному художньому мовленні; обґрунтувати її жанротворчий потенціал.

Матеріалом дослідження обрано роман «Позичений чоловік» Євгена Гуцала як показовий зразок химерного дискурсу, у якому ампліфікація набуває статусу провідного текстоорганізувального принципу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що ампліфікацію вперше інтерпретовано не лише як стилістичний засіб експресії, а як жанрово маркований елемент химерного дискурсу, що виконує текстоорганізувальну, жанротворчу та смислотвірну функції в ідіостилі Євгена Гуцала.

Сучасне мовознавство демонструє зростання інтересу до вивчення стилістичних фігур, що пов'язані з відхиленням від усталених логіко-сміслових моделей організації висловлення в художньому тексті. Особливе місце серед них посідає ампліфікація, однак її статус і характер взаємозв'язку залишається дискусійними. У більшості досліджень ампліфікацію трактують як один із засобів реалізації градаційних відношень, проте ґрунтовних розвідок, присвячених її самостійній функціонально-стилістичній природі, бракує. Це зумовлює необхідність глибшого

аналізу ампліфікації з урахуванням індивідуально-авторського стилю та специфіки художнього мислення.

Варто зазначити, що стилістичне навантаження ампліфікації у художніх текстах окремих письменників уже неодноразово привертало увагу дослідників. Зокрема, відповідні студії здійснено на матеріалі творів Марії Матіос (Н. Бербер), Уласа Самчука (Л. Савченко), Лесі Українки (Л. Голоюх), Івана Франка (Х. Федоришин, О. Кушлик), Михайла Стельмаха (А. Горобець), Миколи Вінграновського (Ю. Калашник), що засвідчує сталий інтерес до цього явища в українському мовознавстві, проте ампліфікація як маркер химерного дискурсу ще не була предметом **системного й цілеспрямованого аналізу**. У цьому контексті особливої уваги потребує химерний дискурс Євгена Гуцала, який вирізняється надзвичайною насиченістю та багатством стилістичних прийомів і фігур. Його художня тканина формується через інтенсивне й органічне поєднання різнорівневих мовних засобів: активне використання фразеологічних одиниць, їх авторські трансформації, процеси фразеотворення й перифразотворення, а також широку палітру образно-експресивних механізмів – метафоризацію, гіперболізацію, асоціативне нанизування образів, синтаксичну розгалуженість конструкцій. Усе це зумовлює ефект смислової надлишковості, поліфонічності та динамічної розгорнутості висловлення, що є визначальними рисами химерного письма.

Багатогранність творчої особистості Євгена Гуцала виявляється у здатності синтезувати ці засоби в цілісну художню систему, де стилістичні фігури функціонують не лише як локальні засоби експресивного підсилення, а як інструменти конструювання особливого типу дискурсу. Сучасне прочитання його текстів відкриває нові смислові й стилістичні горизонти, а індивідуально-авторська мовотворчість письменника постає невичерпним джерелом для лінгвістичних студій. Показово, що в кожному окремому творі ці фігури набувають специфічної конфігурації, детермінованої авторським задумом, контекстом і внутрішньою логікою образного розгортання, що засвідчує їх варіативність і вагомий жанротвірний потенціал.

Нарівні з іншими названими засобами ключовою фігурою жанротворення постає ампліфікація, яка не лише посилює експресивність, а й виконує текстоорганізувальну функцію: структурує смислову динаміку, забезпечує багат шаровість і внутрішню ритмомелодіку висловлення, формуючи характерну для химерного дискурсу ефектність надмірності та розгортання.

Ампліфікація традиційно трактується як стилістична фігура, що реалізується через нагромадження мовних елементів із метою підсилення виразності. У довідковій літературі ампліфікацію (грец. *amplification* від *amplificio* – «поширюю, збільшую») тлумачать як стилістичну фігуру мови, що полягає в нагромадженні однорідних мовних засобів для підсилення експресивності висловлення: *Тарас гранітний дивиться суворо: / – А ви гартуйте ваші голоси! / Не пустослів'ям, пишином та барвистим, / не скаргами, / не белькотом надій, / не криком, / не переспівом на місці, / а заспівом в дорозі нелегкій* (Ліна Костенко); накопичення і супряжність синонімів, інших близьких за значенням компонентів; нагромадження висловів, багатослів'я: *Я знаю: бідних і багатих, і дурнів і мудреців, Красенів,*

карликів, горбунів, Сеньйорів щедрих і скупердяїв, Блазнів, попів, єретиків, Пань знатних, служок із собору, Гульвіс і повій із шинків – Усіх смерть хапає без розбору (Франсуа Війон. Великий заповіт) [5, с. 40]. У химерному дискурсі ампліфікація трансформується в структурний принцип організації тексту, що забезпечує його ритмічну, образну та семантичну розгорнутість.

У процесі аналізу встановлено, що ампліфікація в химерному дискурсі Євгена Гуцала реалізується на різних мовних рівнях – лексичному, фразеологічному, морфемному та синтаксичному – і охоплює різноманітні типи нагромаджень (синонімічні, епітетні, повторювані, ряди однорідних членів тощо). Вона формує багатокомпонентні ряди, що можуть бути як компактно сконцентрованими в межах одного речення, так і розгорнутими в межах ширшого контексту.

Функціонально ампліфікація забезпечує:

- семантичне розгортання висловлення, що сприяє деталізації та конкретизації змісту;
- експресивно-оцінну інтенсифікацію, яка підсилює емоційно-образний вплив тексту;
- ритмомелодійну організацію мовлення, формуючи особливу інтонаційну структуру химерного нарративу;
- стилізацію під народнорозмовне мовлення, що є визначальною ознакою химерної прози;
- структурування дискурсу, оскільки ампліфіковані ряди виступають засобом когезії та тематичного розгортання тексту.

Так, семантичне розгортання висловлення реалізується через нанизування синонімічних і близьких за значенням одиниць, що деталізують характеристику явища:

*«Назви сіл, як і людські прізвища, начебто самі повроджувались – так, як родять на нашому масному чорноземному ґрунті ... Лугове та Польове, Балки та Ярки, Чагарі та Лисогірки – тут великим розумом не світить. Оленівка, Андріївка, Степанівка, Іванівка, Григорівка – тут теж не мудрували лукаво. Свинарі, Чинбарі, Смолокури, Вівчарі зізнавались у простоті душевній. А вже от Веселі Гори, Веселе Поле, Веселий Лан, Веселий Кут, Весела Діброва, Весела Долина, Веселий Гай, Веселий Яр, Веселий Хутір, Веселі Боковеньки казали вчора й нині кажуть про людей багато. Так і здається, що в таких веселих селах завжди жили весело, бо чого їм журитись у веселому гурті?» (ПЧ; с. 6) «Все позичає моя жінка: сіль, сірники, олію, дріжджі, пиноно, корицю, лавровий лист, перець, гречану муку, шмат свинячої голови на драглі. А то, пригадую, в старій баби Тиндички ... позичила моя жінка півня до своїх трьох чи чотирьох курок. ... А ще моя жінка позичає вила, сапи, лопати, коцюби, чаплії, граблі, серти, ціпи та ціпилна, горцики, глечики, макітри, пательні, ложки, ножі, сита, дека, баняки, корита...» (ПЧ; с. 14). Послідовне нагромадження іменників створює ефект поступового смислового нарощення.*

Експресивно-оцінна функція ампліфікації виявляється у використанні рядів епітетів і порівнянь, які підсилюють емоційне забарвлення опису: *«Кожна жінка на смак інша, є такі, наче з житнього борошна змішані та спечені, є такі, наче*

з пшеничного борошна цьогорічного помолу; об ту, дивися, можеш зуби поламати, наче об цвілого сухаря, знайденого у смітті під лавкою; а та, поглянь, схожа на пухкенький млинець, на який не пошкодували вершків, яєць та масла, і той млинець щойно з пательні, пахтить теплом, здригається, рум'яний – слина сама в роті починає текти, ковтаєш, облизуєшся. А ти, Мартохо, колись нагадувала мені паляничку, яка добре підійшла на черені, аж світиться червонястими відблисками...» (ПЧ; с. 12) – ампліфікований ряд формує емоційно насичений портрет.

Ритмомелодійна організація мовлення досягається через синтаксичний паралелізм і повтори: «Вам кортить довідатись, на що схожий я, Хома Прищепа із Яблунівки, а мені так само кортить розповісти. А як розповісти, щоб ви навч угледіли? Можу сказати, що я не схожий ні на півня, ні на коня; часник чи цибулю трудно назвати моїми родичами; нічогісінько я не позичав ні в якій пори року і ні в якій погоді. Не скидаюсь ні на помідор, ні на огірок, ні на моркву» (ПЧ; с. 7–8). Ритмічне повторення сполучника «ні» створює ефект усного мовлення та наративної плинності.

«І ніколи не було так, щоб коси її та не пахли чим-небудь: ромашкою, материнкою, любистком, полином, кропом, огірчаним гудинням, яблуневим цвітом, колоссям житнім чи пшеничним, коров'ячим молоком, медом, малою дитиною. Можна було вдихати пахоці шовкової Мартошиної горобиної ночі – й хмелити, й чманіти, й задурманювати собі мізки» (ПЧ; с. 11). Перелік лексем однієї тематичної групи «аромати-трави-рослини». Переважає орудний відмінок, що граматично уніфікує ряд і робить його ритмічним.

«Але я ж на терціці третій, на шатківниці шаткований, на терниці битий, у м'ясорубці рубаний, у макітрі макогоном туди-сюди гнаний, сіллю посолений, перцем приперчений, лавровим листячком здобрений, калиною ягодою прикрашений, – отже, отакий, як бачите, заслужений, яось мусив викручуватись і, звісно, викрутився» (ПЧ; с. 111).

Водночас ампліфікація виконує функцію стилізації під народнорозмовне мовлення – одну з визначальних ознак химерної прози: «... бо треба ж було по дорозі кожного здибати, кожного язиком своїм зачепити, набалакати-наговорити-натеревентити-намолоти сім мішків гречаного Гаврила!» (ПЧ; с. 16). У наведеному фрагменті нагромадження дієслівних форм із близькою семантикою створює ефект мовленнєвої надмірності, що переходить у комічну гіперболізацію балакучості. Мовлення постає як стихійний, майже неконтрольований потік, а узагальнювальний ампліфікаційний ряд відтворює інтонацію живої розмови й виразно актуалізує фольклорну манеру оповіді.

До того ж ампліфіковані конструкції забезпечують дискурсивну зв'язність і тематичне розгортання тексту, оскільки формують смислові ланцюги. Показовим у цьому плані є фрагмент, що є алюзією на біблійний образ Ноевого ковчега. Саме тут ампліфікація найвиразніше забезпечує тематичне розгортання: через розлогі переліки людей, птахів і тварин текст поступово переходить від зображення локальної спільноти до моделі всього живого світу. Нанизування однотипних елементів («півень та курка, качка та качур...»), численні назви птахів і звірів) створює ефект безмежності й повноти, підсилюючи ідею всеохопного

порятунку: «До корабля вилаштувалась черга ... старі баби й старі діди; ... матері з дітьми та ще й з немовлятами на руках ...; дядьки й парубки ... Хто йшов із торбою харчів, хто з вузликом одягу, деякі діти несли книжки чи цяцьки, якийсь хлопчик пригортав отого шолудивого песика, ... а замурзана дівчинка-циганочка тулила до грудей руденьке, як випалена глина, кошеня. Усіх умістило судно, поїменоване «Барвінком»: і механізаторів та шоферів, і фуражирів та доярок, і працівників торгівлі та колгоспної бухгалтерії. Прийняв корабель на свій борт не тільки передовиків, а й ледарів та окомзамилювачів; не тільки дбайливих і старанних, а й марнотратів і безтурботних; не тільки добрих та щирих, а й симулянтів, ненажерливих, заздрісних... І, значить, наспіла пора брати всякої тварі по парі. Насамперед стали підступати до корабля ... домашні птахи – півень та курка, качка та качур, гуска та гусак, індичка та індик. І тільки за ними прохолов слід, як заквапилась усяка інша крилата пташина живність – горобці, ластівки, ворони, горихвістки, очеретянки, корольки, шпаки, сороки, вівчарики, славки, малинкі, жайворонки, оляпки, щиглики, пищухи... Усім птахам моєю волею була відкрита дорога на корабель, ... над моєю головою пролітали чаплі, лелеки, лебеді, крижні, чирки-тріскунки, шуліки, яструби, журавлі, чайки, стрепети, деркачі, дрозди, сови, дрімлюги, сиворакші, пліски, сорокопуди, дрозди, корольки, синиці, щиглики, стрижі та безліч інших птахів, за якими я й не міг устежити своїм гострим оком. Майнули фазани, шугнули бджолоїдки, гайнули деркачі, ще якісь пернаті шаснули в рятівне черево корабля, як за ними поповзли вужі, змії, миші, їжаки, якесь чудне гаддя, якого, либонь, при денному світлі й не доводилось бачити. Далі показалися єноти, борсуки, ондатри, видри, нутрії – яка тварина по воді пливла, а яка по суші добиралась. Не забарилися зайці, біляки та русаки, слідом за ними появилися на березі хитроморді та вогненнохвості лисиці, дика кізонька прийшла з диким цапком із лісу, навіть гіллясторогий лось появилася – де тільки такий красень вигулювався коло Яблунівки, адже нетрів і хащів тут нема... І коли на кораблі поховалися навіть найдрібніші польові та лісові звірята, я таємною силою своєї волі наказав рушити до корабля коням, коровам, свиням, вівцям, козам, телятам...» (ПЧ; с. 189–192).

Наведені приклади засвідчують поліфункційність ампліфікації як визначального чинника організації химерного дискурсу.

Також ампліфікаційні ряди в аналізованому матеріалі структуруються за низкою тематичних груп, зокрема охоплюють топоніми, гідроніми, антропоніми, назви музичних голосів, рослинного світу (трав, квітів, дерев), птахів і тварин, знарядь праці та музичних інструментів, способів дії, ремесел, елементів одягу й взуття, родинних і свояцьких зв'язків, страв і напоїв, кухонного начиння, прикрас, рис людини, предметів побуту (зокрема меблів) тощо. Така тематична розгалуженість ампліфікації засвідчує її здатність моделювати цілісну картину світу через принцип енциклопедичної повноти.

Отже, ампліфікація постає не лише як декоративний чи підсилювальний засіб, а як один із провідних принципів організації химерного дискурсу. Вона формує його багатовимірність і смислову насиченість, реалізує художньо вмотивовану надмірність і створює ефект мовної «перенасиченості», органічний для естетики

цього типу письма. Водночас ампліфікація виступає репрезентантом функціонально-семантичної організації дискурсу: інтегрує різні мовні рівні, активізує міжелементні семантичні зв'язки та визначає індивідуально-авторську специфіку мовлення.

Перспективу подальших розвідок убачаємо в комплексному дослідженні інших стилістичних маркерів, що дасть змогу глибше реконструювати механізми формування індивідуально-авторського химерного письма Євгена Гуцала та окреслити його функціонально-семантичну специфіку.

### Література

1. Бербер Н. Стилістичний синтаксис прози Марії Матіос: ампліфікація поетонімів. *Південний архів: збірник праць. Філологічні науки*. 2017. Вип. 71. С. 12–15.
2. Бойко Н. І., Давиденко Л. В. Градуальний ряд фразеологізмів-синонімів у контексті мовотворчої практики Є. Гуцала. *Література та культура Полісся*. Вип. 7. Ніжин: НДПІ, 1996. С. 188–191.
3. Важеніна О. Г. Градуальна синонімія одноструктурних одиниць фраземного фонду химерної прози Є. Гуцала. *Лінгвістичні студії: зб. наук. праць*. Донецьк: ДонНУ, 1999. Вип. 5. С. 261–263.
4. Гринишин У. Експресивно-прагматичний потенціал ампліфікованих конструкцій з апосіопезою. *Рідне слово в етнокультурному вимірі: збірник наукових праць*. Дрогобич: Посвіт, 2013. С. 80–88.
5. Загнітко А. П. Словник сучасної лінгвістики: поняття і терміни: у 4 т. Т. 1. Донецьк: ДонНУ, 2012. 402 с.
6. Масенко Л. Т. Химерна проза як традиційна мовностильова течія української літератури. *Мовознавство*. 1991. № 1. С. 26–33.
7. Савченко Л. Ампліфікація як основний стилістичний прийом художньої мови Уласа Самчука (на матеріалі роману «Темнота»). *Наукові записки ТНПУ імені В. Гнатюка. Серія Мовознавство*. Тернопіль: ТНПУ, 2025. Вип. 1(13). С. 218–227.
8. Федорошин Х., Кушлик О. Ампліфікація як засіб увиразнення градаційних відношень у стилістичному синтаксисі прозових творів Івана Франка (на матеріалі оповідання «Хома з серцем і Хома без серця»). *Проблеми гуманітарних наук: зб. наук. праць Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка*, 2016. Вип. 38: Філологія. С. 179–188.

### Джерело фактичного матеріалу

ПЧ – Гуцало Євген. Позичений чоловік: роман. Київ: Знання, 2012. 383 с.

Юлія Воловодюк  
(м. Вінниця)

**ЕМОТИВНІ ФРАЗЕОЛОГІЗМИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ:  
СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ  
(НА МАТЕРІАЛІ ФРАЗЕОЛОГІЧНОГО СЛОВНИКА  
УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (2003))**

**Вступ.** Одним із найважливіших аспектів сучасної філології є антропоцентричний підхід, де мова розглядається в тісному зв'язку з людиною, її внутрішнім світом почуттями та емоціями. Фразеологізми на позначення емоційного стану (емотивні фразеологізми) є найяскравішим засобом вербалізації людських переживань.

Питання вербалізації емоцій фразеологічними засобами ґрунтовно досліджували М. Гамзюк, С. Шабат-Савка, В. Шинкарук, У. Кемінь, Ж. Краснобаєва-Чорна, Д. Ігнатенко та ін.

Актуальність дослідження полягає у потребі визначення засобів вербалізації внутрішнього світу особистості засобами фразеології української мови. Метою дослідження є аналіз семантичного наповнення 257 емотивних фразеологізмів, відібраних з «Фразеологічного словника української мови» (2003).

**Основний виклад.** Основними проблемами сучасної фразеології залишаються відсутність уніфікованого визначення поняття «фразеологізм» та дискусії щодо обсягу фразеологічного фонду мови [3, с. 14]. У лінгвістичному дискурсі термін «фразеологія» традиційно вживається у двох значеннях: як сукупність усіх стійких зворотів мови та як самостійна наукова дисципліна [6, с. 206]. Фундаторм наукового опису фразеологічних одиниць (далі – ФО) вважається Ш. Баллі, який першим виокремив їх структурні та семантичні властивості [4, с. 15]. Важливою для нашого дослідження є «широка» концепція фразеології, згідно з якою до складу фразеолонду, окрім ідіом, зараховуються паремії (прислів'я, приказки), афоризми та крилаті вислови [2, с. 138]. Такий підхід дає змогу максимально повно охопити мовні засоби, що відтворюють емоційний досвід народу.

Важливим етапом наукового пошуку є розмежування категорій «емоційність» та «емотивність», які, попри змістову близькість, мають суттєві відмінності у лінгвістичному аспекті. Емоційність розглядається як психологічна характеристика особистості або спонтанний вияв почуттів, тоді як емотивність є її лінгвістичним корелятом – системою мовних засобів, які використовуються свідомо, для впливу на адресата [7, с. 106–107]. Дослідниця І. Лелет зазначає, що емоційним є спонтанне висловлення, тобто те, що не має на меті цілеспрямованого впливу на адресата. Натомість емотивний дискурс є спланованим, орієнтованим на досягнення певного перлокутивного (тобто здійснення певного впливу на почуття чи поведінку адресата) ефекту та реалізованим через свідомий вибір лексичних і стилістичних засобів [10, с. 178–179]. Окрему роль відіграє експресивність (є ширшою категорією щодо емотивності), яка посилює силу впливу висловлювання завдяки образності та інтенсивності [7, с. 108].

Психологічним підґрунтям формування емотивної фразеології є природа самих емоцій як реакцій психіки на зовнішні подразники [5, с. 18]. У лінгвістиці особливого значення набувають функції емоцій: оцінна (визначення значущості подій), сигнальна (передбачення розвитку подій) та комунікативна (передача інформації про внутрішній стан) [9, с. 14].

Для систематизації фактичного матеріалу ми спираємося на категоріальний підхід К. Ізарда [5, с. 56] та відповідно виокремлюємо вісім базових емоцій: радість, гнів, страх, сум (розпач), хвилювання, сором, здивування та огиду. Саме ці категорії мають найбільш виразну вербалізацію у «Фразеологічному словнику української мови» (2003) та демонструють складну взаємодію фізіологічного, духовного та мовного рівнів людського буття.

За рівнем емотивності фразеологізми виокремлено в три основні групи: позитивні, негативні та нейтральні.

До позитивних емоцій належить радість, яка виникає як відповідь на задоволення актуальних потреб особистості. Основна функція цієї базової емоції полягає у підтримці людини під час позитивної події, відношення та участь у ній [8, с. 224]. Семантичний обсяг радості в українській мові охоплює такі стани, як задоволення, втіха та приємність [1, с. 512]. Однією з найбільш репрезентативних метафоричних моделей вербалізації цього стану є «сильна радість / захоплення – повітря / небо / верх», де інтенсивна позитивна емоція ототожнюється з рухом угору та перебуванням у сакральному просторі. Це знаходить втілення у фразеологізмах: «(бути) на сьомому небі» [11, с. 428] та «піднестися духом» [11, с. 512]. До того ж радість часто вербалізується через концепт крил («(як) на крилах» [11, с. 313]) та соматичні одиниці, передусім серце і душу: «аж душа радіє (співає)» [11, с. 225], «заграло серце» [11, с. 639], «просвітліло на душі» [11, с. 579] тощо. Фізичні прояви радості часто описуються через реакції очей («очі засвітилися (заіскрили)» [11, с. 476]) або енергійні рухи («вибрикувати гопки» [11, с. 63]) та співи («все співає» [11, с. 130]). Специфічним є відображення сміху через образи «руйнування» організму від переповнення емоціями: «вмирати (помирати) / вмерти (померти) зо сміху» [11, с. 119], «рвати кишки (від сміху)» [11, с. 45].

Гнів є негативною емоцією, що виникає внаслідок зіткнення з поведінкою, яка суперечить етичним чи особистим нормам і викликає почуття обурення. Семантичний обсяг цієї категорії охоплює роздратування, злобу та ненависть. Характерною метафоричною моделлю для вербалізації цієї емоції є «гнів – жар / вогонь / пара», що ґрунтується на фізіологічній реакції підвищення температури тіла: «аж вогню давати» [11, с. 176], «вогнем (полум'ям, пеклом) дихати» [11, с. 200] тощо. Також поширеною є модель «лють – кров»: «кров кипить (вирує) у жилах» [11, с. 315], «кров ударила в лице (обличчя)» [11, с. 315]. Оскільки українській лінгвокультурі притаманний кордоцентризм, серце постає головним осередком гніву: «давати / дати волю серцю» [11, с. 176], «скипіло (обкипіло) серце» [11, с. 228]. Сильний ступінь гніву описується як вихід суб'єкта за межі інтелектуально-вольового контролю: «сказ нападає (находить) / напав (найшов)» [11, с. 652], «(наче) віжка (вожжина) під хвіст попала (потрапила)» [11, с. 108]. Крайні форми обурення часто передаються через фразеологізми-лайки: «дідько б тебе (його, і т. ін.) взяв (збрав)» [11, с. 202], «щоб (бодай) ні дна ні покришки» [11, с. 208].

До фундаментальних негативних емоцій належить сум, який зазвичай виникає на фоні багатьох причин, пов'язаних із життєвими втратами або несприятливими обставинами [9, с. 37]. Спектр цієї негативної емоції в українській мові є надзвичайно розгалуженим і охоплює тугу, журбу, відчай та розпач. Найбільш репрезентативно вербалізація горя втілюється у моделі «фізичного болю внутрішніх органів або їх руйнування»: «*гірко на серці*» [11, с. 148], «*тяжко на душі*» [11, с. 730]. Емоція розпачу часто вербалізується через модель «самодеструктивної поведінки», що символізує нестерпність буття: «*битися об поли (руками)*» [11, с. 30], або «*ламати (заламати) руки*» [11, с. 325]. Смуток асоціюється з апатією: «*вішати голову*» [11, с. 114], «*вішати носа*» [11, с. 114]. Важливим засобом вербалізації відчаю є зооморфні метафори, зокрема образ вовка: «*хоч вовком вий*» [11, с. 71]. Окрему групу становлять фразеологізми з соматичним компонентом «сльози»: «*за слізьми (сльозми) світа (світу) (білого) не бачити*» [11, с. 24], «*вилити (вилити) сльози*» [11, с. 75].

Страх – це негативна емоція, яка виникає як реакція на уявну або реальну загрозу. У фразеологічній системі ця емоція найчастіше описується через мимовільні реакції організму: зміну температури, тремтіння або заціпеніння. Це втілюється у виразах: «*зубами цокотіти*» [11, с. 758], «*(аж) шкура (шкіра) терпне*» [11, с. 777], «*лихоманка стрепенула*» [11, с. 339] тощо. Емоція страху в українській лінгвокультурі також осмислюється через метафоричну модель «страх – це холод»: «*(аж) снігом сипле за шкуру*» [30, с. 648], «*у п'ятах похоллоло (похолнуло)*» [11, с. 552] тощо. Традиційно страх локалізується у серці та душі: «*аж захолола душа*» [11, с. 639], «*мліти душею (серцем)*» [11, с. 399].

Хвилювання розглядається як нейтральна емоція, що характеризується очікуванням несприятливого розвитку подій або напругою. Вона має амбівалентну природу: може як активізувати пізнавальні процеси, так і гальмувати дії людини. Основним засобом вербалізації душевного неспокою в українській мові виступають серце та кров: «*перетліти серцем (душею)*» [11, с. 491], «*кров ударила в голову*» [11, с. 315], «*перевернути (всю) душу (серце)*» [11, с. 491] тощо. Виокремлюються одиниці, що описують стан дезорієнтації та хаотичності рухів: «*місяця собі не знаходити*» [11, с. 307], «*врости в землю*» [11, с. 130], «*не бачити світу (світа) (білого)*» [11, с. 25] тощо.

Сором є негативною емоцією, що виникає через розбіжність між соціальними нормами та реальною поведінкою людини. Найпоширенішою моделлю вербалізації цього стану є опис почервоніння обличчя: «*наливатися (налитися) жаром (фарбою)*» [11, с. 422], «*кидає / кинуло в краску*» [11, с. 291], «*зайтися (залитися) рум'янцем*» [11, с. 243]. На психологічному рівні сором зумовлює інтенсивне бажання «сховатися» або уникнути поглядів оточення: «*ховати (сховати) очі (погляд)*» [11, с. 747], «*мало крізь землю не провалився*» [11, с. 571], «*не знати, куди дівати (діти) очі (від сорому)*» [11, с. 269] тощо.

Здивування виникає внаслідок раптової зміни ситуації або появи несподіваного стимулу, що викликає різке нервово збудження. В українській фразеології здивування часто вербалізується через соматичні одиниці, що фіксують реакції очей, рота та брів: «*зробити великі очі*» [11, с. 601], «*аж рота роззявити*» [11, с. 609], «*брови полізли на лоба*» [11, с. 46]. Репрезентативними є вигуківі фра-

зеологізми: «чудеса (диво, чудо і т. ін.) в решеті» [11, с. 772], «яким чудом» [11, с. 772], «от (оце) так штука (штуковина)» [11, с. 780]. Стан повної спантеличеності передається через уподібнення поведінки людини до тварин: «як баран на нові ворота» [11, с. 23].

Огида є негативною емоцією, яка пов'язана з бажанням позбутися об'єкта, що суперечить моральним чи естетичним принципам особистості. Вербалізація цього концепту часто здійснюється через опис фізіологічних реакцій відторгнення, зокрема відчуття нудоти чи дискомфорту у шлунку та горлі: «вивертати / вивернути нутрощі (нутро, кишки)» [11, с. 64], «до нудоти» [1, с. 442]. Осередком локалізації огиди в мовній картині світу українців виступає душа: «(аж) з душі верне» [11, с. 56].

**Висновки.** Проведене дослідження дозволило комплексно проаналізувати семантичні особливості емотивних фразеологізмів у сучасній українській мові. У процесі наукової розвідки було розмежовано теоретичні поняття «емоційність» та «емотивність»: перша категорія є психологічною характеристикою людини або спонтанним виявом почуттів; друга – виступає її лінгвістичним корелятом, тобто свідомо застосованими мовними засобами задля репрезентації емоційної сфери в комунікації. На відміну від емоційного, емотивний дискурс характеризується спланованістю та спрямованістю на досягнення конкретного впливу мовця на адресата.

Вибрані 257 ФО ми класифікували за вісьмома базовими емоційними станами: радість, гнів, страх, сором, хвилювання, сум, здивування та огида. Аналіз фактичного матеріалу засвідчив, що негативні емоції, зокрема гнів, сум та страх, мають значно ширшу та деталізованішу вербалізацію в мові, ніж позитивні стани. Соматизми «серце» і «душа» задіяні у вербалізації майже всього спектру емоцій (радість, гнів, сум, страх, огида).

Отже, емотивні фразеологізми демонструють унікальну здатність української фразеології надавати емоційно-експресивного забарвлення мовленню людини, робити його колоритним, наділяти кожен емоцію особливою художньою виразністю.

## Література

1. Бурячок А. А. Словник синонімів української мови: в 2 т. / А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, С. І. Головащук та ін. Київ: Наукова думка, 2000. Т. 2. 960 с.
2. Глуховська М. Підходи до тлумачення поняття фразеологічної одиниці та обмеження складу фразеології англійської мови. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33(72), № 5, Ч. 1. С. 134–138.
3. Денисова А. С. Проблема дослідження класифікацій фразеологічних одиниць у лінгвістиці. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. № 6. С. 13–20.
4. Зимомря М., Баран Я. Теоретичні основи фразеології. Ужгород, 1999. 176 с.
5. Ізард К. Психологія емоцій / пер. з англ. Київ, 2000. 464 с.
6. Кочерган М. Загальне мовознавство: підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти. Київ: Видавничий центр «Академія», 2006. 368 с.

7. Лелет І. О. Емоційність vs емотивність: взаємозв'язок та розмежування понять. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2021. Т. 1, № 49. С. 106–110. URL: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.49-1.26> (дата звернення: 15.01.2026).

8. Орехова Л., Чаєнкова О. Фразеологічні одиниці на позначення емоції радості (на матеріалі української, турецької та англійської мов). *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 23, т. 1. С. 222–227.

9. Психологія емоцій та почуттів: підручник / О. М. Цільмак, Ю. І. Шмаленко Н. Е. Мілорадова, С. О. Гарькавець та ін.; за заг. ред. О. М. Цільмак. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2024. 420 с.

10. Розмежування понять «Емоційність», «Емотивність», «Експресивність» та «Оцінність» у сучасному мовознавстві. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2017. Вип. 15. С. 175–183. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sdzif\\_2017\\_15\\_32](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sdzif_2017_15_32) (дата звернення: 15.01.2026).

11. Фразеологічний словник української мови: у 2 кн. / уклад. В. М. Білоноженко, В. О. Винник, І. С. Гнатюк та ін. Київ: Наукова думка, 2003.

**Ірина Домрачева**  
(*м. Вінниця*)

## **КООПЕРАТИВНІ ТА КОНФЛІКТНІ СТРАТЕГІЇ У КОМУНІКАЦІЇ**

Мовленнєва комунікація – це насамперед процес спілкування, який має свої внутрішні закони і ґрунтується на певній системі усталених культурних норм [1, с. 1]. Вагомим підґрунтям успішної комунікації вважаємо таке спілкування, що скероване на створення успішної розмови і для адресанта, і для адресата – обох сторін мовленнєвого процесу.

Під час спілкування учасникам необхідно дотримуватися (за умови інтенції результативної, позитивної комунікації) комунікативного кодексу, що містить систему принципів, правил і конвенцій спілкування, які регулюють мовленнєву поведінку учасників комунікації й ґрунтуються на певних категоріях і критеріях. В основі комунікативного кодексу – комунікативна мета і комунікативний намір. Наприклад, комунікативна мета мовця – переконати співбесідника у власній правоті. Система його комунікативних намірів охоплює аргументацію власної правоти й аналіз помилок співбесідника. Комунікативному акту нічого не загрожує, поки мовець залишається в межах першого комунікативного наміру. Під час переходу до другого комунікативного наміру (аналізу помилок співрозмовника) можуть виникнути збої в комунікації, оскільки це стосується особистісної сфери адресата (хто слухає). Може статися конфлікт. Тоді говоримо про конфліктні мовні стратегії, які можуть бути застосовані мовцем / мовцями, однак такі комунікації порушують усі норми взаємодії осіб на різних рівнях. Необхідно узгодити ці два наміри [1, с. 59–60]. Зауважимо, услід за науковцями, що складниками кодексу спілкування є також принципи спілкування – найзагальніші вимоги до процесу

інтеракції в межах комунікативного спілкування, вимоги до всіх учасників спілкування; правила спілкування – вимоги до одного з учасників спілкування (адресанта чи адресата), яких він повинен дотримуватися; конвенції спілкування – звичаї (або домовленості) у процесах спілкування, певні елементи культури, які можуть варіюватися, не впливаючи на стратегії і тактики спілкування (сидіти чи обов'язково стояти – які звичаї).

Ми щодня спілкуємося один з одним, і цілком природним є те, що існують такі елементи культури, які можуть варіюватися, вони не порушують стратегії і тактики спілкування, і ними ми послуговуємося під час комунікації:

- конвенція вираження здатності (якщо хтось може щось обіцяти, то треба очікувати здійснення дії);
- конвенція висловлювання бажання (попередньо перед бажанням ми просимо дозволу: *дозвольте відчинити двері?*);
- конвенція дозволу (коли просять дозволу, то треба очікувати, що людина виконає цю дію, якщо буде дозвіл);
- конвенція висловлювання наміру (коли каже про намір, то треба очікувати виконання цього наміру) [1, с. 63].

Як уже було зазначено вище, дослідження комунікативної взаємодії передбачає виокремлення двох основних типів спілкування – кооперативного і конфліктного. Кооперативний тип характеризується симетричною поведінкою комунікантів, узгодженістю їхніх дій, що зумовлено спільною комунікативною настановою [3, с. 68]. Конфліктний тип, за визначенням Л. Д. Швелідзе, потрактовується як діалогічна або полілогічна взаємодія комунікантів, які мають протилежні або суперечливі позиції щодо певного факту, явища, ситуації, особи та активно доводять свою правоту у вербальній і невербальній формі [3, с. 134].

У нашому аналізі кооперативних та конфліктних стратегій у мовленні ми будемо послуговуватися науковими здобутками у цій сфері дослідниці Лідії Швелідзе. Саме її класифікація системи стратегій і тактик спілкування є викінченою та інформативною.

Дослідниця зауважує у своїй праці «Мовні засоби реалізації комунікативних стратегій у дискурсі соціальних мереж (на матеріалі української й англійської мов)», що «кооперацію (співробітництво) як тип комунікативної взаємодії виокремив Г. П. Грайс, визначивши його як основний принцип спілкування»: саме ним у межах кооперації було сформульовано чотири правила – максимум спілкування, що ґрунтуються на філософських категоріях якості, кількості, відношення і способу [3]. Це максими 1) якості (які передбачають дотримання комунікантами відповідності змісту висловлень об'єктивній дійсності, що унеможлиблює вживання абсурдних, безглуздих, хибних висловлювань), 2) кількості (які вказують на «дотримання вимог до обсягу повідомлення, що має бути не більшим і не меншим для реалізації комунікативного задуму»), 3) відношення (що характеризуються тематичною єдністю комунікативної взаємодії: комуніканти не повинні відхилитися від теми спілкування) і 4) способу вираження (які передбачають пошук і вибір комунікантами найбільш вдалих мовних форм взаємодії, зокрема таких мовних засобів, що забезпечують однозначність і зрозумілість висловлень).

У випадку порушення максими способу вираження, наприклад, спостерігаємо наявність термінів, складних речень образних висловів і под., не зрозумілих адресату [2; 3]. Ще приклад, однак вже про порушення максими якості: на сайті оренди виставляється квартира для винайму. Ціна висока, на думку читачів, і не відповідає стану квартири. Коментарі до так званої «презентації» помешкання:

*Лілія: Для мене це нежитловий стан. Реально можна в депресію впасти в тій кімнаті...*

*Дарія: І диван, на якому баба відійшла у краще життя (Facebook, 29.03.2025).*

Тобто опис цієї квартири не відповідає ціні (неякісна інформація), порушення максими якості. Найпродуктивнішими щодо девіативного тлумачення прочитаного (говоримо про письмове мовлення) є саме коментарі до дописів [2, с. 38].

Зауважимо, що науковиця виділяє два великі блоки мовленнєвих стратегій – кооперативні та конфліктні. Саме дослідження Лідія Швелідзе виконала на матеріалі інтернет-ресурсу, однак вважаємо, що її класифікації доречні і для інших стилів української мови.

З-поміж кооперативних виділено такі стратегії: аргументації, інформативності, самопрезентації, спонукання, ритуальності. Стратегія аргументації має такі тактики: авторитетності, діалогічності, суб'єктивності, солідаризації. Наприклад, у комунікативній ситуації *Дуже ціную нашу дружні відносини з Туреччиною, але друзі мають відверто та чесно говорити один з одним. Свята Софія – це символ для різних конфесій і має залишатися ним. Впевнений, що можна знайти достойне та прийнятне для всіх рішення (Twitter, П. Клімкін, 12.07.2020)* бачимо активну аргументувальну позицію мовця. Або ж такий приклад: *У мене в дитсадочку готували рис з м'ясом і підливою. Він ніколи не був у стані застиглого клею. До підливи входила томатна паста і я, мала, не знала як описати цю страву та просила вдома приготувати мені «оранжеву кашку, як у садочку» (тактика суб'єктивності).*

Серед тактик інформативності виокремлено описову, констатувальну та фактографічну. Наприклад, описова тактика: *Сьогодні «вийшла» у світ – побувала на врученні премії Шевельова. Проїхалася Києвом, побачила Сквороду і ще раз зрозуміла, як я засиділася вдома і який чудесний Київ (Facebook, Т. Гундорова, 17.12.2020) [3].*

Стратегія самопрезентації поділена на тактики самооцінювання: *Гляньте, панство, я знову зробив цілу обкладинку і цього разу щиро пишаюся нею (Facebook, В. Сорд, 05.03.2020), гіперболізації та ідеалізації.*

Виокремлено також кооперативну стратегію спонукання з реалізацією тактик наказу, прохання та рекомендації: *Якщо ви раптом ще не ходили, дуже раджу: не пропустіть виставку «Золото Поділля: історія народів». Кажуть, вона триватиме ще кілька тижнів (як компенсація локдауну, що від'їв оті самі кілька тижнів) (Facebook, В. Арєнєв, 12.12.2020).*

Варто згадати і за стратегію ритуальності під час кооперативного спілкування, що поділяється на тактики привітання, подяки: *Сьогодні слова подяки і наші молитви линуть за людей з великим і мужнім серцем – за тих, хто покликаний рятувати інших, допомагати, попереджувати біду, щораз ризикуючи навіть власним життям чи здоров'ям (Twitter, Митрополит Єпіфаній, 17.09.2020), співчуття [3].*

Кооперація у мовленні – це запорука успішного комунікативного акту. Зауважимо, що конфліктний тип поведінки спричинює девіації у мовленні, які призводять до непорозуміння, а відтак – до розчарування (агресії, небажання спілкуватися, негативного сприйняття особистості і под.).

Конфліктні стратегії можуть бути конструктивні та деструктивні і мають таку структуру: 1. Стратегія дискредитації, де основними тактиками є звинувачення, образа, погроза. 2. Стратегія незгоди: критика, самокритика. 3. Стратегія тролінгу (провокації). Конструктивна стратегія при конфліктній комунікації зберігає одну особливість: тут статус комунікантів залишається незмінним: симетрична комунікація забезпечена дотриманням принципу ввічливості. Саме тому конфлікт не продовжується: кожний учасник висловлюється, але не переходить до деструктивних мовленнєвих дій [3, с. 144]. Зрозуміло, що самі стратегії вже свідчать про небажання адресанта підтримувати дружню розмову, кооперуватися, а навпаки моделюється той тип комунікації, який призводить до обривання спілкування, розмова стає «неекологічною», і врешті-решт завершується. На мовному рівні визначальною рисою конфліктної взаємодії є вербальна агресія, що супроводжується стилістично зниженими та некодифікованими мовними засобами. На лексичному рівні вербальна агресія репрезентована негативно оцінною лексикою, інвективами, okazionalizмами і фемінітивами; на фразеологічному рівні – сталими зворотами з оцінною семантикою; на морфологічному рівні – дієслівними формами наказового способу, 2-ої особи і відповідними займенниками; на синтаксичному рівні – питальними і спонукальними реченнями [3, с. 196], наприклад: *Парадокс цих місцевих виборів у тому, що в результаті них немає жодної загальнонаціональної партії, яка виграла вибори. Тобто місцеві вибори показали, що народ України не довіряє жодній загальнонаціональній партії. І це дуже тривожний сигнал* (Із часопису) (тактика самокритики).

Отже, для успішного, результативного комунікативного процесу потрібні, на наш погляд, кооперативні стратегії, з дотриманням комунікативного кодексу та правил. Це – спілкування двох, як мінімум, учасників мовлення, кожен із яких повинен усвідомлювати свою позитивну роль у комунікації, що потенційно завершується результатом спільних дій. Конфліктні тактики, на жаль, є у мовленні комунікантів, і це визначається насамперед інтенцією мовця чи мовців, але не створює атмосфери взаєморозуміння, поваги та взаємодії задля успішного результату. Кожна із таких стратегій містить різні інструменти впливу під час комунікації, реалізуючись на всіх мовних рівнях – від фонетичного до комунікативного. Саме дослідження таких складників мовленнєвого процесу може стати предметом аналізу не завжди однорідних (почасти міксованих) комунікаційних процесів на сучасному етапі словесної взаємодії учасників спілкування.

### Література

1. Домрачева І. Р., Аксьонова І. О. Основи мовленнєвої діяльності: навч. посіб. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2018. 101 с.
2. Домрачева І. Психолінгвістичний аспект комунікації Всемережжя. *Грамматичні читання – XIII*: матеріали Міжнародної науково-теоретичної конференції

(15–16 трав. 2025 р.) / Донецький нац. ун-т імені Василя Стуса; наук. ред. А. Загнітко. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2025. С. 36–40.

3. Швелідзе Л. Д. Мовні засоби реалізації комунікативних стратегій у дискурсі соціальних мереж (на матеріалі української й англійської мов): дис. ... канд. філол. наук. Вінниця, 2021. 240 с.

**Анатолій Загнітко**  
(*м. Вінниця*)

## **СУЧАСНИЙ МУЛЬТИМОДАЛЬНИЙ ТЕКСТ: ВЗАЄМОДІЯ ВЕРБАЛЬНИХ І НЕВЕРБАЛЬНИХ КОМПОНЕНТІВ**

**Вступ.** У сучасних тенденціях розвитку мовознавства важливим постає переосмислення традиційного поняття тексту з урахуванням його семасіологічного, ономасіологічного, комунікативного, дискурсивного та інших аспектів. У межах антропоцентричної парадигми текст перестає розглядатися винятково як лінійна вербальна структура з активним розгортанням п'яти глобальних категорій – суб'єкта, події, часу, простору, оцінки, – й постає як складне семіотичне утворення, у якому взаємодіють різні знакові системи. Особливої актуальності набуває студіювання мультимодальних текстів, що поєднують вербальні та невербальні компоненти й активно функціонують у сучасному цифровому та медійному дискурсивних вимірах.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі візуальної комунікації, розвитком медіалінгвістики та трансформацією способів подання інформації. У сучасних інституційних і неінституційних дискурсах вербальні елементи дедалі частіше взаємодіють із зображенням, графікою, кольором і шрифтом, утворюючи єдине смислове поле.

Мета дослідження – проаналізувати особливості взаємодії вербальних і невербальних компонентів у сучасному мультимодальному тексті та встановити їх роль у процесі смислотворення. Відповідно до актуалізованої мети значущими постають завдання, що охоплюють необхідність: 1) окреслити теоретичні засади мультимодальності; 2) визначити типи мультимодальних текстів; 3) проаналізувати структурні моделі взаємодії різних кодів; 4) з'ясувати прагматичні та когнітивні ефекти мультимодальності.

**1. Теоретичні основи мультимодального тексту.** Поняття мультимодальності пов'язане з ідеєю полікодовості тексту, тобто використання різних семіотичних систем для передання інформації. У сучасній лінгвістиці мультимодальний текст здебільшого визначають як комунікативну одиницю, що інтегрує вербальні (мовні) та невербальні (візуальні, графічні, аудіальні) компоненти в цілісну смислову структуру [4, с. 97; 5, с. 101; 7, с. 45].

Істотним є розмежування понять «креолізований текст» і «мультимодальний текст». Якщо перший передбачає поєднання вербального й зображального компонентів (комікси, реклама (постери, буклети), плакати, карикатури, ілюстровані

книги, інфографіка, буктрейлери, фотоколажі, інструкції з картинками та ін.), то другий має ширший спектр кодів і побудований часто на синтезі вербального, аудіального, візуального та інших інтерактивних елементів. За ступенем креолізованості тексти поділяють на такі, що мають нульовий → частковий → повний її вияв [4, с. 107]. Креолізованість може бути: 1) репетиційною → повторювання вербального (Знижка –50 %); 2) адитивною → привносять значний обсяг додаткової інформації (Вербальний: *Серце забезпечує кровообіг в організмі людини* + Невербальний: схема серця з підписами: *передсердя, шлуночки, аорта, клапани*); 3) видільною → наголошування вербальної інформації, що за обсягом перевершує іконічну (Вербальний: ЗНИЖКА 70 % лише сьогодні і Невербальний: яскраве коло або «стікер» із написом –70 %, контрастного кольору, з ефектом вибуху); 4) опозитивною → суперечать вербальному компоненту; 5) інтегративною → включені у вербальний текст чи доповнені вербальним компонентом для спільного передавання інформації (пор., наприклад, функційне використання ілюстрацій у романі «*Voss: How I Come to America and Am Hero, Mostly*» Девіда Айвза (David Ives) [9, р. 22, 23, 59, 105, 256]). Креолізований текст є двокомпонентним, синтезуючи лише вербальний (словесний) і зображальний (іконічний / візуальний) коди, а мультимодальний – ґрунтований на істотно складнішому поєднанні компонентів сприйняття. Так, наприклад, у відеоролику чи комп'ютерній грі значення народжуване одночасно з тексту, музичного фону, інтонації диктора та руху камери, де кожний із цих елементів є окремою «модальністю». За своєю специфікою поняття «мультимодальний текст» – ширше парадигмальне поняття, оскільки будь-який креолізований текст є мультимодальним (залучені дві модальності – зір і читання), водночас не кожний мультимодальний є просто креолізованим (наприклад, аудіокнига з фоновими шумами є мультимодальною, але не є креолізованою в класичному розумінні, бо відсутнє зображення).

Отже, текст у сучасному лінгвістичному розумінні – це не лише мовна послідовність, а комплексна знакова система, де різні модуси активно взаємодіють і формують цілісний комунікативний ефект.

**2. Типологія мультимодальних текстів.** Мультимодальні тексти функціонують у різних сферах комунікації, що дає змогу виокремити їх основні різновиди: 1) медіатексти (новинні матеріали, рекламні повідомлення і под.), де активно поєднані текст, фото, відео; 2) цифрові тексти соціальних мереж (пости, меми), яким властивий високий рівень візуалізації; 3) освітні мультимодальні тексти (інфографіка, презентації), орієнтовані на полегшення сприйняття інформації; 4) художні тексти з візуальними елементами, що поєднують вербальну та образну структуру. Залежно від домінування певного коду можна говорити про тексти з перевагою вербального або візуального компонента, а також про збалансовані мультимодальні структури.

**3. Структурні моделі взаємодії вербального та невербального.** Взаємодія компонентів у мультимодальному тексті має різні вияви: а) доповнення, де зображення уточнює або ілюструє текст; б) дублювання, за якого інформація повторювана в різних кодах; в) контраст, основною функцією котрого постає формування іронічного або оцінного ефекту; г) заміщення, коли візуальний елемент

замінює вербальний (наприклад, емодзі) [6, с. 29]. Заявлені моделі забезпечують цілісність тексту та впливають на його когезію й когерентність. Важливо, що зв'язність у мультимодальному тексті досягається не лише мовними засобами, а й візуалізованими та іншими зв'язками (колір, композиція, повтор елементів), тому такі тексти перевищують традиційні межі словесного викладу, належно синтезуючи безпосередній вербально-текстовий компонент із графічними вимірами, піктограмами, фоновою музикою і т. ін. Тому часто говорять, що текст, наприклад, у медіадискурсі потрібно розглядати в цілісності з наголошенням на його спроможності виражати певні ідеї, настрої та світогляди, втілені автором за допомогою специфічних вербальних і невербальних засобів [1 с. 17; 8, с. 211–212].

**4. Семантичний аспект мультимодальності.** Смысл мультимодального тексту формований як результат складної синергетичної взаємодії різних семіотичних кодів. Візуальні й аудіальні елементи не просто дублюють вербальний ряд, а здатні: 1) конкретизувати або уточнювати значення; 2) докорінно змінювати інтерпретацію повідомлення; 3) генерувати додаткові конотативні смислові шари; 4) створювати іронічний або опозитивний контраст до сказаного. Особливо репрезентативними в цьому плані є меми, де цілісне значення виникає винятково в точці перетину тексту, зображення та фонового культурного контексту. У таких дискурсивних практиках реалізований ефект 'семантичного надлишку' (ефект емерджентності), де загальний зміст мультимодального цілого не дорівнює сумі його окремих складників, а створює якісно нову інформаційну одиницю.

**5. Прагматичний аспект.** Мультимодальним текстам притаманний потужний персуазивний (переконувальний) потенціал, що ґрунтований на принципі когнітивної економії. Синергія вербальних і невербальних засобів дає змогу: а) миттєво привертати увагу адресата в умовах інформаційного перенасичення; б) інтенсифікувати емоційний відгук; в) моделювати певні оцінні судження та ціннісні настанови. У медіадискурсі мультимодальність часто постає інструментом прихованої сугестії та маніпулювання: якщо вербальна інформація піддається раціональній верифікації, то візуальні чи аудіальні коди впливають на рецептивні механізми швидше й емоційніше, часто оминаючи критичний бар'єр сприйняття.

**6. Когнітивний аспект.** Сприйняття мультимодального тексту ґрунтоване на принципі паралельного опрацювання різних семіотичних кодів, що активізує механізм подвійного кодування (Аллан Пайвіо: пам'ять для зображень відрізняється від пам'яті для слів, оскільки людська пам'ять і мислення використовують дві окремі, але взаємопов'язані системи: одну для вербальних об'єктів (логогени) й іншу для візуальних (імагени) [10, р. 101; 11, р. 149–187; 12]) інформації. Згідно з теорією подвійного кодування А. Пайвіо, ефективність мультимодального тексту зумовлена тим, що вербальна та візуальна інформація оброблювані паралельними когнітивними системами, що полегшує їх інтеграцію та запам'ятовування. Візуальні компоненти виконують низку критичних когнітивних функцій: 1) забезпечують високу швидкість дешифрування сенсів; 2) полегшують архівацію даних у довготривалій пам'яті через створення стійких асоціативних зв'язків; 3) активізують правопівкульне образне мислення, що компенсує інтелектуальне навантаження від лінійного читання. У сучасному цифровому середовищі, де панує кліпове сприйняття, мультимодальні формати стають найадекватнішим способом кому-

нікації, оскільки вони дають змогу передати максимальний обсяг змісту за мінімальний час, не виснажуючи когнітивний ресурс адресата.

**7. Прикладний аспект студіювання.** У сучасних соціальних мережах мультимодальні тексти представлені у вигляді постів, що поєднують текст, зображення, емодзі і т. ін. Наприклад, короткий підпис до зображення може набувати різних значень залежно від візуалізованого контексту. У рекламних повідомленнях зображення часто виконує домінуючу функцію, тоді як текст лише спрямовує інтерпретацію.

Для належного розуміння мультимодального тексту, особливостей його структурування, функційного вмонтування в медіа, потрібно зупинитися на окремих випадках його побудови з послідовним вирізненням структурного (лінійного і/чи вертикального), семантичного, прагматичного та когнітивного аспектів. Логічним постає розгляд реальних мультимодальних текстів у сучасних медіа. Функційно навантаженими постають мультимодальні тексти в тих чи тих медіа, особливо телевізійних, підтвердженням чого може бути, наприклад, мультимодальний текст у новинарному медіадискурсі. Для належного розуміння особливостей мультимодального тексту істотним є врахування усіх його компонентів та усвідомлення того, що продукування такого тексту реалізує одночасно декілька комунікативних стратегій і тактик – від аргументування до переконування, схилення, переконання та ін. Для підтвердження можна розглянути відповідний варіант новинної мультимодальної дискурсивної практики (див. рис. 1–3).

У цьому разі аналізований новинний матеріал українського суспільного мовника «Суспільне» (типова структура новинної публікації на офіційному сайті) містить такі компоненти: а) заголовок (вербальний компонент (рис. 1, 3)); б) фотографію події (невербальний компонент (рис. 2, 3)); в) основний текст повідомлення (рис. 3); г) графічне оформлення (шрифт, композиція, виділення (рис. 2, 3)). За вимогами структурування текст має ієрархічний характер, де заголовок виконує функцію первинної номінації події – тема (рис. 2, 3), тоді як фотографія розташовується безпосередньо під ним і визначає візуальну раму сприйняття (рис. 3). У межах тексту наявне доповнення з елементами підсилення, оскільки текст інформує, а зображення конкретизує й візуалізує.

Істотним є те, що в семантичному аспекті світлина уточнює зміст заголовка та зменшує його значеннєву невизначеність, наголошуючи на локалізації події (місці, учасниках) з конкретизуванням її характеру та водночас прогнозуванням інтерпретаційного ракурсу. Це свідчить, що смисл формується не окремо, а внаслідок інтегрування кодів. Для розгляду важливим є врахування того, що в прагматичному аспекті концентрована увага на візуальному компоненті, який виконує функції: а) привернення уваги; б) емоційного впливу; в) підвищення довіри до інформації. У медіадискурсі саме зображення доволі часто визначає, чи буде текст прочитаний, що свідчить про комунікативну вагомість візуального і/чи звукового компонентів.



Рисунок 1



Рисунок 2



Рисунок 3

Когнітивний аспект в аналізованому мультимодальному тексті орієнтований на те, що його сприйняття відбувається за принципом: 1) первинне опрацювання візуальної інформації; 2) наступна інтерпретація через вербальний компонент, що забезпечує швидкість та ефективність комунікації, останнє ж постає характерною ознакою сучасного цифрового дискурсу. Аналізований медіатекст підтверджує, що мультимодальність реалізується як системна взаємодія вербальних і невербальних компонентів, у якій жоден елемент не є вторинним, смисл виникає на перетині кодів, а комунікативний ефект посилюваний завдяки їх інтеграції. Розгляд конкретних матеріалів засвідчує, що вербальні та невербальні компоненти в межах мультимодального тексту функціонують як цілісна смислова система.

**Висновки.** Мультимодальний текст є складним полікодовим утворенням, у якому взаємодія вербальних і невербальних компонентів забезпечує ефективність комунікації. Основними характеристиками такого тексту є: а) інтеграція різних семіотичних систем; б) варіативність структурних моделей взаємодії; в) посилений прагматичний і когнітивний вплив. У сучасному цифровому середовищі мультимодальність постає визначальною рисою тексту, що вимагає спеціальних досліджень у межах лінгвістики тексту, медіалінгвістики та дискурсології.

Перспективи дослідження пов'язані з аналізом мультимодальних текстів у різних типах дискурсу та вивченням їхнього впливу на мовну свідомість адресата.

### Література

1. Горченко О. А. Дискурс-аналіз як засіб дослідження ідіостилю. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія*. 2017. Вип. 31, т. 2. С. 28–30. URL: <https://surl.li/bcdjke>
2. Девдера М. Магія для мовників. Вінниця: ТВОРИ, 2026. 536 с.
3. Дружененко Р., Попова О., Рускуліс Л. Практикум з лінгвістичного аналізу тексту: навч. посіб. Миколаїв: СПД Рум'янцева Г. В., 2023. 170 с. URL: <https://surl.li/ebttxe>
4. Єщенко Т. Феномен художнього тексту: комунікативний, семантичний і прагматичний аспекти: монографія / за ред. М. Степаненка. Львів: Львівський національний медичний університет імені Данила Галицького, 2021. 470 с. URL: <https://surl.li/pfsfmd>
5. Загнітко А. Лінгвістика тексту. Теорія і практикум: науково-навчальний посібник. Вид. 3-тє, випр. і доп. Вінниця: ТВОРИ, 2023. 280 с. URL: <https://surl.li/gyyiol>
6. Загнітко А., Троян А. Особливості сучасного електронного спілкування: вербальні та невербальні ресурси. *Слобожанський науковий вісник. Серія: Філологія*. 2024. Вип. 5. С. 23–28. DOI: <https://doi.org/10.32782/philspu/2024.5.4>. URL: <https://surl.li/gtjkr>
7. Кочан І. Практикум з лінгвістики тексту. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2020. 218 с.
8. Труба А. Психо- і нейролінгвістична специфіка освітянського мережевого дискурсу: евристичне моделювання: дис. ... д-ра філол. наук. Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2025. 740 с. URL: <https://surl.li/gzdntn>
9. Ives D. Voss: How I Come to America and Am Hero, Mostly. New York: G. P. Putnam's Sons, 2008. 200 p.
10. Paivio A. Imagery and Verbal Processes. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971. 108 p.
11. Paivio A. Dual coding theory and education. *Educational Psychology Review*. 1991. Vol. 3(3). P. 149–187.
12. Paivio A. Mind and Its Evolution: A Dual Coding Theoretical Interpretation. New York: Psychology Press, Lawrence Erlbaum Associates, 2007. 97 p. URL: <https://surl.li/jzsbgp>

## ОСОБЛИВОСТІ ІМПЛЕМЕНТАЦІЇ РАЦІОНАЛЬНОЇ ПРОТОТИПНОЇ СИТУАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ, АНГЛІЙСЬКІЙ ТА НІМЕЦЬКІЙ МОВАХ

На сучасному етапі мовознавчого поступу дедалі частіше у поле зору дослідників потрапляє питання про своєрідні характеристики мов. У своїх розвідках науковці виокремлюють спільні та відмінні риси у лексичних системах української та англійської мов (М. Куц, І. Сіняговська), досліджують синтаксичну спорідненість англійської, кримськотатарської та української мов (Н. Здоровець), окреслюють відмінності морфологічної системи англійської та української мов (Н. Лукащук, І. Ковальчук), аналізують основні принципи зіставлення мов (В. Бабич) та ін. Названі напрацювання авторів засвідчують неабияку актуальність досліджень на предмет визначення спільного та відмінного у споріднених та неспоріднених мовах.

Мета розвідки – схарактеризувати особливості імплементації раціональної прототипної ситуації у межах раціонального семантичного класу слів на матеріалі української, англійської та німецької мов.

У розвідці під раціональним семантичним класом слів розуміємо лексеми на позначення раціонального, обміркованого, розсудливого способу сприйняття світу людиною. Сам процес такого сприйняття відбувається у тих чи тих когнітивних обставинах, які разом іменуємо раціональною прототипною ситуацією.

У дослідженні виокремлюємо модель прототипної раціональної ситуації, в основу якої покладаємо єдність двох складників: характер вияву раціональної ситуації та характер учасників названої ситуації.

Локалізація раціональної ситуації представлена спільними для трьох мов вмістилищами, як-от: голова, розум, пор.: укр. *А в голові снували ся думки одна за одною, одна за одною, а кожна прикрійша, а кожна сумнійша* [3], *The thoughts in my head are talking to me* [11], нім. *Der nächste Gedanke in meinem Kopf war, dass ich ihn nach \$30.000 fragen werde* [11], а сама ситуація характеризується своєю тривалістю, пор.: укр. *Якщо нав'язливі думки тривають довго, посилюють тривогу, впливають на сон, роботу чи стосунки – це сигнал звернутися до фахівця* [5], англ. *My head is full of lingering thoughts* [9]; нім. *Beim Overthinking hingegen führt das Denken nicht zu einer Lösung, stattdessen wird endlos lang über eine Entscheidung nachgedacht, ohne voranzukommen* [12].

Есперієнцером прототипної раціональної ситуації в англійській, німецькій та українській мовах може бути як особа, пор.: укр. *Пізньої ночі Микула сидів біля вогнища і думав* [6]; англ. *She thought of her childhood when she saw the movie* [13]; нім. *Danielle denkt, dass du immer noch auf mich stehst* [11]; так і тварина, пор.: укр. *Особисто мені завжди подобалося думати, що тварини думають своєю мовою* [10]; англ. *Based on the knowledge we have, animals think, but their brain is not equipped to use language as it is understood by humans* [9]; нім. *Tiere können denken* [7]; чи рослина, пор.: укр. *А он соняшник як височенно вигнався, ще й голову схилив, наче*

зажурився і думає тяжкі думи [6]; англ. *Some of the most famous geniuses and great thinkers in the world have been vegetables* [9], нім. *Je detaillierter Pflanzen untersucht werden, desto deutlicher zeichnet sich ihre Intelligenz und Sensibilität. Pflanzen kommunizieren untereinander und rufen bei einem Angriff sogar «um Hilfe»* [8].

Отже, у трьох досліджуваних мовах семантичний клас раціональної лексики представлений у межах раціональної прототипної ситуації, яку характеризуємо як тривалу, що притаманна і тваринам, і рослинам, і людям, а в останніх вмістилицем раціональних думок слугує саме голова. Перспективи подальших розвідок вбачаємо у більш детальному аналізі вияву прототипної раціональної ситуації для раціональних лексем української, англійської та німецької мов у зіставному аспекті.

### Література

1. Бабич В. Зіставлення мов як спосіб вивчення. *Грамматика*. 19.09.2019. URL: <http://education-ua.org/ua/blogs/tema-1/1363-zistavlennya-mov-yak-sposib-yikh-vyvchennya-hramatyka> (дата звернення 10.10.2025).
2. Здоровець Н. Синтаксична структура мови: аналіз мовних систем (українська, англійська, кримськотатарська). *Наукові праці Міжрегіональної академії управління персоналом. Філологія*. 2023. Вип. 4(9). С. 10–18.
3. Колцуняк М. На стрічу сонцю золотому. Скрантон, 1918. 234 с.
4. Куц М., Сіняговська І. Порівняльна лексикологія англійської та української. Конспект лекцій. Кривий Ріг: ДонНУЕТ, 2021. 147 с.
5. Міщук М., Герасим'юк І. Тиснуть думки? Дещо про нав'язливе мислення. *mh4u.in.ua*. 15.12.2022. URL: <https://www.mh4u.in.ua/shukayu-dopomogu/tysnut-dumky-deshho-pro-navyazlyve-myslennya/> (дата звернення 10.10.2025).
6. Словник української мови. URL: <https://slovnyk.ua/> (дата звернення 10.10.2025).
7. Brantd R. Können Tiere denken? URL: <https://www.information-philosophie.de/tiere-denken.html> (Datum der Bewerbung: 10. März 2026).
8. Können Pflanzen fühlen und denken? URL: <https://www.ardsounds.de/episode/urn:ard:episode:e4e36b8e28fc3c88/> (Datum der Bewerbung: 10. März 2026).
9. Quora. URL: <https://context.reverso.net/> (date of application 10 March 2026).
10. Reddit. URL: <https://www.reddit.com/r/> (date of application 10 March 2026).
11. Reverso Conrtext. URL: <https://context.reverso.net/> (date of application 10 March 2026).
12. Struss R. Overthinking: Wenn das Denken ausser Kontrolle gerät. URL: <https://www.strussundclaussen.de/karriere-blog/beitraege/overthinking-wenn-das-denken-ausser-kontrolle-geraet/> (Datum der Bewerbung: 10. März 2026).
13. The Free Dictionary. URL: <https://www.thefreedictionary.com/think> (date of application 10 March 2026).

Володимир Кіпень  
(м. Вінниця)

## СТРАТЕГІЇ ФОРМУВАННЯ ДОВІРИ В ЦИФРОВОМУ В2В-ДИСКУРСІ: НА МАТЕРІАЛІ КОМУНІКАЦІЙ ЖОВ-ПЛАТФОРМ

Для цифрового В2В-середовища довіра є не додатковою перевагою, а базовою умовою транзакції. Як продемонстрував Пол Павлу в онлайн-В2В-маркетплейсах, довіра формується через інституційні механізми: моніторинг, правові зв'язки, акредитацію, зворотний зв'язок і кооперативні норми. Новіші дослідження цифрових платформ також підтверджують, що на намір довіряти впливають і власне довірчі переконання, і характеристики системи, і чинники, пов'язані з провайдером платформи.

У дискурсивному вимірі довіра не лише є частиною комунікації, а й цілеспрямовано формується засобами мови. Українські праці з ділового спілкування описують комунікативну стратегію як план мовленнєвої поведінки й виокремлюють стратегії взаєморозуміння, координації, узгодження та партнерства. Водночас сучасні українські дослідження В2В-маркетингу підкреслюють значущість багатоканальної цифрової стратегії [1].

Матеріалом нашого дослідження стали відкриті тексти, адресовані роботодавцям: сторінки «Роботодавцю», тарифи й пакети послуг, довідкові статті, правила модерації, сторінки з аналітикою та медійні розділи Work.ua, robota.ua, Jooble та Djinni. Оскільки приватні email-ланцюжки, CRM-повідомлення й персональні sales-комунікації не є публічно доступними, у фокусі перебуває саме відкритий цифровий В2В-дискурс платформ, тобто той прошарок комунікації, який роботодавець бачить до реєстрації або на ранніх етапах взаємодії. Це дає змогу простежити, якими мовними й сервісними засобами платформи знижують ризик, пояснюють правила гри та переводять незнайомого користувача в стан довіри.

### 1. Процедурна верифікація як базова стратегія довіри

Найсильніший тип довіри в публічному В2В-дискурсі job-платформ – не емоційний, а процедурний. Work.ua прямо пояснює, що «підтвердження дійсності» означає надання коду державної реєстрації, чинного номера телефону та перевірку назви компанії й контактів співробітниками сервісу; окремо платформа наголошує, що такі компанії викликають більше довіри, а значок підтвердження видно в пошуку, на сторінці вакансії та на сторінці компанії. У цьому випадку довіра оформлюється як результат формальної перевірки й видимого цифрового маркера.

Схожу, але ще жорсткіше процедуризовану модель демонструє Jooble. У довідковому центрі платформа наполягає на використанні корпоративного email під час реєстрації, описує модерацію як перевірку достовірності компанії та її вакансій, допускає запит додаткових документів і прямо формулює мету – запобігання шахрайським або маніпулятивним вакансіям. Водночас Jooble окремо публікує правила контенту й модерації, вказує, що вакансія може бути деактивована або акаунт заблокований у разі неправдивої інформації, а роботодавця повідомлять про причину в кабінеті та електронним листом. Таке поєднання верифікації, правил і санкцій формує довіру не через «дружню обіцянку», а через передбачувану інституційну рамку.

На мовному рівні відповідні процедури оформлюють із використанням офіційно-ділової лексики на кшталт *перевірка, достовірність, підтвердження, модерація, правила, чинний номер телефону, додаткові документи* і под. Такі слова вказують на:

- процеси встановлення істинності інформації (*автентифікація, акредитація, аналіз, аудит, валідація, верифікація, діагностика, експертиза, засвідчення, зіставлення, ідентифікація, інспектування, контроль, моніторинг, оцінювання, перевірка, підтвердження, ревізія, сертифікація, тестування*);

- регулювання та контроль (*адміністрування, аудит, верифікація, впорядкування, інспектування, контроль, координування, коригування, ліцензування, модерація, моніторинг, нагляд, нормування, перевірка, регламентування, регулювання, ревізія, санкціонування, стандартизація, управління*);

- атрибути / засоби підтвердження особи чи даних (*автентифікатор, авторизаційні дані, біометричні дані, верифікаційний код, документ, електронний підпис, ідентифікатор, код підтвердження, логін, номер телефону, одноразовий пароль, пароль, паспорт, пін-код, підпис, посвідчення, профіль користувача, сертифікат, токен, цифровий сертифікат, цифровий підпис*).

Зважаючи на функційний діапазон такої лексики, у нашому дослідженні кваліфікуємо її як *лексику сфери верифікації та адміністративного контролю інформації*, що реалізує **стратегії координації та узгодження**, коли користувачеві не просто «продають послугу», а вводять його в нормативний порядок взаємодії [1].

## 2. Прозорість оферу як редукція транзакційного ризику

Друга ключова стратегія – максимальна конкретизація комерційної пропозиції. Work.ua пояснює, що «публікація» – це «квиток», який дає змогу розмістити вакансію, а також детально розмежовує типи публікацій. На сервісних сторінках платформа уточнює, що в пакетах Лайт доступне щоденне відкриття до 10 контактів у базі кандидатів, а безкоштовна публікація не накопичується й не переноситься на наступний місяць. Усе це переводить абстрактну послугу в мову чітких, вимірюваних одиниць [2].

Robota.ua використовує дуже схожу логіку, але візуально й лексично ще сильніше пов'язує її з вибором пакета. На сторінці послуг платформа показує пакети Business, Optimum і Professional, вказує ціну, період дії, кількість контактів на день / місяць, кількість піднятих угору, коефіцієнт видимості вакансії та кешбек. Наприклад, Business подається як «базова кількість переглядів від кандидатів за доступною вартістю», Optimum – як формат, що дає «у 3 рази більше переглядів», а Professional – «у 5 разів більше переглядів». Це вже не просто продаж доступу до аудиторії, а продаж прогнозованого ефекту через структуровані параметри [3].

Найпослідовніше антифрикційну логіку демонструє Djinni. Платформа прямо говорить: *hire without middlemen, platform, not an agency, see salaries in advance*. Окремо в гайді для роботодавців зазначено, що публікувати вакансії та писати кандидатам можна безкоштовно, а оплата виникає лише у випадку успішного найму; в іншому матеріалі підкреслено відсутність щомісячних платежів і передоплат. У дискурсивному плані це **стратегія зняття підозри**: платформа не ховає модель монетизації, а навпаки, виносить її в центр комунікації [5].

### 3. Сигнали компетентності й масштабу

Третя стратегія – демонстрація здатності платформи забезпечити результат. Work.ua на сторінці для роботодавців комунікує обсяг бази як 4,6 млн кандидатів із 5,3 млн резюме. Jooble у блоці «Чому роботодавці обирають Jooble» наголошує на 19 роках роботи, 1,6 млн українців, які щомісяця шукають роботу на платформі, і 1,7 млн активної бази кандидатів із перевіреними контактами. robota.ua на сторінці для роботодавців показує поточні обсяги опублікованих резюме й окремо підкреслює алгоритмічний добір рекомендованих кандидатів. Натомість Djinni виносить у заголовок 80 000+ кандидатів. Усі ці дані є самопрезентацією самих платформ, але саме тому вони важливі як довірчі сигнали: у публічному B2B-дискурсі масштаб працює як маркер компетентності, а цифра – як маркер об'єктивності [2].

Лінгвально такі повідомлення спираються на квантифікацію, точні числові показники та формули на кшталт *щодня, на місяць, у 3 рази, у 5 разів, 80 000+, 1 700 000*. Це типова риса цифрового B2B-дискурсу: замість іміджевої розмитості платформи тяжіють до мови обліку, метрики й порівняння. У такий спосіб конструється не «симпатичний бренд», а «надійний інструмент».

### 4. Багатоканальний супровід і швидкість відповіді

Довіра до job-платформи формується не лише в момент купівлі, а й у момент очікування відповіді. Work.ua прямо пов'язує швидкість фідбеку з довірою й HR-брендом: у матеріалі для роботодавців платформа пише, що система управління наймом дає змогу надсилати відповіді кандидатам у кілька кліків, а своєчасне автоматичне повідомлення знижує стрес кандидата. В іншій статті Work.ua описує багатоканальний сценарій нагадувань про співбесіду: зранку й за 10 хвилин до співбесіди повідомлення надходить у центр сповіщень, на email, push-сповіщенням у застосунок і в Telegram. Тут довіра формується через передбачувану присутність бренду в різних каналах одночасно [2].

Robota.ua також вибудовує дискурс сервісного супроводу. На employer-сторінці платформа обіцяє «зручний доступ» до кабінету роботодавця зі смартфона, можливість створювати вакансії, керувати відгуками, переглядати базу резюме й спілкуватися з кандидатами в чаті. Додатково в текстах фігурують «турботливі менеджери», служба підтримки та «безкоштовний помічник з управління рекрутингом», який бере на себе рутинні задачі. У такій моделі довіра підсилюється не лише функціональністю, а й лексикою підтримки: *допомога, зворотний зв'язок, зручний доступ, інструкції, консультація, підтримка, помічник, поради, сервіс, служба підтримки, супровід, турботливі менеджери* [3].

Jooble, зі свого боку, пропонує відслідковування статусу вакансії в кабінеті, вказує типовий час модерації – 10–15 хвилин у робочий час, а в help-матеріалах посилається на персонального менеджера та службу підтримки. Отже, платформа пропонує не лише можливість розміщення, а й доступність супроводу в разі невизначеності. Для B2B-клієнта це критично, бо невизначеність у наймі сприймається як фінансовий ризик [4].

### 5. Експертний контент як форма епістемічної довіри

Окремої уваги заслуговує те, що українські job-платформи продають не лише вакансії або доступ до бази, а й інтерпретацію ринку праці. Work.ua системно

публікує аналітику для роботодавців; у матеріалі про ринок праці платформа прямо заявляє, що ділиться своєю аналітикою. В іншому тексті Work.ua наводить результати лютневого опитування 2026 р. серед 1 500 шукачів і робить висновок, що для кандидатів насамперед важливо, наскільки чесно й конкретно комунікує компанія. У такий спосіб платформа виступає не просто майданчиком, а джерелом ринкового знання, яке саме й легітиміє її голос у B2B-комунікації.

Robota.ua реалізує подібну модель через медіаплатформу Budni. У ній є окремі рубрики «Управління персоналом», «Рекрутинг», «Корпоративна культура», а сам розділ «Управління персоналом» подається як простір «про роботу HR-команди», методики мотивації та стилі управління. Отже, robota.ua теж працює як експертний медіатор між ринком і роботодавцем. У термінах довіри це можна назвати епістемічною стратегією: платформа підсилює переконливість власних сервісів через регулярне виробництво корисного знання.

Аналіз показує, що в цифровому B2B-дискурсі job-платформ довіра формується через п'ять взаємопов'язаних стратегій: 1) процедурну верифікацію та модерацию; 2) прозору архітектуру оферу; 3) демонстрацію масштабу й компетентності; 4) багатоканальний сервісний супровід; 5) виробництво експертного контенту. Найбільш показово, що майже всі ці стратегії мають не лише смисловий, а й мовний вимір: вони реалізуються через лексику перевірки, числову конкретику, часові маркери швидкості, імперативи дії та словник турботи / підтримки.

У публічному employer-facing дискурсі українського ринку перемагає не абстрактна «репутаційність», а операційна довіра: роботодавець починає довіряти платформі тоді, коли бачить перевірку, чітке правило, вимірюваний результат, канал для зворотного зв'язку й зрозумілу економіку послуги. Саме тому найсильнішими довірчими сигналами виявляються не емоційні слогани, а видимі інституційні механізми – бейдж підтвердження, корпоративний email, модерация, тарифна сітка, статуси вакансії, нагадування в кількох каналах, аналітика та контент для роботодавців.

## Література

1. Pavlou P. A. Institution-based trust in interorganizational exchange relationships: the role of online B2B marketplaces on trust formation. *The Journal of Strategic Information Systems*. Vol. 11, iss. 3–4. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0963868702000173>
2. Степчук Ю. П., Бевзо Г. А. Комунікативні стратегії взаємодії у діловому спілкуванні. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33(72), № 4(1). С. 67–71. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/UZTNU\\_filol\\_2022\\_33%2872%29\\_4%281%29\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/UZTNU_filol_2022_33%2872%29_4%281%29_15)
3. Публічні employer-сторінки та help-матеріали Work.ua. URL: <https://www.work.ua/employer/>
4. Публічні employer-сторінки, сервісні сторінки та Budni robota.ua. URL: <https://robota.ua/services>
5. Employer help-матеріали та employer-сторінки Jooble. URL: <https://ua.jooble.org/ea/description>

Людмила Коваль  
(м. Вінниця)

## НЕНАСИЛЬНИЦЬКЕ СПІЛКУВАННЯ ЯК ДИСКУРСИВНА ПРАКТИКА В УМОВАХ ВІЙНИ: ЛІНГВОКОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

Умови повномасштабної війни суттєво трансформували комунікативний простір суспільства, актуалізувавши пошук оптимальних форм мовленнєвої взаємодії, які б балансували між агресією, травмою та емпатією. У такому річищі особливої значущості набуває **ненасильницьке спілкування** як дискурсивна практика, спрямована на мінімізацію конфлікту, збереження людської гідності та на підтримку ефективної комунікації навіть в умовах екзистенційної кризи.

*Актуальність* дослідження зумовлена необхідністю осмислення мовленнєвих стратегій, які забезпечують конструктивну взаємодію в кризових ситуаціях, а також виявленням прагматичних механізмів, що лежать в основі ненасильницького дискурсу в умовах війни.

Поняття «ненасильницьке спілкування / ненасильницька комунікація» в сучасному науковому дискурсі має міждисциплінарний характер і функціонує на перетині лінгвістики, психології, етики й теорії комунікації.

Ненасильницьке спілкування асоціюється з концепцією, розробленою Маршаллом Розенбергом, який визначав її як процес спілкування, спрямований на встановлення емпатійного контакту між комунікантами через усвідомлення почуттів і потреб [6].

Ідейні витoki ненасильницької комунікації пов'язують із гуманістичною філософією Махатми Ганді та принципом *ахімси* як універсальною нормою взаємодії. Хоча ця концепція не була лінгвістичною, однак вона заклала світоглядні засади для подальшого осмислення ненасильницької поведінки, зокрема у мовленні.

У час соціальних потрясінь, пандемій та воєн ненасильницьке спілкування кваліфікують як *інструмент кризової комунікації та засіб протидії мові ненависті й агресії*.

В українській науці сьогодні феномен ненасильницької комунікації досліджують у низці суміжних напрямів, що фокусують увагу на перетині лінгвістики, психології та соціальних наук, зокрема:

- 1) під час вивчення мовленнєвих стратегій та конфліктного дискурсу в прагмалінгвістиці й дискурс-аналізі;
- 2) аналізуючи емпатію та емоційну регуляцію у психолінгвістиці та комунікативній психології;
- 3) опрацьовуючи мову ворожнечі, медіадискурс, кризову комунікацію в межах соціальних комунікацій.

Безумовно, що найактивніше і найсистемніше проблеми ненасильницької комунікації порушують у *психологічній та психотерапевтичній спільнотах*, на базі яких сьогодні в Україні діє мережа сертифікованих тренерів із ненасильницької комунікації, що проводять тренінги, адаптуючи ненасильницьке спілкування

до воєнного контексту. Вони працюють із військовиками, внутрішньо переміщеними особами, освітянами.

Доволі активно принципи ненасильницької комунікації у нинішній Україні впроваджують і в громадському секторі та в міжнародних організаціях, зокрема у роботі з дітьми та громадами – як інструмент запобігання насильству й адаптації в кризових умовах.

В освітньому середовищі питання ненасильницької комунікації також доволі впевнено входять у шкільну освіту (зокрема у форматі НУШ); їх порушують у межах підвищення кваліфікації педагогів, в університетських курсах із комунікації.

Щодо власне лінгвістики корпус праць про ненасильницьку комунікацію поки що обмежений. Дослідження виконують у двох формах:

1) *прямі* (де ненасильницька комунікація є предметом аналізу, такі праці поки що поодинокі [4; 7; 8]),

2) *непрямі* (дотичні щодо питань мовної прагматики, комунікативної емпатії, конфліктного дискурсу тощо).

Базову концепцію лінгвістичних студій, присвячених ненасильницькій комунікації, закладено в книзі Маршалла Розенберга «*Nonviolent Communication: A Language of Life / Ненасильницька комунікація: Мова життя*» [6], у якій ненасильницька комунікація визначається як система, що спирається на чотири компоненти:

1) спостереження (озвучення власних спостережень (без суб'єктивних оцінок));

2) почуття (висловлення власних почуттів (без власних суджень));

3) потреби (співвіднесення власних почуттів та потреб (розуміння причин виникнення тих чи тих емоцій));

4) прохання (висловлення прохання щодо усунення конкретної причини емоції (А. Федорець та Є. Чернега застерігають, що «це прохання, а не вимога, ви повинні бути готовими почути «ні» у відповідь»)) [9].

У ширшому, лінгвокомунікативному, розумінні ненасильницька комунікація постає як **тип дискурсивної практики**, для якої властиві:

– орієнтація на кооперативну взаємодію;

– мінімізація вербальної агресії;

– уникнення стратегій домінування та маніпуляції;

– збереження «комунікативного обличчя» адресата;

– підвищений рівень прагматичної чутливості до контексту.

Із позицій прагмалінгвістики *ненасильницьку комунікацію* можна визначити як *сукупність мовленнєвих стратегій і тактик, спрямованих на гармонізацію міжособистісної взаємодії через трансформацію іллокутивної сили (наміру, мети) висловлювання. У цьому сенсі ненасильницьке спілкування є альтернативою конфліктогенному дискурсу, що орієнтована на зниження рівня комунікативної напруги.*

Важливо підкреслити, що ненасильницька комунікація не означає відсутності конфлікту, натомість *вона передбачає іншу модель його вербалізації – без агресії, з фокусом на потребах і взаєморозумінні.*

Проектуючи чотири компоненти ненасильницького спілкування – спостереження, почуття, потреби, прохання – у сферу дискурсу як конкретної ситуаційної мовленнєвої діяльності, визначаємо основні дискурсивні ознаки ненасильницької комунікації. Зокрема:

1) *дескриптивність замість оцінності*, тобто висловлювання будуються на описі фактів, а не на їх інтерпретації чи оцінюванні;

2) *експлікація емоційного стану*, коли мовець вербалізує власні почуття, уникаючи звинувачень;

3) *актуалізація потреб* (комунікація спрямована на усвідомлення базових потреб як джерела висловлювань);

4) *формування запиту замість вимоги* (прагматична сила висловлювання стає м'якшою завдяки переходу від імперативності до прохання).

Окреслені дискурсивні параметри ненасильницького спілкування увиразнюють його особливу значущість в умовах соціальної напруги, зокрема в умовах війни, адже її екстремальний соціальний контекст змінює комунікативні норми та посилює поляризацію дискурсу, емоційну насиченість мовлення, підвищує частотність конфліктогенних висловлювань<sup>1</sup>.

У таких умовах ненасильницьке спілкування виконує *стабілізувальну функцію*, оскільки підтримує міжособистісну взаємодію, знижує рівень комунікативної агресії та формує простір довіри.

На лінгвокомунікативному рівні ненасильницьке спілкування виявляється через застосування низки гармонізаційних прийомів. Зокрема, деякі з них:

1) використання інклюзивних слів та сполучень слів (ураховують різноманіття людей, не дискримінують, наприклад, *літня людина*, а не *стара людина з аутизмом*, а не *аутист*) – їх використання створює відчуття поваги, безпеки й рівності);

2) уникання прикметників-ярликів та категоричних оцінних іменників (така лексика ярликує людину або явище, приписуючи їм сталу негативну характеристику, у ненасильницькій комунікації їх вважають конфліктогенними, такими, що провокують захист або агресію, як-от: *агресивний, безглуздий, дурний, ледачий, тупий; брехун, виродок, зрадник, лицемір, покидьок, скандаліст* і под.);

3) перефразування через прийом віддзеркалення сказаного співрозмовником: *Я правильно розумію, що ти хвилюєшся через...?*;

4) емпатичне віддзеркалення через прийом називання почуттів іншого: *Схоже, тобі зараз складно, Ти розчарований, так?*;

5) застосування модальних конструкцій, що пом'якшують висловлювання і зменшують категоричність: *мені здається..., можливо..., я думаю...;*

б) активне використання емотивної лексики (ідеться про слова, що мають внутрішню референцію (про себе, а не про іншого), не містять каузатора (*через тебе*) та часто поєднуються зі словами чи сполуками, що вказують на особу мовця (*я відчуваю..., мені...*), а також маркують позитивний, негативний чи змішаний емоційний стан комуніканта, наприклад, *мені радісно, я збентежений, я відчуваю, що мені тривожно* тощо).

Особлива роль у ненасильницькому спілкуванні належить активному слуханню – це спосіб слухати співрозмовника так, щоб не просто чути слова, а розуміти його почуття й потреби, не оцінюючи, не перебиваючи і не прагнути «виграти суперечку».

<sup>1</sup> Зауважимо, що сьогодні в українському мовознавстві сформовано дослідницький напрям, який має назву «*лінгвістика війни*» або «*аналіз воєнного дискурсу*», у межах якого вивчають питання пропаганди, риторики, медіадискурсу, мову політиків, мову соціальних мереж тощо (праці О. Антонюк [1], Ю. Демянчук [2], Л. Коваль, І. Олійник [3], І. Кубишко [5]).

В аспекті прагматики ненасильницьку комунікацію характеризує специфічна організація мовленнєвих актів. Наприклад:

- директиви трансформуються у прохання (змінюється спосіб мовного впливу від наказу / тиску до м'якого, добровільного звернення);
- експресиви набувають рефлексивного характеру (тобто мовець не описує світ і не оцінює іншого, а усвідомлює і вербалізує себе, свій внутрішній стан);
- асертиви орієнтовані на точність і нейтральність (тобто висловлювання, які описують реальність і повідомляють факти, мають бути без перебільшень, без узагальнень, з опертям на факти, а також без ярликів, звинувачень, без емоційного забарвлення).

Іллокутивна сила висловлювань (тобто намір мовця) у ненасильницькому спілкуванні є свідомо модифікованою: мовець прагне зменшити потенційну загрозу «обличчю» адресата, що відповідає принципам ввічливості та кооперації.

Отже, ненасильницьке спілкування в умовах війни постає як ефективна дискурсивна практика, що забезпечує баланс між емоційною напругою та необхідністю конструктивної взаємодії. Його лінгвокомунікативні та прагматичні характеристики свідчать про наявність чітко структурованої мовленнєвої моделі, здатної адаптуватися до екстремальних соціальних умов.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом конкретних дискурсивних реалізацій ненасильницького спілкування в медіа, соціальних мережах та в міжособистісній комунікації в умовах воєнного часу.

## Література

1. Антонюк О. В. Риторичні прийоми аргументації (на прикладі політичної промови Володимира Зеленського в Кнесеті). *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2024. № 2(361). С. 11–18.
2. Дем'янчук Ю. В. Лінгвістика війни: виникнення, концептуалізація та вектори подальшого розвитку. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2025. Т. 36(75), № 3, ч. 1. С. 220–236.
3. Коваль Л., Олійник І. Суспільно-політична лексика як виразник комунікативних настанов В. Зеленського у зверненнях до українського народу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. № 68. С. 153–160.
4. Козяревич-Зозуля Л. В. Фасцинативні дискурсивні стратегії ненасильницької комунікації (на матеріалі сучасної англійської мови). *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 20, т. 1. Ужгород, 2021. С. 67–72.
5. Кубишко І. В. Шкварченко Н. М. Риторика війни: концепт *war* публічному дискурсі англомовної преси. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2025. Т. 36(75), № 2, ч. 2. С. 310–313.
6. Маршалл Розенберг. Ненасильницька комунікація: Мова життя: аудіокнига. URL: [https://kebuk.com.ua/book/248?srsltid=AfmBOors2nJEOJ\\_352zn45yE-WGITFV mL6O5DXShCm0wffEdVFkEVqfx](https://kebuk.com.ua/book/248?srsltid=AfmBOors2nJEOJ_352zn45yE-WGITFV mL6O5DXShCm0wffEdVFkEVqfx) (дата звернення: 10.03.2026).

7. Петушкова Л. А. Ненасильницьке спілкування як технологія побудови діалогу працівника соціальної сфери з клієнтом. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2016. № 1. С. 64–69.

8. Пошивак У. Мовні засоби ненасильницької комунікації в цифровому освітньому просторі (на прикладі спільноти УКУ). URL: <https://er.ucu.edu.ua/items/25eb74b6-196c-4fc8-bc36-926ab673b5e9> (дата звернення: 10.03.2026).

9. Федорець А., Чернега Є. Мистецтво миру. Як працює ненасильницьке спілкування. *The village*. 2019. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/simple-words/291403mistetstvo-miru-yak-pratsyue-nenasilnitske-spilkuvannya> (дата звернення: 10.03.2026).

**Сергій Кокерчук**  
(м. Вінниця)

## ЛЕКСИКО-СТИЛІСТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ГУЦУЛЬСЬКИХ ДІАЛЕКТИЗМІВ У ТЕКСТАХ ПІСЕНЬ ФІІНКИ

У сучасній українській культурі пісенний дискурс – простір мовної творчості та стилістичних експериментів, у якому активно взаємодіють стилістично нейтральні та стилістично обмежені мовні одиниці, серед останніх і діалектизми.

Семантико-стилістичні параметри діалектної лексики українські мовознавці вивчають переважно на матеріалі художньої літератури (Я. Закревська, Й. Дзендзелівський, Г. Аркушин, Б. Кобилянський, В. Грещук), пісенний дискурс залишається поза дослідницьким фокусом, що й зумовлює **актуальність** наших студій.

**Мета** дослідження – проаналізувати лексико-семантичний та стилістичний потенціал гуцульських діалектизмів у текстах пісень Фіїнки.

**Матеріалом** дослідження стали гуцульські діалектизми, дібрані з текстів пісень сучасної української виконавиці Фіїнки [4]. У процесі аналізу діалектизмів використано «Тлумачний словник гуцульських говірок» П. Гавука [1] та «Гуцульські говірки. Короткий словник» (за ред. Я. Закревської) [2].

Традиційно серед лексичних діалектизмів розмежовують власне лексичні, лексико-семантичні та етнографічні. У досліджених текстах пісень наявні діалектизми всіх трьох зазначених груп, однак найпоширенішою з них є група **власне лексичних діалектизмів**. Такі слова відображають різні сфери гуцульського середовища, саме тому семантична структура діалектизмів цієї групи доволі розлога.

У піснях Фіїнки зафіксовано власне лексичні діалектизми різних тематичних груп. Цікавою є група антропономінативних власне лексичних діалектизмів. Передусім до цієї групи варто віднести сам сценічний псевдонім виконавиці – Фіїнка. Він походить від діалектного слова *фійна* (*філина*, *фіна*), що означає ‘хрещениця, похресниця’, із додаванням зменшено-пестливого суфікса -к-. У досліджених пісенних текстах також функціонують інші антропономінативні лексеми. Зокрема, у рядку *Всі нанашки світлі свічки, паліт печі на калачі* (Культура) використано слово *нанашки* ‘хрещені батьки’. Уживаним є слово *легінь* ‘парубок’: *Йой, дівчєта, чисто гину, всьо, вмираю / Коли легінь вуса має* (Довбуш). З-поміж слів цієї групи

часто натрапляємо на лексеми *бахур* ‘підліток, хлопчик, бешкетник, пустун’ (Цілюватись) та *вар’ят* ‘божевільний, несамовитий, дивак’ (Цілюватись).

Окрему групу власне лексичних діалектизмів у піснях Фіїнки становлять слова-назви одягу та взуття, які репрезентують традиційні елементи гуцульського побуту. Наприклад, у рядку *Постоли на ноги взула* (Культура) використано слово *постоли* ‘традиційне взуття горян’. У реченні *Бо в мене гачі від Гучі* функціонує лексема *гачі* ‘штани: чоловічі, хлопчачі’ (Гачі від Гучі). У піснях трапляються також слова *мешти* ‘туфлі; жіноче або чоловіче взуття’ (Довбуш) та *нагавиці* ‘штани’ (Наше злото).

Інші тематичні групи власне лексичних діалектизмів у проаналізованих піснях Ірини Вихованець менш розлогі і представлені поодинокими лексемами. Серед них такі групи слів:

– діалектизми на позначення рослин і тварин: *А там ростут афини, афини / В лісі за горбом* (Афини) (*афини* ‘чорниці’); *Ой, гуцулко, гуцуляно, / Чічко прехороша» чічка*, що означає ‘квітка’, іноді ‘квітка як прикраса до волосся’;

– слова-назви природних явищ, наприклад, слово *студінь* означає ‘холод, холоднеча’ (Коледа), лексема *ватра* має значення ‘багаття, вогнище’: *В нас всьо – ватра, всьо – вогень* (Ватра-вогень);

– просторово-ландшафтна лексика, зокрема, слова, пов’язані з гірським середовищем, як-от: *полонина* ‘високогірне пасовище’: *А як вітер з полонини зарева, як свисне* (Гуцулія рулит), *плай* ‘гірська стежка; дорога в горах’: *Гей, над плаєм, над високим / Розсипались зорі* (Гуцулянка);

– діалектна лексика на позначення дії та поведінки: дієслова *валансатиси* означає ‘волочитися, дармувати час’ (До танцю), *ймити* ‘впіймати, зловити’ (Довбуш), *пилуватись* ‘квапитися, поспішати’ (Цілюватись), (Афини), *заскобитати* ‘лоскотати’ (Довбуш), *газдувати* ‘господарювати’ (Наше злото).

Наступний різновид лексичних діалектизмів – лексико-семантичні. Це слова, які збігаються за звучанням із літературними, але відрізняються значенням. Вони рідше трапляються в досліджених текстах пісень. Наприклад, діалектизм *вбрати, вбиратися* ‘одягати, одягатися’: *А я, люди, вмю файно си вбирати* (Гачі від Гучі). У літературній мові ця лексема має декілька значень, одне з яких «втягати щось всередину, насичуватися чим-небудь».

З-поміж діалектизмів цієї групи Фіїнка часто вживає *набуватися* ‘веселитися; проводити гарно час, перебуваючи в гостях; частуватися’ та *набуток* ‘гостина, забава’: «*Заспіває про набутки – бис-те набувались*» (Ватра-вогонь). У літературній мові дієслово *набуватися* означає «бути довго, досхоchu з ким-небудь або де-небудь», а слово *набуток* – «те, що набувають працею, затрачаючи силу й енергію».

Окрім зазначених вище, у текстах пісень функціонують й такі лексико-семантичні діалектизми: *груба* ‘вагітна жінка’: *Отилиласи корова, впоросиласи свиня / Ти приїхав з заробітків, а у хаті груба я* (Груба), поруч з літературним значенням «піч, що служить для опалювання приміщення», *грушка* ‘зібрання людей ввечері біля хати покійника, яке супроводжується іграми, жартами, розвагами, щоб віддати йому шану’: *А ек всьо скінчитси / Зробіт мені Грушку* (Грушка), яке має літературне значення «садове і лісове фруктове дерево з темно-зеленим цупким листям та плодами, що переважно мають форму заокругленого конуса».

Безумовно, найколеритнішим різновидом діалектної лексики постає етнографічна лексика. Фіїнка широко послуговується цією групою діалектизмів. Найуживанішими в її піснях є етнографізми, що слугують номінаціями гуцульського краю та його мешканців. Наприклад, *Гуцулія* ‘район гірських шумливих річок і потоків’ (Гуцулія рулит), *гуцул* ‘представник етнографічної групи українців, які живуть у гірській місцевості Західної України, а також сусідніх держав’ (Культура; Гуцулія рулит), *гуцулка*, *гуцулянка* ‘дівчина з Гуцульщини’ (Гуцулянка).

У піснях Фіїнки також фіксуємо етнографізми, що слугують назвами одягу та побутових предметів, як-от: *кеттар* ‘гуцульський короткий козушок без рукавів’ (Гачі від Гучі), *ліжник* ‘гуцульська вовняна ковдра з мистецькими візерунками’ (Культура; Груба), *топірець* ‘вид сокири для тесання, тесло; металевий або дерев’яний, з довгою ручкою прикрашений орнаментом’ (Довбуш), *бартка* ‘топірець із металевими кінцівками, який ще й слугував для підпирання при ходьбі’ (Не журімоси).

Групу етнографізмів для позначення музичних інструментів представляє лексема *трембіта* ‘народний духовий інструмент у вигляді дерев’яної труби довжиною до 3 м, зроблена зі смерекового дерева, обвита березовою корою’ (Гуцулянка).

Стилістичний аналіз діалектизмів у піснях Фіїнки засвідчив широкий спектр функцій, які вони виконують. На нашу думку, фронтальною функцією діалектизмів у складі української мови загалом є функція «мовної природності („це моя мова, і чому я маю її соромитися?“), небажання пристосуватися до особливостей іншого, нехай і „правильного“, соціолекту [3, с. 279]». Ця функція гуцулізмів виразно простежується у творчості співачки Фіїнки. У тексті композиції «Наше злото» виконавиця фактично пояснює власну мовну позицію та підкреслює природність використання діалектного мовлення: *Дечко, путню, розпаль, протвінь я наповню словом! / Й буду запікати разом єдну рідну мову! [...] Яков я мовов говорю? Та народною! / Не з документів, не з правил, а природною! / Тако ек дома навчили, такої й я утинала! / Для мене мама сей говір із молоком передала!* [4].

Крім функції мовної природності, у текстах пісень Фіїнки гуцульські діалектизми реалізують й інші функції:

- стилізація художнього мовлення, оскільки сприяють формуванню образу оповідача – носія гуцульської говірки;
- створення місцевого мовного колориту (діалектні слова відтворюють мовне середовище Карпатського регіону та надають тексту виразного етнолінгвістичного забарвлення;
- номінативно-пізнавальну функцію, що полягає в називанні сегментів позамовної дійсності, для позначення яких літературна мова не має точних однослівних відповідників;
- функцію етнографічної достовірності (діалектизми відтворюють мовні особливості регіону та вводять у текст елементи традиційної культури, унаслідок чого зображувана дійсність сприймається автентичніше).

Отже, у пісенних текстах Фіїнки гуцульські діалектизми становлять цілісну й системно організовану лексичну групу, яка відображає різні сфери життя гуцульського середовища. Їх використання має свідомий характер і сприяє відтворенню природності мовлення, а також формуванню виразного мовного образу.

## Література

1. Гавука П. Д. Тлумачний словник гуцульських говірок. Косів: Писаний Камінь, 2017. 296 с.
2. Гуцульські говірки. Короткий словник / відп. ред. Я. Закревська. Львів, 1997. 232 с.
3. Шеремета Н. П. Діалектизми як стилістичний засіб у сучасних пісенних текстах. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів*. Вип. 21. Кам'янець-Подільський, 2022. С. 279–280.
4. FIINKA. *Тексти народних та сучасних українських пісень*. URL: <https://pisni.in.ua/fiyinka>

**Марія Крива**  
(м. Вінниця)

### ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ АТРИБУТИВНИХ СЕМАНТИКО-СИНТАКСИЧНИХ ВІДНОШЕНЬ В УКРАЇНСЬКОМУ СЛОВОСПОЛУЧЕННІ

Проблема визначення словосполучення є актуальною на сучасному етапі лінгвістичної науки. Протягом століть дослідники неоднозначно розуміли і тлумачили його сутність, статус, граматичну природу, по-різному кваліфікували його основні ознаки, сферу існування, загальне призначення та конкретні функції: до XIX ст. мовознавці вважали словосполучення основною синтаксичною одиницею, починаючи з XIX ст. увага вчених із словосполучення переходить на речення, і вже наприкінці XIX ст. інтерес до словосполучення відроджується.

Метою дослідження є характеристика функціонування атрибутивних відношень в українському словосполученні, визначення особливостей їх вияву в реченнях.

Словосполученню притаманна певна семантико-синтаксична організація, яка виявляється у смислових взаємозв'язках між його компонентами [1, с. 207].

Атрибутивні відношення, які є одним з найбільш поширених типів семантико-синтаксичних відношень, виникають у словосполученнях із підрядним синтаксичним зв'язком, тож на загальному тлі розглянемо саме підрядні словосполучення. Погляди мовознавців щодо типів семантико-синтаксичних відношень розділилися, і на сучасному етапі лінгвістичної науки можна виділити два основні підходи.

Першого підходу дотримуються К. Ф. Шульжук, І. Р. Вихованець, у межах підрядних словосполучень виділяючи атрибутивні, субстанціальні та адвербіальні. На думку цих дослідників, атрибутивними є такі відношення, де головне слово позначає предмет, а залежне – ознаку цього предмета. Залежним компонентом є насамперед прикметник, займенник, дієприкметник, а також іменник у непрямому відмінку, інфінітив, прислівник: *дерев'яний будинок, серйозна людина, моя книжка, бажання малювати, жага співати, надія танцювати, футбол по-американськи,*

*котлета по-київськи*. Субстанціальні відношення вчені поділяють на об'єктні та суб'єктні. За об'єктних відношень головне слово є віддієслівним іменником, співвідносним із перехідним дієсловом, що вимагає знахідного відмінка: виховання дітей (виховувати дітей), оборона батьківщини (обороняти батьківщину), захист тварин (захищати тварин). Об'єктні відношення виявляються і в конструкціях із залежною формою родового відмінка при перехідних дієсловах, під час поєднання дієслова з інфінітивом: *просити працювати, запустити ракету, запросити танцювати*. Ці відношення наявні також у словосполученнях із головним словом прикметником і залежним іменником: *здібний до навчання, сильний духом*. Суб'єктні відношення зумовлені лексико-граматичною природою головного слова; залежна форма позначає суб'єкт дії, діяча: *ураган знищив – знищено ураганом, дощ розвіяв – розвіяно дощем, приїхала сестра – приїзд сестри*. Адвербіальними відношеннями вважають такі відношення, що характеризують дію чи ознаку. Це часові, просторові, цільові, причинові та інші відношення: *прийти увечері, лягти пізно, приїхати вранці, написати через тиждень, жити в місті, відпочивати у селі, бігти лісом, плести озером, подарувати на згадку, прийти пообідати, приїхати зустрітися, вчинити наперекір, зробити помилково, розбити на щастя, не спати від хвилювання* та ін. [5].

Більш конкретну та глибинну класифікацію типів семантико-синтаксичних відношень подає А. П. Загнітка, виділяючи шість типів: атрибутивні, об'єктні, суб'єктні, обставинні, комплетивні, апозитивні. Атрибутивність найбільш поширених словосполучень, де іменник поєднується з прикметниками, дієприкметниками або порядковими числівниками, передусім ґрунтується на загальному лексичному значенні іменника – на його предметності (предмету притаманно мати якісь ознаки), а також на загальному лексичному значенні сполучуваних із цим іменником частин мови, які мають здатність позначати ознаки: *яскраве світло, пофарбована стіна, шостий будинок*. На думку А. П. Загнітка, атрибутивні семантико-синтаксичні відношення можуть виникати і в разі поєднання іменника з деякими іншими частинами мови та формами слів, зокрема: а) з прийменниковими та безприйменниковими формами іменників (*спідниця в клітинку, будинок біля ріки, лист з Києва*); б) з прислівниками (*вікна навпроти, макарони по-флотськи*); в) з інфінітивом (*бажання вчитися, необхідність відпочити, можливість поїхати*) [4, с. 36].

Дослідник наголошує, що модель словосполучення «іменник + іменник у родовому відмінку» спільна як для атрибутивних, так і для об'єктних відношень. Означенням залежний компонент у такій схемі буде тоді, коли головне слово називає: 1) предмет, а залежне – особу, якій цей предмет належить: *будинок батька, зошит учня*; 2) частину предмета, а залежне – весь предмет: *сторінка зошита, дах будинку*; 3) особу, а залежне – заклад або колектив, до яких ця особа має відношення: *викладач університету, учитель школи*; 4) сукупність предметів, а залежне – предмети, з яких ця сукупність складається: *череда корів, зграя птахів*; 5) опредмечену дію, а залежне позначає діяча: *політ космонавта, наказ директора*; б) ознаку, а залежне – особу або предмет, яким властива ця ознака: *білизна снігу* [4, с. 4].

Об'єктні відношення в словосполученні наявні під час взаємодії компонентів, коли головне слово вимагає свого поширення об'єктом (на який спрямована чи з яким пов'язується дія): *запустити супутник, орати трактором, схвалений урядом*.

В об'єктних словосполученнях залежний компонент може позначати: а) прямий об'єкт дії: *вишивати рушник, співати пісню*; б) знаряддя дії: *орати землю трактором, забивати цвяха молотком*; в) дійову особу: *підтриманий учасниками*; г) співучасника дії: *розмовляти з друзями*; ґ) об'єкт, що зумовлює зміст головного слова: *мрію про подорож, шкодою за втраченим* [4, с. 4].

Суб'єктними відношеннями є такі, що виникають у словосполученнях, де залежне слово позначає суб'єкта дії, діяча. Вони ґрунтуються на лексико-граматичній природі головного слова, яким є дієслово: *приїхав батько – приїзд батька, вітер розкидав – розкидані вітром, ураган знищив – знищено ураганом* [4, с. 4].

Обставинні відношення характеризують чи кваліфікують дії або ознаки. За семантикою обставинні відношення поділяються на: а) часові: *повернутися вранці, піти пізно, приїхати через місяць*; б) просторові: *йти полем, жити в селі, перебувати на березі*; в) мети: *приїхати відпочити, подарувати на пам'ять*; г) причинові: *сказати помилково, вчинити наперекір*; ґ) наслідку: *покохати на муку, зустрічатися на радість*; д) означально-обставинні: *хоробро битися, гаряче говорити* і под. [4, с. 17].

Комплетивні (доповнювальні) відношення виникають «у синтаксично зв'язаних (цілісних) словосполученнях, коли головне слово вимагає смислового доповнення: *три пальми, вид спорту, склянка води, ставати червоним*» [4, с. 17]. Словосполучення з цими відношеннями переважно виконують роль одного члена речення, для підтвердження чого пропонуємо ввести кілька словосполучень у речення: *Цей вид спорту стає дедалі популярнішим; Бабуся, не в змозі піднятися сама, просила онука подати їй склянку води. Вид спорту та склянку води – семантично нерозкладні сполуки слів.*

Апозитивні відношення виникають у таких словосполученнях, у яких обидва компоненти мають тотожну частиномовну приналежність і постпозитивний компонент характеризує головний за певною ознакою: *трава-звіробій, воїн-ветеран* та ін. [4, с. 17].

Узагальнюючи погляди мовознавців, можна зробити висновок, що сутність атрибутивних відношень полягає у вираженні ознаки як внутрішньої властивості предмета. І. Р. Вихованець зазначає, що узагальнена ознака предмета об'єднує в собі часткові значення, наприклад, значення власне ознаки предмета (*сердитий вітер, блакитні очі, кучерявий клен, мужній дуб*); значення ознаки за дією (*замордований кінь, биті шляхи*); значення присвійності (*материні очі, боже слово, дівочі сльози, батькові думки, братів погляд*); значення суб'єкта при віддієслівних іменниках (*спів бабусі, крик сестри*) та ін. [1, с. 89].

Для атрибутивних словосполучень характерно те, що в них головним компонентом є іменники, субстантивні займенники чи інші субстантивовні словоформи, які синтаксично допускають при собі залежне слово, що відповідало на питання *який? чий? котрий? скільки?*, а залежні компоненти є представниками різних частин мови, що саме відповідають на будь-яке із зазначених питань, залежно від конкретної семантики головного компонента і всього словосполучення.

Наприклад, речення: *Я з цікавістю дивився на нього, що приніс з собою подих степових вітрів, крицеву суворість душі, загартованої в постійних блуканнях по*

далеких фронтах, порив нових конкістадорів, що мріють на невідомих шляхах відкрити невідому країну, щасливу країну щасливого майбуття (В. Домонтович) містить 9 простих словосполучень з атрибутивними семантико-синтаксичними зв'язками. Залежні компоненти, виражені прикметниками, відповідають на питання *яких?* (*степових вітрів, постійних блуканнях, далеких фронтах, нових конкістадорів, невідомих шляхах*), *яку?* (*крицеву суворість, невідому країну, щасливу країну*), *якого?* (*щасливого майбуття*) і підпорядковуються головним словам-іменникам. Якщо дієприкметниковий зворот не розчленовувати, то у цьому реченні виділяємо 7 простих словосполучень – поєднання іменника з прикметником. Головним компонентом дієприкметникового звороту виступає іменник *душі: душі якої? – загартованої в постійних блуканнях по далеких фронтах*.

Атрибутивні зв'язки мають кілька різновидів. Центральне місце серед них займають субстантивно-ад'єктивні (іменниково-прикметникові) словосполучення з узгодженими прикметниковими або дієприкметниковими формами при головному іменнику. Наприклад: *Обличчя у Тихменєва було свіже; сивенькі вуса й коротка борідка дбайливо підголені* (В. Домонтович). У цих конструкціях виділяємо словосполучення *свіже обличчя, сивенькі вуса, коротка борідка*. Під час синтаксичного аналізу прикметник *свіже* входить до складеного іменного присудка *було свіже*. Подібні приклади: *в новенькому дешевому костюмі* (Г. Тютюнник) – *костюмі новенькому, дешевому; чемности простої й звичайної* (В. Домонтович); *шафі шклянній, чашки блакитні, сині, червоні, тарілки різнобарвні, пастухи рожеві, речі цінні, гроші чималі тощо*.

У реченні *Свіжий весняний вітер шепотів листом...* (В. Домонтович) виділяємо 9 іменниково-прикметникових словосполучень (*свіжий вітер, весняний вітер, рожеві пелюстки, вогким подувом, м'яким подувом, веселі мандри, синіх присмерках, зоряної ночі, травневої ночі*) та 1 іменниково-займенникове (*своїм подувом*).

Поширеним різновидом є словосполучення, у яких залежний компонент приєднується до головного не узгодженням, а керуванням або приляганням: *зошит учня, книга автора, тиждень роботи, чоловік слова, дах з шиферу, шторм в океані тощо* [3]. Наприклад: *Екран заливає густа течія світла* (Ю. Яновський) – *густа течія, течія світла; Фемідою з терезами в руках – Фемідою з терезами, терезами в руках; світло од вікна, світло на східцях, цю розмову, розмову на східцях*.

Окрему групу становлять словосполучення, де залежний компонент приєднується до прикметника або дієприкметника: *великий такий, чорний якийсь, поплутаний такий, побитий увесь*. Наприклад: *розпечених таких кам'яниць; такий огидній мішанині* (В. Домонтович). Такі конструкції трапляються рідше.

**Висновки.** Отже, у сучасному українському мовознавстві існує значна кількість досліджень, присвячених вивченню синтаксичних одиниць, як-от речення і словосполучення, а також поширені різні підходи до їх різноаспектного аналізу. У системі синтаксичних одиниць – словосполучення займає периферійне місце: воно виступає засобом номінації, не має предикативності та самостійно не виконує комунікативної функції, а функціонує у складі речення, будуючись на основі сурядного або підрядного зв'язку.

## Література

1. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис. Київ: Либідь, 1993. 368 с.
2. Домонтович В. П. Дівчина з ведмедиком. Київ, 2008. URL: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3234>
3. Дудик П. С. Синтаксис української мови. Київ: Видавничий центр «Академія», 2010. 384 с.
4. Загнітко А. П. Український синтаксис: теоретико-прикладний аспект. Донецьк, 2009. 137 с.
5. Шульжук К. Ф. Синтаксис української мови. Київ: Видавничий центр «Академія», 2004. 408 с.

Павло Луценко  
(м. Вінниця)

### ОБРАЗ ФРАНЦУЗА / ХРАНЦУЗА В ПАРЕМІЙНІЙ КАРТИНІ СВІТУ УКРАЇНЦІВ

Етнічні образи в українському паремійному фонді постають як вербалізовані моделі колективних уявлень про інші народи, у яких поєднано історичний досвід контактів, мовні спостереження, культурні стереотипи й аксіологічні настанови спільноти. У межах опозиції *свій – чужий* етнонім виконує не лише номінативну, але й інтерпретаційну функцію, окреслюючи межі культурної ідентичності. У цьому контексті показовим є образ *француза / хранцуза* в українських пареміях, зафіксованих у паремійних збірках М. Номиса й І. Франка.

Пряме значення лексеми *француз* – ‘ мешканець Франції ’ [див.: 3, т. 10, с. 641] – семантично прозоре. У переносному значенні прикметник *французький* та іменник *француз* омовлюють асоціації, пов’язані із французькою культурою та актуалізують такі смисли: ‘ елегантність ’, ‘ високий стиль ’, ‘ вишуканість ’. Однак у паремійному матеріалі актуалізовано передусім лінгвокультурний, а також комічний потенціал цього етноніма, пов’язаний із відчуттям чужомовності й певної комунікативної дистанції.

У лексикографійній традиції засвідчено й фонетичний варіант оформлення етноніма – це лексема *хранцуз*, що фіксує особливості народної вимови. Уживання цієї форми в українських пареміях пояснюється історичною відсутністю звука [ф] у праслов’янській і давній українській фонологійній системі [див. про це: 1, с. 2]. З виникненням писемності цю літеру почали використовувати, як відомо, переважно в книжних і запозичених словах. Оскільки народній мові звук [ф] був непритаманний, то він системно замінювався іншими приголосними або звукосполученнями, зокрема [п], [х], [хв], [в], [т]. Однією з найхарактерніших просторічних замін стала реалізація [ф] через [х] або [хв], що засвідчено в пам’ятках староукраїнської мови й у художніх текстах. Л. Вишня наводить приклади такого вживання, акту-

алізуючи й лексему *француз*, подаючи її як *хранцуз* [див. про це: 1, с. 1–2]. Така фонетична заміна мотивована й відповідає закономірній позиції [х] перед сонорним [р] – *хранцуз*, отже, форма *хранцуз* є не випадковим спотворенням, а регулярно просторічно-діалектною адаптацією іншомовного слова *француз*. У паремійному контексті ця фонетична риса виконує стилістичну функцію мовної характеристики персонажа й водночас маркує певну культурну дистанцію.

Мовна *інакшість* *хранцуза* стає підґрунтям для гри слів і моделювання комічних непорозумінь. У паремії *Мусій, живо при!* [4, с. 563] «... просив поранений Хранцуз свого підвідника, щоб віз поволі; а той, на імення Мусій, ото так зрозумів его прозьбу» [4, с. 563], простежуємо міжмовну параномазію, побудовану на звуковій близькості французького звертання *Monsieur* ('пан') та українського імені *Мусій*. Цей вислів омовлює народне переосмислення іншомовної репліки як звернення до конкретної особи. Водночас актуалізовано механізм народної етимології: незрозумілу *французьку* мовну формулу інтерпретовано через фонетично близьке українське ім'я, що зумовлює комічний ефект. *Французьке* речення *Monsieur, je vous prie* ('Пане, благаю вас' – переклад автора. – П. Л.) редукується до квазіукраїнської конструкції, що втрачає первісний зміст.

Подібний механізм звукової асоціативності простежуємо в паремії *Я до свині по руськи, а вона до мене по французьки* [2, т. 3, с. 86], до якої подано таке тлумачення: «Квичане свині відповідає французькому qui, qui» [2, т. 3, с. 86]. Актуалізовано відповідну асоціативність через збіжність звуків, які видає свиня, і французької частки ствердження – *oui* ('так'). Зазначене створює комічну омонімію ілюзію. Відбувається іронійне переосмислення: *чужа* мова ототожнюється з незрозумілим або тваринним звучанням.

У паремії *Мудрий по французьки, а дурний по руськи* [2, т. 2, с. 557] відетнонімні прислівники презентують антитезу. За свідченням Івана Франка як укладача вказаної паремійної збірки, її вживали на означення ситуації, коли 'один одного не розуміють' [там само]. Актуалізовано іронійне дистанціювання: мовну відмінність інтерпретовано як показник інтелектуальної переваги або недолугості залежно від позиції оцінювача, а узагальнене значення паремії засвідчує непорозуміння між етносами, що виникає через незнання мов. Вербалізовано й самоіронію українців, адже глузування спрямоване не лише на *чужого*, але й на *власну* спільноту, яка опиняється в ситуації комунікативної неспроможності.

Отже, образ *француза / хранцуза* в українській паремійній картині світу постає як багатовимірний лінгвокультурний конструкт. Його структурними складниками є фонетично маркована форма етноніма, указівка на мовну *інакшість*, що стала джерелом моделювання комічного ефекту, глузливо-жартівливої тональності. Актуалізовано гру звуків й асоціативну параномазію, а також узагальнене уявлення про незрозумілість *чужої мови*. У цьому разі етнонім переходить із площини нейтральної номінації до сфери стереотипної характеристики, виконуючи функцію маркера культурної дистанції та індикатора міжмовного непорозуміння в традиційній українській культурі.

## Література

1. Вишня Л. І. Звук [ф] в українському просторічному мовленні. URL: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine23-26.pdf> (дата звернення: 10.02.2026).
2. Галицько-руські народні приповідки: у 3-х т. Зібрав, упорядкував і пояснив Др. Іван Франко: 2-ге вид. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. Т. 1. 2006. 818 с. Т. 2. 2006. 813 с. Т. 3. 2006. 699 с.
3. Словник української мови: в 11-ти томах / АН УРСР, Інститут мовознавства / за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка. 1970–1980.
4. Українські приказки, прислів'я і таке інше / уклад М. Номис; упоряд., приміт. та вступна ст. М. М. Пазяка. Київ: Либідь, 1993. 768 с.

**Неля Митько**  
(*м. Вінниця*)

## ЛІНГВОДИДАКТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ ГРАМАТИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФІЛОЛОГІВ ЗАСОБАМИ ДІЄСЛІВНИХ ФОРМ

Кожна самостійна частина мови характеризується системою категорій. Категорія – загальне поняття, що відображає суттєві властивості об'єктивної дійсності. Здобувачі мають усвідомити значення граматичної категорії, пам'ятати засоби вираження граматичних значень категорії, розуміти зв'язок аналізованої з іншими категоріями, пам'ятати найважливіше з історії питання. Засвоєння на початку вивчення теми дієслівних форм (інфінітива, особових і родових форм, дієприкметника, дієприслівника, безособових форм на -но, -то) сприяє кращому розумінню зв'язку різних категорій. Під час вивчення категорії виду студенти усвідомлюють, що вона загальнодієслівна і лексичне значення в доконаного і недоконаного виду спільне (*записати – записувати*). Форми доконаного і недоконаного виду, що мають спільне лексичне значення, становлять видову пару (*зукати – зукнути*). Варто запам'ятати значення підвидів, уміти утворювати можливі часові форми від дієслова того чи іншого виду (*писати – пишу, писав, писатиму, буду писати; написати – напишу, написав*): знати, що являє собою видова пара, одно- і двовидові дієслова.

Категорія часу виражає відношення дії до моменту мовлення. У лінгвістичній літературі категорія часу тлумачиться однозначно. Опрацювати категорію часу – значить запам'ятати визначення, знати часові форми, активно вживані в сучасній українській мові: знати всі засоби вираження часових значень (флексії, суфікси) у теперішньому, майбутньому і минулому часі, пояснити походження форм минулого і майбутнього часу; розуміти відмінність між детермінованими і недетермінованими часовими значеннями. Здобувачам освіти необхідно запам'ятати, що в теперішньому і майбутньому часі дієслова змінюються за особами, у минулому – за родами (*говорю, поговорю; сказав, сказала, сказало*). Важливо усвідомити зв'язок між граматичними категоріями часу і виду: майбутній простий

має значення доконаного виду, майбутній складений – недоконаного виду (*розказую, передаватимеш, будуть зустрічатись*); форму минулого часу можна утворити від обох видів (*припиняв, припинив*). Уміння правильного використання дієслів доконаного і недоконаного виду можна виробити, утворюючи можливі часові форми від дієслів *прокидатися – прокинутися, обминати – обминути*.

У межах граматичної категорії особи налічується три граматичні значення – значення першої, другої і третьої особи. Граматичне значення кожної особової форми складається з набору таких семантичних ознак: вираження чи невираження участі мовця, участі адресата, участі суб'єкта. Морфологічні засоби вираження категорії особи – особові закінчення в теперішньому – майбутньому часі дійсного способу і в наказовому способі (*працюю, працюєш, працює...*) однини і множини. Студенти мають відмінювати дієслова за особами згідно з правилами української літературної мови. Пам'ятати, що в минулому часі й умовному способі дієсловом категорія особи не властива. Звернути увагу на те, що особові форми можуть функціонувати в безособовому (*вечоріло, щастить*), узагальнено-особовому (*Як дбаєш, так і маєш*) і неозначено-особовому значенні (*Поле зорали*); у певних умовах можливе вживання однієї особової форми замість іншої в межах парадигми (*Ви не журіться, мамо* (М. Коцюбинський); *Говорить директор школи*).

Категорія способу дієслова означає відношення дії до дійсності. Категорія способу вміщує в себе форми дійсного, умовного і наказового. Студенти мають засвоїти значення кожної форми, засоби вираження, уживання однієї форми у функції іншої. Дійсний спосіб виражає реальну дію, тому існує в часових формах і виражається засобами категорії часу. Умовний виражає умову, за якої можлива інша дія. Наказовий означає необхідність виконання дії з погляду мовця, пор.: *пишу, писав би, пиши*. Викладач звертає увагу на специфіку особових флексій дійсного і наказового способів, на омонімію форм минулого часу і умовного способу (пор.: *читав і читав би*). Важливо також усвідомити зв'язок між категоріями способу і виду: у формі доконаного виду наказ звучить більш категорично (пор.: *сідайте і сядьте*); у разі заперечення форми доконаного виду виражають застереження (*не впади*), недоконаного – заборону (*не / сідайте на цей стілець*). Під час виконання вправ можна краще засвоїти особливості певних категорій. Здобувачі визначають, у значенні якого способу вжито дієслова: *Неправдою світ пройдеш, назад не вернешся* (Нар. тв.). *Нехай не знає втомі та рука, що добре зерно в добру землю сіє, що зневажає чорні суховії і щедра, як напровесні ріка* (М. Рильський). *Народ сам скує собі долю, аби не заважали. – Чи не продали б ви, чоловіче, тієї ялинки, що росте у вашім садочку? Вези овес хоч до Парижа, а з овса не буде рижу* (Нар. тв.).

Засвоюючи категорію перехідності / неперехідності, яка виражає відношення дії до об'єкта, студенти розуміють, що при перехідних дієсловах об'єкт обов'язковий, без нього зміст дієслова незрозумілий. Поділ дієслів на перехідні здійснюється насамперед за синтаксичною ознакою: за здатністю дієслова поєднуватися з прямим додатком (*прочитати книгу*). Від перехідних дієслів утворюються пасивні дієприкметники (*переконали – переконаний*). З категорією перехідності / неперехідності пов'язана категорія стану. Категорія стану слугує для вираження взаємовідношень між суб'єктом і об'єктом дії. За найпоширенішою класифікацією розріз-

няють три дієслівні стани: активний, пасивний, зворотньо-середній. Необхідно твердо знати формальні ознаки кожного стану: можливі форми прямого додатка (активний стан); форму суб'єкта в пасивному стані й постфікс *-ся* у дієслові, яке було перехідним, пор.: *Учні виконують роботу. Робота виконується учнями. Робота виконується.* Треба звернути увагу на те, що неперехідні дієслова (*стояти, сміятися*) залишаються поза станом. Зміцнити знання про стани допомагають вправи на кшталт: визначте стани дієслова, зазначте, за якими ознаками ви їх виділяєте. *Гріє сонечко! Усміхається небо яснее, дзвонить пісеньку жайворонок* (І. Франко). *Вже три роки я збираюсь, щоб побачити тебе* (І. Франко). *Не боюсь я ні бога, ні біса* (І. Франко). Можна запропонувати утворити, де можливо, форми дієслів іншого стану, зробити висновок про співвідносність форм стану одного дієслова: *грати, розігнути, натрапити, прямувати.*

Опрацьовуючи граматичні категорії, студенти усвідомлюють зв'язки між ними, досконало утворюють граматичні форми і вміють відмінювати дієслова. Знання особливостей дієслівних форм, виконання вправ сприяють формуванню граматичної компетентності майбутніх філологів.

**Вікторія Царенко**  
(*м. Вінниця*)

## **КОНТАМІНАЦІЯ ЯК НОВІТНІЙ СПОСІБ СЛОВОТВОРУ ВІДАНТРОПОНІМНИХ ОКАЗІОНАЛІЗМІВ: СТРУКТУРА ТА СЕМАНТИКА**

Сучасний мовний простір відзначається високою динамікою та невинним оновленням лексико-семантичної системи. У цьому процесі особливу увагу лінгвістів привертають відантропонімії okazіоналізми, тобто авторські новотвори, базою для яких слугують власні назви людей (імена, прізвища, прізвиська, псевдоніми). Вони є реакцією соціуму на актуальні події, а також потужним засобом мовної гри та експресії. У прагненні до створення максимально містких та оцінних номінацій мовці все частіше вдаються до нестандартних дериваційних механізмів, серед яких чільне місце посідає контамінація.

Як зазначає дослідниця Ж. Колоїз, контамінація – це схрещення двох мовних одиниць, які одночасно актуалізуються у свідомості мовця й поєднуються в межах однієї новоутвореної одиниці. У неології її розглядають як незувальний спосіб словотворення, унаслідок якого нова лексема виникає через злиття або взаємопроникнення частин двох слів. Таке поєднання ґрунтується на їх звуковій подібності й супроводжується накладанням частин твірних основ та формально-семантичним злиттям компонентів в одне ціле [1, с. 96]. Зважаючи на активізацію цього явища в сучасному політичному та медійному дискурсі, дослідження структурних і семантичних особливостей відантропонімії контамінантів становить значний науковий інтерес, що й зумовлює актуальність нашої розвідки.

Матеріалом дослідження стали відантропонімії okazіоналізми, відібрані зі словників А. Нелюби та Є. Редька «Лексико-словотвірні інновації», у яких зафік-

совано оказіональну лексику сучасного українського медійного та політичного дискурсу 2017–2024 рр. [3; 2].

Базовою для нашого дослідження слугує структурна класифікація контамінантів Є. Редька [4], яка є найбільш ґрунтовною з-поміж наявних праць завдяки глибокому узагальненню та доповненню попередніх підходів:

1. Накладання однієї твірної основи на іншу.

1.1. Накладання цілої першої основи на початок другої: *бандератор* ← *Бандер*[(a) + *термін*]атор, *зебава* ← [*Зе* + *за*]бава, *зебіл* ← [*Зе* + *де*]біл, *зеградація* ← [*Зе* + *де*]градація, *зелепень* ← [*Зе* + *те*]лепень, *Зенесуела* ← [*Зе* + *Ве*]несуел(a), *зенелох* ← [*Зе* + *Я*]нелох, *Зеракл* ← [*Зе* + *Ге*]ракл, *заішкварлет* ← [*заішквар* + *Шкар*]лет, *ЗЕбуїн* ← [*Зе* + *ба*]буїн, *Зегевара* ← [*Зе* + *Че*]гевар(a), *ТРАМПець* ← [*Трам* + *кап*]ець.

1.2. Накладання утнутої першої основи на початок другої: *Сцицерон* ← *с*[*цикун* + *Ци*]церон, *Арахамло* ← *Ара*[*хамія* + *хам*]л(о).

1.3. Накладання кінця першої твірної основи на початок другої: *Дерьмак* ← *д*[*ерьм*(о) + *Єрм*]ак, *Єрмакодло* ← [*Єрмак* + *кодл*(о)], *Бабломойський* ← *баб*[*ло* + *Коло*]мойськ(ий).

1.4. Накладання цілої другої основи на кінець першої: *Образеля* ← *обра*[*жунька* + *Зел*(я)].

1.5. Накладання утнутої другої основи на кінець першої: *Козел* ← *Ко*[*манда* + *Зел*]енського.

1.6. Накладання двох утнутих основ: *Лукашеску* ← *Лукаш*[*енк*(о) + *Чау*]шеску, *Путільярд* ← [*Пут-ін* + *м*]ільярд, *Хутін* ← [*ху*... + *Пу*]тін, *Буданга* ← *Буд*[*анов* + *Ва*]нга, *зеленінець* ← *Зелен-ськ*(ий) + *лен*]інець, *Зеленкович* ← *Зелен*[*ський* + *Яну*]кович, *ЗЕлі* ← *Зел*[*л*(я) + *be*]лі, *Скабейчук* ← *Скабе*[*єва* + *Мосі*]йчук, *Стефанчухамія* ← *Стефанч*[*ук* + *Ара*]хамія.

1.7. Накладання основ з паралельною інтерфіксацією: *бандеромобіль* ← [*Бандер*(a) + *авто*]мобіль, *єрмакофродит* ← [*Єрмак* + *герма*]фродит.

2. Вставлення однієї основи в іншу.

2.1. Вставлення цілої другої основи в першу основу: *НауКИВець* ← *нау*[*ков* + *Кив*(a)]ець.

3. Вичленування однієї твірної основи в іншу.

3.1. Вичленування з початку твірної основи: *ТРАМПлін* ← [*Трам* + *трамп*]лін.

3.2. Вичленування з середини твірної основи: *блаЗЕнь* ← *бла*[*зе*]нь + [*Зе*].

Отже, зафіксовані контамінанти реалізують різні структурні моделі, серед яких переважає накладання твірних основ різного типу, тоді як інші різновиди (вставлення та вичленування) представлені поодинокими прикладами. Така специфіка підтверджує загальне тяжіння сучасного словотвору до лінійного схрещення співзвучних компонентів задля мовної економії.

У функціональному аспекті контамінаційні новотвори переважно не виконують суто номінаційної функції. На відміну від одиниць, створених для називання нових явищ або понять, такі утворення здебільшого постають як експресивно-стилістичний засіб. Їх основне призначення полягає у вираженні авторської оцінки, емоційного ставлення та створенні яскравого, нешаблонного мовного ефекту, тому

контамінаційні okazіоналізми найчастіше реалізують номінативно-експресивну, експресивну, емотивну та імпресивно-вольову функції.

Експресивно-номінативна функція полягає в тому, що okazіоналізм одночасно виконує функцію називання певного явища та слугує засобом підвищення виразності висловлення. Реалізацію цієї функції забезпечують такі новотвори: бандератор (*Арнольд Шкварко – український кіборг-бандератор, який бореться з хабарництвом, лицемірством та паразитизмом українських чиновників* (Facebook: фрагмент відео з к/ф «Термінатор»)), бандеромобіль (*Вони червоно-чорні. Мабуть, подумали, що то бандеромобілі, і з переляку пальнули* (Facebook: Л. Корж, 02.03.2022)), зашкварлет (*Останній дзвоник для Шкарлета в Кабінеті Міністрів ... Зашкварлет* (про бажану відставку Шкарлета) (Facebook: І. Прокопова, 27.08.2020)).

Експресивна функція полягає у посиленні образності та виразності висловлення, створенні іронічного або сатиричного ефекту через незвичне поєднання компонентів різних слів. До лексем, які забезпечують реалізацію цієї функції, належать: зебава (*Нічні зебави найвеличнішого* (YouTube: Зералаш № 42, 16.12.2021)), ТРАМПлін (*ТРАМПлін чи ТРАМПець все попереду* (YouTube: Самий сік, назва сюжету, 07.11.2024)), ТРАМПець (*ТРАМПлін чи ТРАМПець все попереду* (YouTube: Самий сік, назва сюжету, 07.11.2024)), зеградація (*Ви бачили Трампа в шортах під час офіційного візиту, наприклад, в Чикаго? ... Отож! Отак виглядає зеградація України. Чухонець на чолі держави* (Facebook: Е. Volender, 05.10.2020)), Зеракл (*50 подвигів Зеракла. Ясла повні обіцянками* (YouTube: Нудний Пенс, 09.12.2021)), науКІВець («*НауКІВець*» (підпис під плакатом-шаржем) (Facebook: Баба і кіт, 26.04.2021)), Путільярд (*Ростех не повідомив, скільки путільярдів доларів використано на цю розробку* (24 канал: Весті Кремля, 29.11.2021)), стефанчухамія («*Тому пропоную негайно звільнити його з посади разом з усім його почтом, бо цих людей також можуть вбити вони під загрозою. Татарова, Єрмака, всіх оцих арахамій із стефанчухаміями, каклет із соснами, аж до самої, прости Господи, Вар'яти...*» (Facebook: В. Чопик, 10.05.2024)), єрмакофродит (*Вчорашнє інтерв'ю Зеленьського Washington Post нарешилі розвіяло будь-які спроби брехні його самого його єрмакофродитів на тему: нас не попередили про війну належним чином»* (Цензор.НЕТ: Б. Буткевич, 17.08.2022)), ЗЕлі (*Казус ЗЕлі. Україна в центрі світу. Прийшов час рішень* (YouTube: Нудний Пенс, 21.02.2022)).

Емотивна функція пов'язана з вираженням емоційного ставлення мовця, найчастіше це показ іронії, зневаги та осуду щодо певної особи чи явища. Такі контамінанти є теж доволі поширеними: Зелепень (*Високопрофесійні маркетингологи Зелення втомилися шукати оптимальне ампула для колишнього примітивного кабареткового актора. І тут суцільне непопадання* (Facebook: Брати Грім, 05.11.2019)), Хутін (*Хутін дякує гітлеру та сталіну за Другу світову війну, бо якби не вони, в росії нічим було б пишатися* (Facebook: М. Худз'як, 24.06.2020)), Арахамлю (*Якесь телятко Арахамлю з обличчям придуркуватої мавпочки звинувачує в сіянні паніки та неправдивості країни, які бажують державі, в якій тупі та безвідповідальні придурки привели це непорозуміння в парламент, допомогти в той час, коли перед воротами стоїть орда відморозків* (Facebook: А. Листровий, 31.01.2022)), Образєля (*Той, кого мільйони українців бачили новим обличчям і надією, виявився звичайною ображулею чи образєлею. Ображунька, ображуля, образєля...*

(YouTube: Самий сок, 21.09.2021)), Сцицерон (*Сцицерон Олександрович та його спічрайтери* (YouTube: Зералаш, № 30, 02.11.2021)), Дерьмак (*Епічне фото – асфальтобарига різниченко привіз долю дермаку, маляр від щастя люрить по колінах* (Facebook: 3. Гузар, 16.11.2022)), Єрмакодло (*Саме зелене Єрмакодло є злочинцями, яке відкрило «двері в наш дім» та впустили туди вбивць, бо знали, що буде, і нічого не робили* (Facebook: О. Дракін, 18.04.2023)), зеленех (*Ні порошок, ні поки що зеленех з їхнім оточенням так і не вилізли самі й багатьох інших не відтягли від прірви саможертства і торгівлі національними інтересами* (Facebook: С. Гук, 11.04.2021)), зебіл (*Зебіл ніколи не визнає себе зебілом* (savchuk.live, 24.04.2019)), ЗЕбуїн (*Це відео для ЗЕбуїнів* (підпис під зображенням) (Facebook: П. Крись, 26.11.2023); *Дай Боже здоров'я Петру Олексійовичу!!! А зебуїни нехай наїдяться сирій землі!* (Facebook: О. Вдовіченко, 27.11.2023)).

Імпресивно-вольова функція полягає у впливі на адресата, формуванні певного ставлення до політичної постаті або явища. Вживання таких okazіоналізмів пов'язане з прагненням викликати в адресата реакцію позитивного чи негативного характеру, тобто з цією функцією тісно пов'язана асоціативна. Цю функцію у досліджуваному матеріалі виконують такі одиниці: Зенесуела (*Є огляди економіки, в яких висміюють дії Кабміну, які перетворили Україну в Зенесуелу* (YouTube: Нудний Пенс, 16.05.2021)), Лукашеску (*Лукашеску вже переміщується по «своїй» країні, де за нього проголосували 80 % людей, виключно повітрям...* (Facebook: С. Соловей, 23.08.2020)), Скабейчук (*Останні актуальні новини з Наталією Скабейчук* (Facebook: О. Кісенко, 25.06.2022)), Зегевара (*Буквально через кілька місяців після виборів найзапекліші прихильники зеленського щосили здирали наклейки «за Зе» зі своїх авто, бо розчарувалися. Цікаво, куди запихатимуть оті всі подушки з хероями, футболки з зегевара, чашки та інші мотлох, коли після перемоги будуть офіційно озвучені всі претензії (м'яко кажучи) до діючої влади, почнуться судові процеси і буде оприлюднена правдива, ганебна і жахлива інформація про «підготовку» влади до війни і наслідки цієї «підготовки»* (Facebook: С. Кащенко, 18.04.2022)), зеЛенінець (*Дорогі мої друзі, 13,5 мільйонів українських громадян, в 19 році вибрали своїм главарем зеленського. І стали «ми всі презЗЕденти» і вірними зеЛеніцями* (Facebook: Т. Кременчук, 23.03.2023)), Зеленкович («Зеленкович» (підпис під зображенням Зеленського і Януковича) (YouTube: Самий сік), Козел (*Козел – це не самець кози! Українською правильно буде цап. Козел – це скорочено Команда Зеленського* (Facebook: Д. Чекалкін, 30.05.2020)), Бабломойський (*Фактично він витягнув економіку України з боргової ями. Успіхів Арсенія Яценюка не помічають лише Янелохбоневтік, Ігаль Бабломойський, Юлія Тимошенко, Вадим Рабинович, Нестор Шуфрлич, Віктор Медведчук, Юрій Бойко, Майкл Добкін ...* (Facebook: В. Лещ, 23.12.2022)).

Функціональний аналіз матеріалу засвідчує, що у відантропонімній контамінації оцінна спрямованість суттєво домінує над номінативною потребою, перетворюючи словотвірний акт на потужний інструмент гострої політичної сатири. Зафіксованим новотворам притаманна глибока пейоризація семантики: злиття антропонімів зі зниженою лексикою виступає дієвим засобом мовної дискредитації об'єкта. Схрещення антропонімів із прецедентними онімами створює ідеологічні тригери, здатні асоціативно маніпулювати сприйняттям адресата. Досліджуваний спосіб творення забезпечує найвищий ступінь смислової компресії, даючи змогу

авторам економно, але максимально експресивно показати складні суспільно-політичні явища та власні комунікативні наміри в межах однієї гібридної лексеми.

Отже, відантропонімна контамінація в сучасному українському дискурсі постає як високопродуктивна дериваційна модель. Вона синтезує структурну компактність із максимальною концентрацією оцінної, сатиричної та вольової прагматики, миттєво реагуючи на виклики часу та відображаючи живу динаміку розвитку української мови.

### Література

1. Колоїз Ж. В. Неузуальне словотворення: монографія. Кривий Ріг: НПП Астерікс, 2015. 156 с.
2. Нелюба А. Лексико-словотвірні інновації. 2022–2024. Словник. Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2025. 112 с.
3. Нелюба А., Редько Є. Лексико-словотвірні інновації. 2017–2021. Словник / ред. А. Нелюба. Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2022. 124 с.
4. Редько Є. Словотвірна контамінація в сучасних інноваційних процесах. ХХ–ХХІ ст.: жанрово-стильові й лінгвістичні метаморфози в українській мові і літературі / ред. А. Архангельська. Olomouc, 2016. С. 205–229.

**Зореслава Шевчук**  
(*м. Кам'янець-Подільський*)

### **ФЕМІНІТИВИ ЯК МАРКЕРИ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН У СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ІРИНИ ВІЛЬДЕ)**

У сучасному українському мовознавстві особливу увагу привертає проблема функціонування фемінітивів як одного з найбільш динамічних і дискусійних елементів лексичної системи мови. Їх активне поширення та закріплення в різних стилях мовлення свідчить про глибокі процеси оновлення мовної норми, переосмислення традиційних підходів до найменування осіб і розширення виражальних можливостей української мови. Сучасні дослідження поглиблюють це розуміння, оскільки «фемінітиви в сучасному медіапросторі виконують не лише номінативну, а й ідеологічну функцію, репрезентуючи нові соціальні ролі жінки» [5, с. 50]. Особливого значення окреслена проблема набуває у зв'язку з підвищеною увагою до питань гендерної рівності та точності номінації, що стають важливими складниками сучасного комунікативного простору.

Активізація вживання назв осіб жіночої статі за професією, соціальним статусом чи видом діяльності пов'язана не лише з внутрішньомовними процесами, зокрема розвитком словотвірних моделей і тенденцією до системності, а й із суттєвими соціокультурними змінами, що відбуваються в українському суспільстві. Зростання ролі жінок у різних сферах суспільного життя, трансформація уявлень про гендерні ролі та посилення уваги до репрезентації жінки в публічному дискурсі сприяють утвердженню фемінітивів як невід'ємного елементу сучасного мовлення.

У зв'язку з цим фемінітиви дедалі частіше розглядають не лише як мовне явище, а й як маркер трансформації гендерних ролей, інструмент соціальної видимості та засіб репрезентації нових моделей соціальної взаємодії, що відображають актуальні суспільні процеси та цінності.

Проблему фемінітивів активно досліджують сучасні українські мовознавці, серед яких – М. Вінтонів, Л. Масенко, О. Сербенська, Л. Ставицька, О. Тараненко та ін. Так, Л. Масенко наголошує, що «розвиток фемінітивів є закономірним етапом еволюції української мови, зумовленим змінами в суспільному житті» [3, с. 45]. Схожу думку висловлює О. Сербенська, яка підкреслює, що «використання фемінітивів відображає не лише мовну норму, а й рівень культурної свідомості суспільства» [4, с. 112]. Водночас М. Вінтонів зауважує, що «активне входження фемінітивів у мовлення свідчить про розширення соціальних ролей жінки та її участі в публічному житті» [2, с. 78]. У цьому ж руслі О. Тараненко підкреслює, що «активізація фемінітивів є одним із виявів демократизації мовної норми та її наближення до реальних потреб суспільства» [6, с. 10]. Отже, у сучасній лінгвістиці фемінітиви розглядають як комплексне явище, що поєднує мовний і соціокультурний аспекти.

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю осмислення функціонування фемінітивів у художньому дискурсі, де вони виконують не лише номінативну, а й стилістичну, експресивну та ідеологічну функції. Особливо показовими в цьому аспекті є тексти Ірини Вільде, у яких відображено різні моделі жіночої поведінки, соціальні ролі та психологічні стани. **Метою розвідки** є аналіз фемінітивів як маркерів соціокультурних змін у художньому дискурсі на матеріалі творів Ірини Вільде.

Творчість Ірини Вільде характеризується глибоким психологізмом і увагою до внутрішнього світу жінки. У її текстах фемінітиви функціують органічно, відображаючи як традиційні, так і нові соціальні ролі. Наприклад, у романі «Сестри Річинські» натрапляємо на таке висловлювання: *Вона була доброю **господинею** і вправною **управителькою** дому* [1, с. 112]. У цьому контексті лексеми *господиня* та *управителька* виконують функцію соціальної ідентифікації, підкреслюючи роль жінки як активного суб'єкта родинного й господарського життя. Водночас уживання фемінітива *управителька* свідчить про розширення традиційних уявлень про жіночі обов'язки.

Інший приклад демонструє прагнення героїні до професійної самореалізації: *Вона хотіла стати **вчителькою**, щоб мати власну долю* [1, с. 87]. У цьому випадку фемінітив *вчителька* не лише позначає назву професії, а й відображає соціокультурний зсув – перехід жінки від суто домашньої ролі до активної участі в суспільному житті. Отже, мовна одиниця набуває додаткового смислового навантаження, стаючи символом емансипації.

Важливу роль відіграють фемінітиви і під час створення психологічного портрета персонажів. Зокрема, у текстовому фрагменті *Молода **пані** почувалася чужою серед цих людей* [1, с. 54] лексема *пані* виконує не лише номінативну, а й стилістичну функцію, вказуючи на соціальний статус героїні та її внутрішній стан. У цьому випадку фемінітив допомагає передати відчуження та соціальну дистанцію.

Аналіз художнього матеріалу засвідчує, що фемінітиви у творчості Ірини Вільде часто поєднуються з характеристиками, які підкреслюють трансформацію гендерних ролей. Наприклад: *Вона була не просто дружиною, а сильною жінкою* [1, с. 203]. У цьому висловлюванні фемінітив *дружина* доповнюється якісною характеристикою, що акцентує зміну традиційного уявлення про жіночу роль. Жінка постає не як пасивний об'єкт, а як активний суб'єкт із власною позицією. До того ж простежуємо градаційне розширення значення лексем *дружина* (більш обмежена соціальна роль) – *жінка* (значення розширюється в контексті).

Узагальнюючи, варто зауважити, що «фемінітиви відображають не лише мовні процеси, а й глибинні зміни в соціальній структурі суспільства» [5, с. 52], що повною мірою підтверджується аналізованим матеріалом.

Отже, аналіз текстів Ірини Вільде дає підстави стверджувати, що фемінітиви виконують у художньому дискурсі низку функцій: номінативну, соціально-репрезентативну, стилістичну та експресивну. Вони відображають процеси еволюції суспільної свідомості та формування нових моделей жіночої ідентичності. У цьому контексті фемінітиви є важливим інструментом мовної репрезентації соціокультурних змін.

Фемінітиви в сучасному українському художньому дискурсі є не лише засобом найменування, а й важливим індикатором трансформації суспільних цінностей. У творчості Ірини Вільде вони органічно вплетені у структуру тексту, підсилюючи його змістову й емоційну насиченість. Подальше дослідження цього явища сприятиме глибшому розумінню взаємозв'язку мови й суспільства, а також ролі мовних засобів у формуванні культурної ідентичності.

## Література

1. Вільде І. Сестри Річинські: роман. Київ: Дніпро, 1985. 542 с.
2. Вінтонів М. О. Фемінітиви в сучасному українському мовному середовищі. *Українська мова*. 2023. № 2. С. 75–85.
3. Масенко Л. Т. Мова і суспільство: постколоніальний вимір. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2017. 160 с.
4. Сербенська О. А. Культура усного мовлення: практикум. Київ: Центр навчальної літератури, 2004. 216 с.
5. Навальна М. І. Фемінітиви в сучасному українському медіадискурсі: функції та тенденції розвитку. *Мовознавство*. 2021. № 4. С. 48–57.
6. Тараненко О. О. Актуальні тенденції розвитку лексики сучасної української мови (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). *Українська мова*. 2020. № 1. С. 3–15.

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА СЕКЦІЯ

Вікторія Буженко  
(*м. Вінниця*)

**ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ  
В РОМАНІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «НЕЙМОВІРНА. ОДА ДО РАДОСТІ»**

Ірен Роздобудько – одна з найуспішніших письменниць сучасності, яка працює в сегменті популярної літератури. Це авторка, котра неодноразово здобувала перемогу в міжнародному літературному конкурсі «Коронація слова», лауреатка премії «Золотий письменник України». Ірен Роздобудько пише для дорослої і дитячої аудиторій, ілюструє книжки; реалізувала себе як сценаристка та художня керівниця курсу кінодраматургів Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. Свою журналістську професію та кар'єру зуміла поєднати з письменницькою діяльністю.

Для прози Ірен Роздобудько характерна зосередженість на внутрішніх переживаннях героїв, поєднання реального й умовно-фантастичного світів, використання символіки та психологічної метафоризації. Особливе місце в її творчості посідає роман «Неймовірна. Ода до радості», що був презентований у 2022 р. Він присвячений постаті Олени Теліги – самобутньої поетеси й громадсько-політичної діячки. Її трагічна доля стала важливим відображенням української культурної пам'яті. В основі оповіді, як зазначає сама авторка, – сценарій повнометражного художнього фільму «Олена Теліга. Неймовірна» і чотирисерійного однойменного серіалу [4, с. 7]. Попри їх високу оцінку експертною комісією, обидва проекти було відкладено до невизначеного часу. В підсумку можна зазначити, що історія про українську поетесу, створена Ірен Роздобудько, – це байопік, перероблений на роман.

Після виходу книги «Неймовірна. Ода до радості» літературознавиця Роксана Харчук оприлюднила розгорнуту рецензію, в якій проаналізувала роман та висловила свої думки щодо нього. З наукового погляду роман «Неймовірна. Ода до радості» аналізувала Наталя Мельник, що у праці «Імагологічні параметри роману Ірен Роздобудько „Неймовірна. Ода до радості”» охарактеризувала репрезентацію образу Олени Теліги читачами. Вона зосередилася на вивченні етнообразів. Також над осмисленням книги працювала Юлія Ведмеденко. У своїй кваліфікаційній роботі «Жанрово-стильова своєрідність роману „Неймовірна” Ірен Роздобудько» магістрантка насамперед зосередилася на визначенні «жіночий роман» і на основі цього проаналізувала твір, присвячений Олені Телізі.

Мета статті – проаналізувати засоби творення образу Олени Теліги в романі Ірен Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості», зокрема визначити основні способи її зображення та їх роль у розкритті характеру героїні. Також увагу зосереджено на інтерпретації художніх прийомів крізь призму біографічного та культурно-історичного контекстів.

Засоби творення образу Олени Теліги в романі «Неймовірна. Ода до радості» умовно можна поділити на прямі (портрет, характеристика через сприйняття інших героїв) та непрямі (вчинки, особливості мовлення, монологи).

Ірен Роздобудько вибудувала свою героїню свідомо. Вона роками рухалася до створення цілісної постаті: живої, екзальтованої, особливої. І їй вдалося написати історію, де Олена Теліга постала цікавим образом. Варто зазначити, що роман «Неймовірна. Ода до радості» – не перша спроба письменниці втілити біографічні факти в художню книгу. Першим був роман «Прилетіла ластівочка» про Миколу Леонтовича та його всесвітньовідомий «Щедрик» (2018).

Передусім варто звернути увагу на те, що найяскравіше авторка подає Олену Телігу через призму сприйняття інших персонажів, завдяки чому формується певний ефект «багатоголосся». Кожен персонаж бачить у ній щось своє, але всі ці погляди сходяться в одному – винятковості. Михайло, найближча до неї людина, чоловік, підкреслює складність характеру, зазначаючи: *«Михайло ніяковіє, адже щоб звикнути до різких змін настрою його “неймовірної”, треба мати неабияке терпіння. Яке терпіння, краще сказати – обожнювання!»* [4, с. 90]. У цьому висловлюванні закладено одразу кілька важливих характеристик: емоційність, непо-стійність та магнетизм.

Не менш важливим елементом характеристики є вказівка на цілеспрямованість, внутрішню непохитність та найвиразнішу рису Олени Теліги – принциповість. Ця риса характеру яскраво зображується в епізоді, коли пан Ремеславський, балетмейстер Національної Опери, запрошує Олену Телігу на розмову. Він пропонує дівчині безкоштовне навчання в трупі театру, запримітивши її харизму, енергетику, натиск й артистизм. Звісно ж, вона йому відмовила, виправдовуючи це тим, що *«в моїх планах – зреалізуватися на батьківщині»* (діалог відбувся в Чехії) [4, с. 121]. Дуже цікаво цю відмову коментує Зоя, найкраща подруга Олени: *«Вибачте, пане Ремеславський, – скоромовкою каже Зоя. – Оленка, вона така! Коли щось собі намислить – ніколи не відступить»* [4, с. 121]. Тут акцент на вольовому аспекті характеру головної героїні, який править за життєвий орієнтир. Цей яскравий епізод певною мірою готує читача до сприйняття подальших подібних вчинків дівчини як закономірних.

Важливо зазначити, що пряма характеристика Олени Теліги часто має емоційно-оцінний характер. Персонажі реагують на неї, переживають її присутність як подію. Наприклад, Дмитро Донцов із захопленням говорить: *«Ви... Ви ірраціональна! – із захватом видихає він. – Ви не вкладаєтесь у рамки осмисленого світосприйняття! До того ж, ви магнетична жінка. Вам личить і зброя, і бальна сукня. Все гармонійно. Все прекрасно...»* [4, с. 163]. Дмитро Донцов також зауважив суспільну роль Олени Теліги, назвав її представницею національної еліти: *«В становленні нації вирішальна роль належить еліті, – серйозно каже він. – Ви і такі, як ви, Олено, еліта, основа нації... – за вами підуть тисячі»* [4, с. 161].

Цікаво, що поряд із піднесеними характеристиками авторка не уникає й більш буденних або навіть іронічних оцінок, наприклад, діалог Михайла Теліги з пані мірничою в кав'ярні «Оаза»: *«– Пане Михасю, ваша дружина навіжена! – Нехай повеселиться. Не так тут уже й багато розваг... – усміхається Михайло»* [4, с. 137]. Проте подібні несхвалення поетки отримувала лише від людей, які були не пов'язані з мистецтвом і жили звичайним пересічним життям, сповненим заборон та страхів.

Кульмінаційним у плані прямої характеристики є висловлювання, яке фактично підсумовує сприйняття героїні іншими й звучить воно з вуст Івана Рогача: *«Ви... Неймовірна! Про вас складатимуть легенди!»* [14, с. 322]. Ця репліка ніби виходить за межі роману й натякає на історичну долю самої Олени Теліги як постаті, що справді стала легендою.

Показовим є й те, що героїня викликає у людей довіру, бажання відкриватися їй, незважаючи на міць у характері та, власне, голосі. Володимир Багазій підсумував: *«Просто... у вас такі очі. З вами хочеться говорити і говорити, мов на сповіді. Ви про це знаєте?»* [4, с. 327]. Щодо очей, то вони були особливими в жінки, адже мінилися з карого до зеленого й навпаки. Ірен Роздобудько, досліджуючи матеріали біографії й зокрема згадки сучасників Олени Теліги, натрапляла на дві протилежності: хтось називав очі поетки зеленими, дехто ж – карими. Провівши невелике дослідження, письменниця з'ясувала, що очі в Олени Теліги переливалися на світлі й загравали різними відтінками. Згадку про це авторка подала у книзі: *«Потяг виходить з тунелю, і сонце б'є прямо в її обличчя, він бачить, що очі у неї таки зелені, точніше – з яскравим зеленим полиском. Як вони могли щойно бути карими?! Якась містика!»* [4, с. 223].

Прямі засоби характеристики в романі Ірен Роздобудько виконують багатофункціональну основну роль у творенні образу Олени Теліги. Вони окреслюють її зовнішність і риси характеру, а також розкривають внутрішню сутність, показують вплив на оточення, формують уявлення про неї як про особистість виняткову, багатогранну й водночас глибоко людяну.

Розкриття образу Олени Теліги в романі Ірен Роздобудько «Неймовірна. Ода до радості» також значною мірою здійснюється через непряму характеристику. Авторка не нав'язує читачеві готових висновків, а створює ситуації, в яких Олена Теліга розкривається природно, органічно, у своїй поведінці, реакціях, емоційних сплесках і рішеннях. Унаслідок цього формується багатовимірний та цілісний образ жінки.

Однією з найвиразніших рис, що простежується через непряму характеристику, є оптимізм героїні та невичерпний рух. Уже в побутових сценах Олена постає як центр тяжіння, як джерело емоційного піднесення для інших. Це яскраво ілюструє епізод: *«Олена пурхає від столика до столика, тягне за собою кавалькаду друзів і ще купу знайомих і незнайомих, колишніх і нинішніх студентів Академії, пригощає всіх, змушує куштувати, похапцем розпитує рецепти, годує Михайла з рук крихким бізе, залишаючи на його носі цукрову пудру, втягує у вир свята всіх присутніх»* [4, с. 116].

Ця ж риса розкривається й через її захоплення танцями. Танок стає метафорою гармонії, єдності тіла й духу, а також відображенням внутрішньої свободи героїні. Це яскраво видно в епізоді з паном Ремеславським, який вище вже було частково згадано: *«Ремеславський дивиться, як по залі вправно і натхненно кружляють у вальсі Олена і Михайло. Всі їхні рухи досконало точні, пристрасні, елегантні. Обоє мов дві свічки – ще мить, і залять увесь зал»* [4, с. 122]. Повернімося до діалогу між балетмейстром і поеткою. Опісля нього Олена Теліга поринула в роздуми: *«За тим порогом (мається на увазі трупа театру) на неї чекала кар'єра світської левиці, танцюристки, поетки, публіцистки, “руйнівниці сердець” і – далі,*

далі: *все, що можна лише уявити при її “неправильній” вроді і магичній здатності одним порухом чи словом, однією усмішкою чи зблиском мінливих каро-зелених очей повести за собою цілу юрбу молоді будь-якої статі...»* [4, с. 122]. У цьому монолозі героїня рефлексує щодо «втрачених» можливостей і водночас оцінює свою зовнішність. Олену Телігу вважали привабливою майже всі, проте акцентували на тому, що її лінії обличчя були неідеальними. Іван Коровицький присвятив вірш поетці під назвою «Ваше слов'янське обличчя, як у Гарбо» (йдеться про Грету Гарбо, тогочасну кінозірку) [4, с. 90], натякаючи, що в неї такі ж привабливі, а проте «неправильні» риси, як і в знаменитості.

Показовим є й мовлення Олени Теліги, яке відзначається емоційністю та імпульсивністю. Щоб це підкреслити, письменниця часто використовує знак оклику наприкінці речень. Наприклад: *«Та я тут цілими днями тільки те й роблю, що їм! – шаріється Олена і промовляє скоромовкою: – як у Варшаві? Що нового у товаристві? Чи привезли нові журнали, кореспонденцію?! Я дико скучила за новинами! Як вовчиця!! У-у-у!!»* [4, с. 157]. Порівняння з вовчицею можна трактувати як наявність у героїні внутрішньої пристрасті, навіть хижої потреби бути в центрі подій, знати, діяти.

Через мовлення також розкривається її самоусвідомлення, відчуття власної унікальності. Вона не приймає узагальнень і не дозволяє себе знеособлювати: *«Будь-яка? – вона здіймає брови. – Я, ясновельможний, не будь-яка!»* [4, с. 227]. Ця коротка репліка є надзвичайно показовою: у ній сконцентовано характер та внутрішню позицію.

Не менш показовою є мова письменниці. В описах Ірен Роздобудько часто використовує низку художніх засобів: метафори, епітети, порівняння, гіперболи тощо. Наприклад: *«Довколишні містечка схожі на містечка-бізе, що лежать на порцеляновому блюдечку із золотим крайцем; гудуть, мов вулики, пахнуть здобою, кавою, в білих різьблених альтанках грають оркестри»* [4, с. 75]. Розмаїття тропів свідчить про насичення тексту, використано для певної спорідненості з думками Олени Теліги. Вона була людиною творчою, емоційною, інтелектуальною та начитаною, і, ймовірно, саме так поетка описала б містечка пером, якби взялася за таке завдання. Ось ще один приклад: *«Прощання на вокзалі схоже на вир, на зливу, на аргентинське танго, в якому змішались поліфонія вигуків, пристрасть і відчай, любов і пекельний біль»* [4, с. 125].

Промовистими є й учинки, які часто мають імперативний характер. Олена Теліга не відкладає, не сумнівається, а діє рішуче й цілеспрямовано: *«Олена протягає йому теку з рукописами, яку тримає наготові. – Льончику, ось це перешлеш до Львова! – наказує вона. – Це для пана Донцова. Статті і вірші... Хочу почути відгуки і критику! Не забудеш?»* [4, с. 125]. У цьому епізоді проявляється її професійна серйозність. Вона, окрім того, що творить поезію, прагне розвитку, діалогу, взаємодії з інтелектуальним середовищем, до якого дослухається.

Важливим аспектом непрямой характеристики є також здатність героїні до емоційних крайнощів, швидких змін настрою, що, однак, не руйнують її цілісності, а навпаки, підкреслюють живість. Це видно в епізоді, коли Олена Теліга образилася на нерішучість Олега Ольжича й Уласа Самчука стосовно дій, спрямованих

на захист України, що насправді була певною іронією: *«Обидва, похиливши голови, кидаються навздогін... Підшукують слова, які б могли втихомирити їхню „норовливу Кассандру”. Але слів не треба! Олена обертається до них зі звичною усмішкою на вустах. Бурі як не було!»* [4, с. 242].

Проте найглибше непряма характеристика розкриває ідейну сутність Олени Теліги, її світоглядну позицію. Кульмінаційним у цьому плані є рішення залишитися в Києві, попри небезпеку: *«Я нікуди не поїду, друже! Так і перекажіть Олегові. – І, звертаючись до обох чоловіків, безапеляційно промовляє: – І не треба так на мене дивитись. Я не божевільна. Вдруге я з Києва не виїду!»* [4, с. 332–333]. Такий вчинок – це свідомий вибір, який визначає її орієнтири та найкраще характеризує як історичну постать.

Найзнаковішим та найцікавішим засобом вираження головної героїні в романі «Неймовірна. Ода до радості» є художній домисел. Ірен Роздобудько навмисне ввела в текст двох вигаданих персонажів, аби, як пояснила сама письменниця, «Олена говорила» [1]. Створеними авторкою є німець Отто фон Штадт та Агнешка.

Перша зустріч Олени Теліги з німцем Отто відбувається на 39 сторінці. Юнак приїхав до Києва знайти могилу свого покійного батька, що знаходиться десь під Білою Церквою. Місцеві почали насміхатися з Отто, мовляв «буржуй» і «німчура», й не розуміли, що він каже. Але коли дівчина це вгледіла, то не змогла пройти повз. Вона наблизилася до юрби, «вичепила» хлопця й провела до міськради. Так зародилося їхнє знайомство.

Наступна зустріч відбулася в крамниці через кілька років. Олена Теліга саме готувалася до вінчання з Михайлом і раптом зустріла герра Отто, який обирає собі рукавички. Тісний простір таки звів погляди двох людей, і німець упізнав дівчину: *«О, невже це ви, чарівна киянка? О-ле-на?»* [4, с. 100]. Завдяки цьому персонажу письменниці вдається підкреслити магнетизм поетки, її привабливість в очах оточуючих: *«Але я тоді весь день думав про вас...»* [4, с. 101]. Ця зустріч у Празі виявляється несподіваною для обох, проте вже не настільки легкою й невимушеною, як перша. Олена Теліга зросла не стільки роками, скільки внутрішньо, і ніби змогла відчутти певну нещирість у словах німця. Проте вона все ж погоджується випити разом кави.

Розмова переходить до теми незалежності України, і Отто називає це повним абсурдом. Також вони піднімають питання Версальської угоди. Помічаючи, що розмова набуває небажаного характеру, а співрозмовник апелює, м'яко кажучи, не надто прийнятними думками, щаслива наречена вирішує обірвати зустріч. При виході з кав'ярні між ними відбувається ще один короткий діалог, у якому німець ненароком зауважує: *«Ви надто гарна, аби належати комусь одному...»* [4, с. 104]. Ці слова звучать абсурдно, навіть дико й безбожно. Так Ірен Роздобудько розкриває постать Отто фон Штадта не лише крізь призму політичних поглядів, а й через систему його особистісних орієнтирів та цінностей.

Кульмінаційна зустріч цих двох протилежностей відбувається наприкінці твору. Остання розмова є знаковою та найбільш показовою у змалюванні характеру головної героїні. Олену Телігу заарештовують за нібито ворожу діяльність Спілки письменників, головою якої вона була. У проведенні арешту бере участь, зокрема,

й герр Отто. Згодом, уже на місці призначення, німець влаштує розмову з редакторкою «Літавр». Він пропонує доправити її до Німеччини, до трудового табору, а потім – забрати звідти під свою відповідальність. У відповідь він чує заливистий сміх. Саме в цьому виявляється справжня Олена Теліга: гаряча, принципова, смілива. Вона ніколи не погодилася б на підлу втечу й відмову від власної справи. Завдяки образу Отто фон Штадта Ірен Роздобудько увиразнює ці риси навіть для найскептичнішого читача.

Не менш знаковою, проте в іншому аспекті, є героїня Агнешка. У помешканні, де вона проживає з чоловіком Петром, Олена Теліга оселяється після повернення до Києва. Агнешка від першого дня ставиться до поетки вороже, косо зиркає й уникає розмов. Проте одного разу за вечерею гостя помічає в неї синець трохи вище ліктя, що виразно нагадує сліди від пальців. Саме це стає поштовхом до розмови.

Як відомо, Олена Теліга не була затятою феміністкою в сучасному розумінні, проте вона відстоювала доволі прогресивні на той час ідеї. Її шлюб не був традиційним: він ґрунтувався на довірі, щирості та взаємній повазі. Поеткою захоплювалися чоловіки, тягнулися до неї, вона завжди перебувала в центрі уваги. Михайло ставився до цього лояльно й не обмежував її у спілкуванні. Водночас Олена Теліга залишалася йому вірною товаришкою. Такими були її внутрішні переконання. Насильство ж у жодному разі не вкладалося в її світогляд.

Вона наполягає на тому, що те, що відбувається у шлюбі Агнешки, є ненормальним. Перша розмова не приносить результату, проте наступна стає переломною. Олена Теліга промовляє слова, що стають імпульсом до дії: *«Немає нічого страшнішого, ніж звичка. Звикнути до ката?! Тут є люди, котрі не звикли! Я їх щодня бачу в редакції...»* [4, с. 311]. Не менш важливими є й наступні слова: *«Я думаю, що варто зупинитися, віддихатись і поглянути страху прямо в очі... Розпрямитись і самому піти на нього. Мабуть, так...»* [4, с. 312].

Здавалося б, змінити спосіб мислення лише словами неможливо. Проте це таки вдається Олені Телізі. Її іпостась організаторки тісно переплітається з ораторським талантом і вмінням говорити так, щоб достукатися до найпотаємніших глибин людської душі. Поетці вдалося пробудити в Агнешці щось нове – відчайдушне, сильне й досі незвідане. Вона змогла подарувати цій жінці надію та внутрішню опору. Чоловік Агнешки, Петро, доносив німцям на «зрадників». Коли до Олени й Михайла Теліг завітав Олег Ольжич і запропонував тікати, Петро, вирішивши, що вони справді зникнуть, поспішив до комендатури. Проте зіштовхнувся з перешкодою: *«Агнешка затуляє собою прохід. – Ти нікуди не підеш! (...) Не пущу. Ти бігаєш до комендатури. Я знаю. Вирячивши на дружину очі й орудуючи обома руками, Петро відкидає Агнешку від дверей. (...) Та вперто повертається на місце, щосили чіпляється за одвірок. – Не пущу! Ця жінка має жити! Петро ударом валить Агнешку на підлогу, гамселить ногами. (...) – Ця жінка має жити... Вона має жити... – шепоче вона»* [4, с. 334]. Попри жорстоке побиття, вона не відступає. І хоча ця спроба була невдалою, сам факт опору є надзвичайно важливим. Саме цього прагнула навчити її Олена Теліга – не мовчати, не звикати, не користися страху. І їй це вдалося: вона посіяла в душі Агнешки зерно внутрішнього визволення від чоловіка-тирана.

Непряма характеристика в романі Ірен Роздобудько є ефективним засобом творення образу Олени Теліги. Через дії, мовлення та взаємодію з іншими персонажами авторка створює образ жінки, яка живе на повну силу, мислить незалежно, відчуває глибоко і діє рішуче. Це особистість, яка не вписується у звичні рамки, але саме завдяки цьому й стає центром тяжіння.

### Література

1. Ірен Роздобудько представляє новий роман «Неймовірна. Ода до радості». Книгарня «Є». 2022. URL: <https://youtu.be/jLUpHVeR-S4?si=sp1q1LaMOIOP11VG> (дата звернення: 24.01.2026).
2. Кулик Ж. І. Громадсько-політична та культурницька діяльність Олени Теліги: дис. ... канд. іст. наук. Київ, 2014. 207 с.
3. Миронець Н. І. Олена Теліга. Київ, 2009. 64 с.
4. Роздобудько І. В. Неймовірна. Ода до радості: Роман. Київ: Нора-Друк, 2022. 368 с.
5. Роздобудько Ірен Віталіївна. Віртуальний музей Інституту журналістики. URL: <http://labs.journ.univ.kiev.ua/spring2017/роздобудько-ірен-віталіївна/> (дата звернення: 24.01.2026).
6. Сливка Л. З. Тлумачення буття української жінки у творчості Олени Теліги: смислові аспекти: автореф. дис. ... канд. іст. наук. Київ, 2016. 19 с.

Ангеліна Бурка  
(*м. Ізмаїл*)

## ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ РІДНОГО КРАЮ У ШКОЛАХ ІЗ ВИКЛАДАННЯМ МОВИ НАЦІОНАЛЬНИХ СПІЛЬНОТ ПОЛІЕТНІЧНОГО ПІВДНЯ УКРАЇНИ

Сучасні тенденції освіти в Україні пов'язані з реформуванням змісту навчання, значною мірою зорієнтованого на компетентнісний підхід та впровадження інноваційних педагогічних технологій. Компетентнісна парадигма є суттєвим чинником оновлення і літературної освіти, що диктується об'єктивними суспільними процесами глобалізації та інтеграції. У зв'язку з цим науковці пропонують «чотиривимірну модель розроблення освітніх програм: навчатися знати (пізнавати, вчитися); навчатися застосовувати знання (діяти); навчатися бути (жити у злагоді з собою); навчатися жити разом» [5, с. 4].

У цих умовах вельми значну роль відіграє вивчення літератури рідного краю, що виступає складником філологічної освіти й національно-патріотичного виховання та сприяє міжкультурному діалогу. Особливої актуальності означені освітні процеси набувають у школах із викладанням мов національних спільнот поліетнічного Півдня України, де важливим компонентом літературної освіти є вивчення літератури рідного краю з урахуванням його загальнонаціонального контексту і регіональної специфіки. Такий підхід сприяє формуванню культурної ідентичності

учнів, розвитку міжкультурної компетентності та вихованню поваги до духовної спадщини різних народів, які проживають у регіоні [10]. Адже регіональна культура є «складним багаторівневим і багатоаспектним утворенням, що сформувалося під впливом комплексу специфічних регіонотворчих чинників» [6, с. 124].

Опанування літературно-краєзнавчого матеріалу на уроках літератури рідного краю в поліетнічному регіоні, що є одним із вагомих шляхів формування громадянської та водночас етнокультурної компетентності учнів, великою мірою залежить від форм та методів, які використовує педагог. Задля посилювального ефекту досягнення навчальних і виховних цілей учителю необхідно залучати інноваційні підходи до вивчення творчості регіональних митців слова з огляду на полікультурний ландшафт регіону.

Поліетнічний південь України, зокрема Українське Придунав'я (варіанти назви: Буджак, межиріччя Дністра і Дунаю, південна Бессарабія), характеризується унікальним культурним середовищем, сформованим унаслідок історичного співіснування різних етнічних спільнот. Його культурно-мистецький ландшафт формують фольклорні та літературні традиції, що виникли внаслідок органічного поєднання уснопоетичних і художніх традицій різних етносів (болгари, румуни, молдовани, албанці, гагаузи та ін.), які «знайшли на цій території, крім родючих земель, духовну батьківщину, діставши реальну можливість для розвитку автентичної культури своїх предків у загальнонаціональному розвої України» [7, с. 5].

Цей синтез сприяв формуванню самобутнього літературного простору, який представлений творчістю письменників різних поколінь і національних культур. Естетичний інтер'єр літературно-мистецького простору Придунав'я репрезентують художні тексти різномовних митців слова. Українськомовна поезія представлена творчістю Михайла Василюка, Валерія Виходцева, Таміли Кібкало, Галини Лисої, Володимира Реви, Володимира Сімейка. Літературна карта регіону позначена іменами болгарськомовних поетів: Петра Бурлака-Волканова, Георгія Барбарова, Іллі Волкова, Дмитра Пейчева, Тодора Стоянова, Анни Терзівець. Сучасна румуномовна література представлена художньою творчістю Вадима Бачинського, Іона Бику, Віктора Капсамуна, Єфросинії Кожокару, Анатолія Маноле.

Науковці-методисти й учителі-практики справедливо зазначають, що розділ «Література рідного краю» часто залишається недостатньо розкритим у чинних навчальних програмах, що вимагає від учителя застосування інноваційних підходів на основі вдало дібраного художнього матеріалу. З огляду на багатомовність, що сформувала унікальний культурний простір Придунав'я, учителю-словеснику необхідно послуговуватись багатоманіттям інноваційних педагогічних технологій, спрямованих на формування в учнів міжкультурної компетентності у школах із викладанням мови тієї чи тієї національної спільноти. Ефективним інноваційним підходом тут є проєктна діяльність. Її взірцем може стати здійснений в Ізмаїльському державному гуманітарному університеті науковий проєкт МОН України «Регіональна література і живопис етнічних груп Українського Придунав'я як засіб формування колективної ідентичності локального соціуму» (науковий керівник – проф. Тетяна Шевчук, відповідальний виконавець – проф. Галина Райбедюк).

На основі творчих досягнень означеного вище кола різномовних поетів придунайського краю в межах проєкту видано збірки серії «Поезія Буджака», які лягають в основу структурування матеріалу уроків літератури рідного краю:

«Поміж Дунаєм і Дністром» (українськомовна) [7], «Дві колиски, дві Батьківщини» [«Две люлки, две Родини»] (болгарськомовна) [2], «Відлуння Буджака» [«Esoul Vigeacului»] (румуномовна) [1]. Використання цієї антології дає змогу сформулювати цілісне уявлення про літературний процес полімовного Придунав'я. На основі представленого у збірках матеріалу учні можуть створювати власні дослідницькі проекти: «Літературна карта Придунав'я», «Поетизація Дунаю у творчості різномовних поетів Придунав'я», «Поезія Буджака в полімовному розмаїтті», «Рідний край у творчості митців Придунав'я», «Рідне слово в ліриці придунайських поетів», «Міжмистецька складова творчості поетів багатонаціонального Півдня Одещини» та ін. Подібна діяльність сприяє не тільки досягненню освітніх цілей, але й розвитку творчих здібностей учнів та формуванню дослідницьких умінь [4].

Вивчення творчості митців Придунав'я доцільно здійснювати із застосуванням ресурсів *інтегрованого* навчання, що передбачає поєднання літератури з історією, географією, культурою та мовами національних спільнот. Такий підхід допомагає сформулювати об'єктивне уявлення про культурний простір регіону та міжкультурну компетентність учнів. У цьому плані важливим видається той факт, що болгарськомовні та румуномовні вірші у пропонованих збірках представлено в паралельному перекладі українською мовою, а художню візію усіх збірок репрезентовано крізь призму розкриття реального та символічного смислу існування регіону «в його культурно-історичному бутті як органічної частини України» [7, с. 6]. Тож у школах із викладанням мови національних спільнот варто акцентувати на творах історичної тематики регіональних авторів у типології та індивідуальних мотивах: цикл віршів «Козацькі люльки» В. Виходцева, «Батьківщина» [«Родина»] Г. Барбарова, «Гімн Бессарабії» [«Imnul Basarabiei»] В. Бачинського.

Із метою формування на уроках літератури рідного краю в поліетнічних регіонах ключової компетентності, як-от «Спілкування державною (і рідною у разі відмінності) мовами» [8], особливого ваги щодо відбору художніх текстів для вивчення набувають вірші, присвячені рідній мові. Означена поетична тема як ідейно-змістова домінанта представлена у творчості українськомовних («Мова» В. Виходцева; «Рідна мова» Г. Лисої, «Відродження» М. Василюка, «Рідної мови ніжні звуки» В. Сімейка), болгарськомовних («Мова моя рідна» [«Език мой роден»] Т. Танасової-Тодорової, «Мамина мова» [«Матерен език»] Н. Стоянова, «Мамина мова» [«Майчин език»] І. Волкова) поетів. Як видно навіть із назв творів, придунайські поети найчастіше асоціюють рідну мову з архетипним образом Матері. Яскравою художньою ілюстрацією є поезія члена Національної спілки письменників України В. Виходцева: «Рідна мова – / Моя країна. / Так починається / Україна. / Так починається / Білий світ – / З моєї матері / Біля воріт» [7, с. 30].

Проблему рідної мови як «дому буття» (М. Гайдеггер) народу активно порушують у своїй творчості й румуномовні поети Буджака: («Легенда нації» [«Legenda neamului»] А. Маноле, «Генеалогія» [«Genealogie»] В. Капсамуна). Автори названих та інших поезій актуалізують тему рідної мови «в таких тематичних аспектах, як історична пам'ять рідного народу та місце й роль у його духовному поступі визначних румунських діячів, минуле та сучасне рідної мови й культури тощо» [9, с. 85]. Татетичний «монумент» рідній мові в емоційних і водночас філософсько-медитативних інтонаціях створив І. Бику у вірші «Занадто» [«Prea»]:

*занадто слів самотніх зібралось навколо монументу Румунській Мові  
занадто усиновлених мовчань залишилось... [1, с. 32];  
prea multe cuvinte orfane s-au adunat la bustul Limbii Române  
prea multe tăceri înfiatate au rămas de ocară [1, с. 31].*

З-поміж багатьох сучасних інноваційних освітніх технологій виокремлюють елементи *ейдетики*, котрі зазвичай практично реалізуються шляхом уведення до загальних моделей уроків літератури загалом і до уроків краєзнавчого змісту зокрібно. Це, зокрема, метод Цицерона, ейдос-конспекти, асоціативні ланцюги / куці та ін. Вельми придатним матеріалом для результативного застосування різних елементів ейдетики щодо опанування краєзнавчого матеріалу на уроках літератури рідного краю є тема «Любов до рідного краю в поезії регіональних митців слова». Учитель може використати інноваційний *метод піктограм*, що являє собою «малюнкове письмо, де слова замінено символами чи спрощеними малюнками» [3, с. 18]. Учням у школах із викладанням румунської мови пропонуються вірші, в яких опоегизовано красу й могуття ріки Дунай: українськомовний текст «Ніч на Дунаї» М. Василюка та румуномовних вірш (і його переклад українською мовою) «Дунаю» [«Dunării»] Є. Кожокару. Зважаючи на високий рівень емоційно-комунікацій між сучасними дітьми (використання смайлів, символів та зображень під час обміну інформацією), для них доречним буде пропозиція щодо відтворення вербальних текстів за допомогою власних візуальних зображень. У цьому ж аспекті можна активно використовувати *лепбуки* – закріплення тематичного матеріалу малюнками учнів, що розвиває їхню творчу уяву. Для порівняння можна використати різномовні вірші з однаковою назвою: «Весна на Дунаї» Т. Кібкало (українськомовний) і «Весна на Дунаї» [Primăvara la Dunăre] В. Капсамуна (румуномовний).

Культурно-мистецький ландшафт Українського Придунав'я репрезентує багатогранний й цікавий краєзнавчий матеріал для вивчення літератури рідного краю на основі інтегрування художнього слова у синтезі з різними видами мистецтва. В цьому випадку оптимальними видаються шляхи формування на уроках літератури рідного краю комунікативної компетентності учнів на засадах *інтермедіальної* педагогічної технології. Яскравим прикладом вивчення регіональної літератури на стику з навчальною дисципліною «Мистецтво» є творчість поетів, що пригожа для вивчення в інтермедіальному аспекті. Тут цікавими прикладами можуть бути типологічні зіставлення творів із образами зі сфери музичної культури етносів поліетнічного бессарабського краю.

У школах із викладанням болгарської мови можна запропонувати тему «Символічні назви музичних інструментів у багатонаціональному культуропросторі Придунав'я». Як матеріал для вивчення пропонуються вірші, в яких до заголовків або ж до сюжетів уведено словесно-музичні образні структури з виразно національною семантикою, наприклад, вірш «Бандура» М. Василюка: «Спасибі, бандуро, за сонячні звуки. / Ти – серце, якого торкаються руки. / Торкаються ніжно – ти ніжно співаєш, / А грівно – обурено гнівом палаєш!» [7, с. 12]. Щодо болгарськомовних віршів, то варто зосередити увагу на поетизації національного болгарського танцю *хоро* («Трифон Зарізан» П. Бурлака-Волканова: «А танок-хоро спускається потроху / На сільський гучний майдан...» [«А хор ото спуща се в

*селцето, / там сред стария мегдан...»]* [2, с. 20–21]), а також залучати фольклорні жанри етнічних болгар Буджака (М. Чепразова: «...співали стару пісню на *субат*» [*«запяха стара песен на субат»*]; *субат* – спів під час трапези [2, с. 138–139]).

Отже, вибір технології вивчення літератури рідного краю в поліетнічному регіоні має свою специфіку. Окрім загальнонаукових принципів методологічної та методичної концепції навчання, учителю необхідно максимально актуалізувати краєзнавчий аспект, сформувані уподобання та оцінки щодо творчості письменників-краян. З огляду на регламентовані межу публікації ми зупинились на кількох інноваційних підходах до вивчення літератури рідного краю, що дають змогу зробити освітній процес більш ефективним і спрямованим на формування ключових компетентностей учнів. Інноваційні підходи до вивчення літератури рідного краю у школах поліетнічного Півдня України відкривають нові можливості для формування культурної ідентичності учнів, розвитку їхньої творчої активності та міжкультурної компетентності, що відповідає сучасним вимогам літературної освіти й відчутно сприяє збереженню культурної спадщини Українського Придунав'я.

### Література

1. Відлуння Буджака. Серія «Поезія Буджака». Вип. 3 [збірка поезій рум., укр. мовами] / упор.: Шевчук Т. С., Райбедюк Г. Б., Урсу Н. Г. Ізмаїл: Ірбіс, 2021. 112 с.
2. Дві колиски, дві Батьківщини. Поезія бессарабських болгар в українських перекладах. Серія «Поезія Буджака». Вип. 2 [збірка поезій болг., укр. мовами] / упор.: Шевчук Т. С., Берестецька О. П. Ізмаїл: Ірбіс, 2021. 148 с.
3. Жалко Т. Й., Вірета С. Є. Методика ейдотехнік та її використання в освітньому процесі. Педагогічний пошук. *Науково-методичний журнал*. ВІППО, 2022. Вип. № 2(114). С. 15–19.
4. Інноваційні підходи до викладання літератури в сучасній школі. На Урок: освітній проєкт, 2024. URL: <https://naurok.com.ua>.
5. Методика компетентісно орієнтованого навчання української мови учнів ліцею на рівні стандарту: метод. посібн. / О. М. Горошкіна, Н. В. Бондаренко, Л. О. Попова. Київ: КОНВІ ПРІНТ, 2020. 128 с.
6. Островська М. Г. Регіональна культура як структуроутворюючий елемент національної культури. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2010. № 4. С. 124–129.
7. Поміж Дунаєм і Дністром. Серія «Поезія Буджака». Вип. 1 / упор. Райбедюк Г. Б. Ізмаїл: Ірбіс, 2020. 140 с.
8. Програма з української літератури для 10–11 класів. Профільний рівень / авторський колектив: Усатенко Г. О., Фасоля А. М. URL: <https://osvita.ua/school/program/program-10-11/58820/> (дата звернення: 15.03.2026).
9. Райбедюк Г. Б., Демидчик-Асаржи В. М. Домінанти художнього світу сучасної румуномовної поезії Буджака в контекстуальному вимірі. *Відлуння Буджака. Серія «Поезія Буджака»*. Вип. 3 [збірка поезій рум., укр. мовами] / упор.: Шевчук Т. С., Райбедюк Г. Б., Урсу Н. Г. Ізмаїл: Ірбіс, 2021. С. 70–94.

10. Райбедюк Г. Б. «Люби і знай свій рідний край»: навч. посібн.-хрестоматія з літератури рідного краю. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2021. 120 с. URL: [http://idgu.edu.ua/proekt\\_regional-lit-and-art](http://idgu.edu.ua/proekt_regional-lit-and-art) (дата звернення: 25.03.2026).

Олена Гаврилюк  
(м. Вінниця)

### ПРОБЛЕМА НАРОДУ І ЙОГО НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕЛІТИ В «ДУМИ-ПЕРЕСТОРОЗИ, ВЕЛЬМИ НА ПОТОМНІ ЧАСИ ПОТРІБНІЙ» ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

У творчості Пантелеймона Куліша химерно поєдналися і співіснують глибина смислів, яким дала життя енергія людської руки, і первісна незайманість природи, довершеність малюнка і потворна поламаність ліній. Усе, що він створив, – це намагання, за словами Ключевського, внести моральний порядок в анархію людських стосунків. М. Зеров підкреслював: «Кілька причин зложилося на те, що Куліш-поет і досі не зайняв належного йому місця в наших літературних оцінках. Одна з них (і можливо найголовніша) полягає в різкій окресленості, непримиренності його громадсько-культурної позиції, що раз-у-раз зачіпала українське громадянство, незмінно перешкоджаючи йому підійти до життєвого набутку письменника та супокійним настроєм» [1, с. 17; 8, 211–212].

Микола Хвильовий, характеризуючи творчість П. Куліша, зазначив: «Тільки він один маячить світлою плямою з темного українського минулого. Тільки його можна вважати за справжнього європейця, за ту людину, яка наблизилась до типу західного інтелігента» [3, с. 13–14].

І. Франко зазначав, що Пантелеймон Куліш – це «перворядна зірка в нашому письменстві», вважав його за «справді національного писателя українського», схвально оцінив збірку «Дзвін» [5, с. 20, 288].

За Є. Маланюком, українська літературна мова мала «двоєдине джерело» й двох фундаторів – Шевченка («вибух національного підсвідомого») і, «поруч», Куліша – «перше (в добі Відродження) напруження національного інтелекту».

Вершиною творчості П. Куліша стала збірка «Дзвін» (1893), до якої увійшли також кілька поем. Як зазначив Є. Нахлік, автор «слухно застерігав проти „демона тьми”, сваволі низів, проти нових панів і бюрократів, які після перемоги повсталі можуть прийти на зміну старим, скинутим, проти загрози нещасття й занедбаня загальнолюдської моралі» [2, с. 21].

Поема «Дума-пересторога, вельми на потомні часи потрібна» належить до пізньої творчості Куліша, коли він перейшов від романтичного захоплення козачиною до тверезого історичного аналізу, прагнучи європейського шляху розвитку для України. Твір спрямований на виховання відповідальності у сучасників за майбутнє України, попередження про те, що нехтування національними інтересами заради особистих призводить до неволі. Це гостро критичний поетичний твір, у якому автор переосмислює історичну долю України. Автор застерігає від

саморуїнування, засуджує козацьку «руїну», старшинську жадібність та закликає до культурного самовдосконалення, до єдності й збереження національної пам'яті, відмовляючись від оспівування лише військової доблесті.

Твір написаний у формі думи, імітує народну поезію, але за змістом є філософськими роздумами та застереженням, а не епічним оповіданням. Поезія порушує межі романтичного канону. Автор робить аналіз причин занепаду України. Куліш ставить за мету «розбудити» націю, вказуючи на помилки минулого.

Філософсько-історична «Дума-пересторога, вельми на потомні часи потрібна» актуальна для теперішнього часу, вирізняється пророчими передбаченнями. У творі в умовних антично-біблійних назвах та подіях з римсько-юдейської старовини (придушення визвольного повстання) П. Куліш змалював своє бачення української історії XIV–XIX ст. Через алегоричне зображення (Римська імперія – загарбана Юдея – давньоєврейський народ) ясно вимальовується історія України, її народу.

У «Думі-пересторозі, вельми на потомні часи потрібній» поет порушує проблему народу і його національної еліти. Перед читачем розгортається трагічна картина повстання юдеїв проти Риму. У Єрусалимі – «городі», що «грішми брязкотів», майже кожен мешканець «засліплені мамоною мав очі». На вузьких вуличках «зборищах убогих», у пишноті «золотих палат», у злиденності «низеньких та сутемрявих хат» панувала атмосфера ненависті та жадоби. Найвищою метою, якої кожен хотів досягти, було багатство. Звичайно, у цьому не було нічого лихого, якби багатство було результатом наполегливої людської праці. Однак ніхто й гадки не мав ламати голову над удосконаленням господарської діяльності, розвитком освіти, науки, культури, оздоровленням суспільної моралі. Натомість «дурна луна» задрощів перетворювала чоловіка з образу і подоби Божої на «завидющу натуру». Людський розум «туман великий окривав». Неначе розбурханий вулкан, кипів народ гнівом, протестом, бажанням помсти. І от до цієї живої соціальної вибухівки із запаленими сірниками демагогії полізли хмари вождів. Вони задля швидкої та легкої наживи проголошували, що, лише проливши панську кров, можна зажити по-людськи. Устами давньоєврейського «пророка вбогого» (власного «я») письменник застерігав:

*Ви правди хочете, громадського добра:*

*Не лізьте ж із ножем до панського двора [4, с. 409–415].*

Куліш словами юдейського пророка застерігає українців: «Кривавим манівцем до щастя не дійти». Ця дорога веде до загибелі. Ватажки черні баламутили її словами «співів каламутних» і вели її серця «по предківських слідах “кривавих і безпутних”». У кожній голові більше не жив «здоровий товк», а в серцях затих «ужас крові». Перемогла «кобзарська проповідь» про помсту.

Це застереження мотивовано подвійно: моральними настановами християнства («Бо не впадає діл і подвигів благих дорогою гріха та звірства повершати») та історіософсько-дидактичною сентенцією про те, що «кривавим манівцем до щастя не дійти». Автор попереджав, що «на пожарах» братовбивчої війни може полягти «вся письменність» і що «безумна помста» «введе» співвітчизників «у темряву», а в разі перемоги збройного повстання запанує «демон тьми», який знівечить науку і дасть повсталим «за подвиги в нагороду» «руйновище пусте та голоднечу», бо «будуть з мужиків ті ж самі знов пани».

У західній літературі теж порушена тема повстань та наслідків для народу. Ось як звертається до народу шиллерівський шляхетний розбійник Карл Моор: *«Люди, люди! Брехливе лицемірне кодро крокодилаче! – каже він, засліплений образою й зненавистю, – Запалай вогнем, мужня стриманосте, обернись в тигра, лагідне ягнятко, і кожна жилка нехай налетиться люттю і загибеллю!».*

А ось середньовічна Англія. Програма дій ватажка повстанців Кеда з історичної драми Шекспіра «Генріх VI» також моторошна:

*За мною всі, хто поважа народ!  
В борні за волю покажіть себе.  
Дворян і лордів поб'ємо, залишим  
Лиш тих, хто носять латане взуття,  
Бо це порядні люди...*

А в «Гайдамаках» Тараса Шевченка Тікич *«кров'ю червоніє», «палають і хатина, і будинок»,* перед нами страшна картина:

*Гнилий Тікич  
Кров'ю червоніє,  
Шляхетською, жидівською;  
А над ним палають  
І хатина, і будинок;  
Мов доля карає  
Вельможного й неможного...*  
Отже, Україна програла.

Натомість поет-пророк проповідував *«просту путь»* до національного й соціального визволення – шляхом науково-культурного просвітництва, поширення ідей християнського братолюбства. Він переконував, що *«земної життя суть»* у *«праці праведній»*, у такій *«по – служі народу»*, *«щоб з неї всім було – і вбогим землякам, і дукачам – добро»*.

XIX ст. ще не могло дати нам державності, тобто того, без чого всі розмови про долю рідного краю залишалися лише найкращими побажаннями. А отже, Куліш кликав українців до роботи, щоб підготувати ґрунт для власного визволення. Він пояснює, що *«ми не малий народ»*, бо навіть *«зоставшись без церковного, політичного, воїнського і наукового переводництва»*, Україна відроджується. Він закликає земляків зробити так, щоб *«поламався усякий плуг, котрий не сам нарід-абориген собі викує»*. Але війна й насильство йому чужі. Він вірить, що відродження почнеться зі звеличення рідного слова й освіти, бо це *«сила невмируща»*, і ми *«тією силою дійдемо колись до того зросту, який сама природа нам на роду написала»*:

*Талан і доленьку ви держите в руках  
Під вічним назиром всевидячого ока.  
Робіть по правді всім – і тим, що у свитках,  
І тим, що на свитки поглядають звисока,  
– По правді, так, як нам Учитель повелів,  
Що на хресті, мов тать, за праведність висів.  
Не в золотій писі земної життя суть,  
А в праці праведній, у послузі народу,*

*В тій послузі святій, щоб з неї всім було  
– І вбогим землякам, і дукачам – добро* [4, с. 409–415].

«Дума-пересторога, вельми на потомні часи потрібна» Пантелеймона Куліша – це гостро критичний поетичний твір, у якому автор переосмислює історичну долю України. Автор відходить від ідеалізації козацтва, звинувачуючи тогочасну еліту у втраті державності через боротьбу за владу.

Куліш застерігає від саморуйнування, засуджує козацьку «руїну», старшинську жадібність та закликає до культурного самовдосконалення, єдності й збереження національної пам'яті, відмовляючись від оспівування лише військової доблесті.

Отже, П. Куліш стверджує, що сила народу – не лише в мечі, а в освіті, культурі та моралі.

### Література

1. Зеров М. Від Куліша до Винниченка: нариси з новітнього українського письменства. Київ: Культура, 1929. 190 с.
2. Куліш П. О. Т. 1: Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади / упоряд., прим. Є. К. Нахліка, ред. тому М. Д. Берштейн. 1994. 750 с. *Твори: в 2 т.* / редкол.: І. О. Дзевєрін, О. Т. Гончар, Ю. Е. Григор'єв, В. Г. Дончик, М. Г. Жулинський та ін. Київ: Наукова думка, 1994.
3. Нахлік Є. К. Просвітительські ідеї в художньо-історіософській концепції П. Куліша. *Радянське літературознавство*. 1989. № 8. С. 37–44.
4. Куліш П. Твори. Т.1. Львів: Просвіта, 1908. С. 409–415.
5. Франко І. Зібрання творів: у 50-ти т. Т. 41. С. 20.

Гірявенко Марія  
(м. Вінниця)

### ОСМИСЛЕННЯ ЖІНОЧОГО ПИТАННЯ В ПОВІСТІ НАТАЛІ КОБРИНСЬКОЇ «ЯДЗЯ І КАТРУСЯ»

Метою роботи є прочитання й осмислення жіночого питання в повісті «Ядзя і Катруся» Наталі Кобринської. Важливе завдання – феміністичне прочитання твору, а саме: зчитування у ньому ідей, що відповідають проблематиці жіночої емансипації.

Актуальність роботи передбачає аналіз у контексті феміністичної критики тексту Наталі Кобринської й виокремлення у повісті проблем, що стосуються жіночого питання. Попри впізнаваність Наталі Кобринської як української феміністки, буде опрацьовано не стільки її ідеологічна діяльність з опором на відомий альманах «Перший вінок» та її вплив на тогочасне літературне жіноцтво, скільки проаналізовано творчий доробок письменниці у контексті такої активності.

Твір «Ядзя і Катруся» був підготовлений для польського альманаху «Dla głodnych» (1890), але за порадою Івана Франка письменниця розширила його до

обсягу повісті. Вона була опублікована в «Зорі» у 1893 р. й залишилася єдиною повістю у доробку Кобринської [3].

Повість «Ядзя і Катруся» стала тією історією, де порівнюється життя двох жінок із різних прошарків населення. Письменниця підкреслює контрастність буття заможної панни й поневоленої селянки. Між ними розбіжності, різні світогляди, різне виховання, становище, характери, але однаковий тягар нещастя, який висить на людині, коли вона народжується жінкою, незахищеною законами, без такої свободи, як чоловіки [4].

Попри соціальну нерівність, Катруся і Ядзя залишаються до кінця глибоко нещасними, залежними від соціуму. Водночас Н. Кобринська знайомить нас із життям і мисленням панства й поневоленого шляхтою селянства. Та авторку все ж більше переймає доля жінки у цій картині світу.

Сюжет протиставляє дівчат, стикає тричі у житті, щоб лише сильніше загострити їхній конфлікт неприязні, розбіжностей та невдоволення власними долями. Ядзя описується як вазонна квітка, яку безвольно переміщають із кімнати в кімнату. Вона виростає гарною, фарбується, щоб підкреслити свою пишність панни. Катруся ж була наче бур'ян: всюди виривалася власними силами і думками. Вона також виросла у красуню, але її краса не займала її так сильно, як Ядзю. Катруся є природно гарною, тоді як панна штучно підкреслює свою вроду. Одна нудиться у своїй «вежі», інша працює, доглядаючи крикливу дитину й змінюючи роботу за роботою. Квітка і бур'ян, панна і селянка, – їхні долі протиставляються, щоб викрити читачеві істинну перлину трагедії обох [1; 4, с. 252–253].

Статки не зробили щасливою Ядзю. Наталя Кобринська вбачала джерелом їхнього нещастя патріархальність суспільства, яке не знає бідних і багатих, а керується правилом привілеїв однієї статі над іншою. І так чи інакше цей закон модифікується у різних прошарках населення, у різних релігіях, етносах, титулах і рівня зажитку. Наталя Кобринська боролася проти світу, де бути другою статтю – зрікатися себе і бути рабинею цього світу [1, с. 254].

Невлаштоване життя Ядзі перетворюється у глибоку тугу, яка штовхає її замикатися у своїй кімнаті. Вона не бачить цінності в своєму існуванні й це гнітить її. Ядзя вирішує зайнятися благодійністю. Ця діяльність знову наповнює її, вона почувається потрібною, шляхетною, благородною панною. Гордість штовхає допомагати нужденним, але вони для неї не окремі постаті, а конкретні образи, котрі вона вчитала у книгах [1].

Хоча Ядзя займається реалізацією у межах жіночого простору, доглядаючи за бідними, як належить турботливій і лагідній жінці, але інші заможні родини вбачають у цьому відчай незаміжньої, яка шукає уваги. Подібне ставлення нагадує попередній конфлікт Ядзі з доктором, якому вона відмовила. Бажаючи помститися, він вирішує зганьбити Ядзю, розповідаючи про їхні таємні стосунки. Це кидає тінь на всю сім'ю Солецьких.

Тепер для інших Солецькі були настільки у відчаї, що готові віддати доньку ледь не за цирульника. Дізналися про такі намовляння злих язиків з вуст приятеля батька Ядзі. Він запевняв у тому, що захищав честь її сім'ї перед іншими. Та все ж, знявши відповідальність зі свого приятеля, військовий запідозрив дівчину в

тому, що вона молода й могла бути задурена романсами, як багато інших панночок, які бажають скоріше вийти заміж.

Ці звинувачення глибоко вразили Ядзю, і вона усвідомила, що її зневажають як жінку, а кожній її статі передовсім хочеться лише вийти заміж. Суспільство, що формує цінність інституту шлюбу, переконало і привело жіноцтво до єдиного правильного шляху реалізації – як дружини й матері, насаджує це як природну потребу жінки, а відтак зневажає її за обмеженість.

Ядзя бажає заміжжя і страждає через те, що не може виконати покладених на неї зобов'язань. Відчуває тиск і чує знову й знову про те, що таким є її щастя, але вона його позбавлена. Це знецінює жінку у власних очах. Суспільство ставиться до неї насторожено, і цей конфлікт поглиблюються, що старшою стає незаміжня дівчина. Вони певні, що вона мисливиця, яка досі не вполювала свого, і тепер кидатиметься на кожного. Її краса втрачає свою привілейність. Відчуття неповноцінності переслідує Ядзю. У волонтерстві вона намагається дослідити, чого варта без заміжжя. Саме цей шлях замість безцільного очікування і ганебної боротьби за чоловіка як сенсу всього існування все ж приводить Ядзю до пана Адама.

Катруся залежить лише від самої себе. Вона вирішує поїхати на Буковину працювати на тютюновій плантації. У прозі Н. Кобринської жодна сцена не є випадковою. У своїй публіцистиці авторка пише так: «З часом, коли родина перестає бути економічною інституцією, як се було в середніх віках, з упадком дрібної господарки і дрібного промислу, жінки втискаються до фабрик і всіх професійних занять, чим роблять немалу конкуренцію мужчинам, а ще більше клопоту» [1, с. 111–112]. Н. Кобринська стикає свою героїню з однією з проблем у професійній сфері, яка досі не дає спокою жіночому руху: нерівна оплата праці. Нових працівників одразу попереджають про їхню зарплатню: чоловікам виплачують 30 ринських, а жінкам – 25 і хустку.

Героїнь художньої спадщини Н. Кобринської переслідує тавро Іншої, що є додатком до чоловіка і несе всю відповідальність за його вчинки, бажання, помисли. Якщо він кидає тінь на дівчину, то звинувачення за його моральний переступ, встановлений суспільством, падають на жінку, що є хитрою і попри все, намагається заволодіти розумом чоловіка, щоб одружити його з собою. Так багато жінок були жертвами наклепів і домагань. Насилля на робочому місці від керівників, які мають владу, а отже, не є рівними жертві, поширене й досі.

Старший тютюнник Михайло надокучає Катрусю, коли та працює. Вона не заперечує: сміється і відвертається, – що обурює спостерігачів. Її вдача грайлива і рішуча, вона могла постояти за себе, та вважає цю увагу лише грою. У ситуацію втручається жінка Михайла. Вона не здатна направити агресію на чоловіка, бо він сильніший за неї і має владу над її життям, як батько над дитиною, але все ж почувається зрадженою. Дружина кидається на Катрусю, бо лише на рівну собі вона може вилити обурення.

Михайло не визнає своєї провини, не пояснює нічого дружині, він вважає її нижчою за себе, а тому відчуває смак влади над її долею. Михайло несамовито б'є її, знущається на очах в інших, вважаючи своєю власністю. Інші не знають, за що він б'є її, але й не втручаються. Навіть у цей страшний момент хаосу Михайлиха

лає чоловіка лише словами, але мстить за своє нещастя саме Катрусі: вона стоїть облита маззю, що стікає по лицю і волоссю. Ніхто не рятує Михайлиху, вважаючи подібне нормою сімейного життя, всі сміються з Катрусі у її приниженні.

На Яринених вечорницях насилля у сім'ї згадується двічі. Вперше – як щось таке звичне для жінки, що для чоловіка означає ганьбу: «*Про Тому усі знали, що не він жінку, а його жінка б'є, та й усі зареготали*» [2, с. 212]. Другий раз чоловічий кулак згадують дівчата в кінці сцени, коли всі розійшлися і лише Петро залишився: «*Нагадає він (старий Іліш) тото колись... [...] Навчить він її розуму; не один десь кулак колись з'їсть за сьогоднішній вечір*» [2, с. 215]. В ієрархії сім'ї чоловік відповідальний за жінку так само, як за власну дитину. Суспільство нормалізує побиття дорослої особи, вважаючи подібне вихованням нетямущої статі.

Усе, чого торкається жінка, є ганебним. У той самий вечір Матій згадує кочергу як бабське діло, яке ніякого стосунку до чоловіка немає. І діалог молодих можна прочитати у два способи: по-перше, кочергу в контексті влади жінки, на що вказує нам згадка подружжя Томи. Матій каже, що кочерга не може мати сили над чоловіком, бо він не боїться бабського, тобто слабшого. По-друге, кочерга – буквально як інструмент, яким жінка виконує свої зобов'язання. Все, що належить жіночому світу, є нижчим гідності чоловіка. Навіть коли це щось настільки сакральне, як піч, яка завжди шанувалася в будинку. Можна припустити, що Н. Кобринська підкреслює цим знецінення жіночої ролі, всупереч культурним цінностям. Піч як центр дому, як годувальниця, жінка, що оберігає вогнище і готує страви, є охоронницею і захисницею побуту. Але це згодом принижується до чогось брудного, що не має пошани, яка б зрошувала страх зневажити.

**Висновки.** Повість «Ядзя і Катруся» є плодом роздумів авторки. Н. Кобринська охоплює у творі низку проблем, загалом характерних для її доробку. Ця повість є актуальною й досі. Продемонстровані численні проблеми утисків, на жаль, сьогодні знаходять свій відгук у жіноцтва. Обидві героїні з різних світів, долі яких не раз перетнулися, пригнічені очікуваннями від жінки і залежностями. Ні статки, ні омріяне заміжжя не здатні зробити цих жінок щасливими у світі, який їм не належить і який їх відкидає. Творчість Н. Кобринської є безцінним матеріалом не лише для дослідження зрізу сучасності письменниці, але й для порівняння з реальністю сьогодення.

### Література

1. Бунтарки: нові жінки і модерна нація. Есеї. Смолоскип. Київ. 2020. 368 с.
2. Кобринська Н. Блудний метеор: вибрані твори / упоряд. Світлана Андрющенко. Київ. Ще одну сторінку. 2024. 341 с.
3. Шалата М. Чим шире серце наболіло. Кобринська Н. Дух часу. Оповідання, повість. Львів, 1990. С. 3–17.
4. Яковлева О. В., Ульянова В. О. Конфлікт феміністичних типів у повісті Наталі Кобринської «Ядзя і Катруся». *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2023. Вип. 2(205). С. 249–255.

Анна Довгопол  
(*м. Кам'янець-Подільський*)

## ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ «ДВІЙНИЦТВА» У РОМАНІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ «АПОСТОЛ ЧЕРНІ»

Приєм двійництва в романі Ольги Кобилянської «Апостол черні» – це не просто літературний прийом, а глибокий психологічний та ідеологічний інструмент. Письменниця використовує його, щоб показати боротьбу старого й нового світів, а також внутрішню еволюцію українського інтелігента. Проте перед початком аналізу «двійництва» у романі потрібно з'ясувати значення цього терміна в літературній думці. Аналізуючи літературно-критичні статті Наталії Долгої й Оксани Колотової, можна дійти висновку і сформулювати визначення поняття «двійництво» так: «Двійництво – художній прийом або літературний мотив, що полягає в подвоєнні персонажа, створенні його “двійника”, що відображає роздвоєність особистості, її внутрішні суперечності, або “двосвіття”» [1; 3].

Мотив двійництва входить до комплексу так званих «романтичних» мотивів поряд з мотивом тайни, мотивом прокляття, мотивом подорожі / втечі і т. ін. [1]. Більшість із цих мотивів теж помітні в романі модерністки Ольги Кобилянської «Апостол черні». Зокрема, мотив тайни – детективна лінія зникнення грошей капітана Цезаревича, мотив прокляття – бабця Максима Цезаревича проклинає рід Альбінських, романтичний мотив – історія кохання Еви і Юліана, Дори і Юліана.

Приєм «двійництва» реалізується в романі «Апостол черні» через декілька образів. Найяскравішим прикладом є образи капітана Юліана Цезаревича (діда) і Юліана Цезаревича (внука). Образ Юліана-старшого О. Кобилянська розкриває через записки його сина Максима Цезаревича, батька Юліана-внука. Саме в цих записках виявляється мотив таємниці, яку розкриває герой. Також тут окреслюється романтичний мотив залицяння сестри управителя Альбінського Еви Орелецької до Юліана Цезаревича-старшого.

Приєм «двійництва» діда і внука Цезаревичів дуже чіткий і виразний. Насамперед те, що авторка обрала одне ім'я для двох героїв, а також їх вражаюча зовнішня схожість, яку під час першої зустрічі помічає бабуня Орелецька. Однак це, напевно, єдине, що пов'язує цих «двійників». Адже і за характером, і за почуттям обов'язку вони зовсім різні особистості. Якщо Юліан-старший ламається під гнітом обставин і чинить самогубство («Покликаний гірничий лікар ствердив самогубство від вистрілу з револьвера в саме серце» [2]), то Юліан-внук вперто бореться з життєвими обставинами. Навіть у надважких ситуаціях, коли може здаватися, що виходу немає, він залишається стійким.

До того ж бачимо ще одну подібність їх образів – палкий патріотизм і вірність своєму обов'язку перед народом. Як зауважує у своєму дослідженні Людмила Починок, «коли перші паростки нової української інтелігенції (учитель Рибка, Ольга Альбінська, Юліан Цезаревич-старший), що народжувалися у вкрай несприятливих політичних, соціально-економічних і культурних умовах, дбали насамперед про збереження і розвиток національних традицій, української мови, то наступне по-

коління (Максим Цезаревич) замислюється вже над становищем свого народу серед інших європейських народів, над причинами недержавності української нації. А молодше покоління (внук Юліан Цезаревич) намагається в нових суспільно-політичних умовах відновити омріяну дідами-батьками незалежність України» [4, с. 137–138].

Вірність українському народові Юліана-внука простежуємо протягом усього твору, але найбільш яскраво вона виявляється у фіналі, коли Юліан відмовляється зректися українського коріння в обмін на одруження з Дорою та спокусливу обіцянку її діда Альфонса Альбінського: «...вироблю посаду, яку собі забажаєте, я сплачу всі ваші довги, бо Дора Вальде без мене це не в силі зробити, я вигладжу всі нерівності, що можуть бути перепоною у вашій військовій чи цивільній кар'єрі, весь мій, хоч і невеликий, маєток припаде вам і їй, але дайте лише заяву перед вінчанням, що зрікаєтеся своєї народності, перемінюєте ваше ім'я на моє і що ваші нащадки будуть його носити» [2, с. 234]. Юліан навіть не замислюється над цією неприйнятною пропозицією, його народність для нього важливіша за особисті інтереси: «Вислав їй листа з докладним змістом його розмови з дідом, прохаючи забути його» [2, с. 235]. Характеризуючи ці дві постаті Юліанів, діда та внука, варто віддати належне їхньому посереднику – Максиму Цезаревичу. Адже саме завдяки його вихованню Юліан-внук стає таким сильним духом, вірним, чесним та патріотичним.

Також цікавими з погляду «двійництва» є образи Дори та Еви. Обидві з роду Альбінських, але такі різні. «Двійництво» тут працює у ракурсі «образу ідеальної жінки». Коли Дора – інтелектуальна соратниця, яка розуміє й поділяє духовні цінності Юліана, то Ева – уособлення стихійної емоційності та крайнього вияву фемінізму. Кобилянська ніби розщеплює ідеал жінки-емансипантки на два протилежні складники, розкриваючи та осмислюючи ідеї фемінізму зсередини. Важко сказати, який ідеал потрібен Юліану, адже все могло скластися по-іншому, якби Ева не зрадила його. Але більш цікавий у цій парі «двійників» парадокс виховання. Ева, яка виховувалася в українському середовищі, була неприязною до всього українського. Повна її протилежність – Дора, яка опиняється у польському середовищі, проте має глибоку повагу і внутрішній потяг до українського світу.

Підсумовуючи, доходимо висновку, що використання художнього прийому «двійництва» дає змогу авторці роману показати еволюцію типу характеру Юліана Цезаревича: від «старого» інтелігента-українофіла до «нового» провідника-державця. А також – створити ефект панорамності. Так, ідея «апостольства» розглядається під різними кутами – через віру, через військову службу, через мистецтво та через родинні стосунки. На відміну від класичного використання образу «темного двійника», що створює контраст для розкриття і увиразнення центрального героя (Оскар Вальд «Портрет Доріана Грея», Ольга Кобилянська «За ситуаціями»), у романі «Апостол черні» задіяння авторкою прийому «двійництва» спрямоване на пошук шляхів формування у центрального героя цілісності та гармонійного поєднання фізичної і моральної стійкості з духовною величчю.

Питання специфіки авторського використання О. Кобилянською прийому «двійництва» і його характеротворчої ролі та художніх функцій у романі «Апостол черні» далеко не вичерпується запропонованою студією і потребує додаткового ґрунтовного дослідження.

## Література

1. Долга Н. Феномен двійництва в літературі англійського неоромантизму. *Грааль науки*. 2022. № 16. С. 293–298.
2. Кобилянська О. Апостол черні: повість. Львів: Каменяр, 1994. 243 с.
3. Колотова О. Феномен двійництва в мистецтві: розщеплений суб'єкт на межі світів. *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія*. 2015. № 2. С. 95–101
4. Починок Л. Ольга Кобилянська: знайома постать у новому ракурсі: навч. посіб. Кам'янець-Подільський: ПП Мошак М. І., 2005. 192 с.

**Вікторія Корнєєва**  
(*м. Вінниця*)

### ШЕВЧЕНКІВ ПРОТОТЕКСТ В ОПОВІДАННІ БРАТІВ КАПРАНОВИХ «РУСАЛКА»

Однією з важливих тенденцій розвитку сучасної літератури є активне залучення інтертекстуальних зв'язків, що дає змогу митцям вступати в діалог із попередніми культурними традиціями та пропонувати нове прочитання канонічних текстів. У цьому плані особливий інтерес становить інтерпретація класичної спадщини Тараса Шевченка в епічних творах початку ХХІ ст., зокрема у збірці оповідань Братів Капранових «Кобзар 2000. Soft».

**Метою роботи** є інтертекстуальне прочитання оповідання «Русалка» зі збірки новел та оповідань Братів Капранових «Кобзар 2000. Soft», виявлення ознак Шевченкового прототексту у творі.

Теоретичною основою дослідження слугували ідеї інтертекстуальності, що дають змогу розглядати текст як складну знакову систему, у якій взаємодіють різні коди, голоси та дискурси [2, с. 32]. У межах інтертекстуального підходу будь-який літературний твір сприймається не як ізольоване явище, а як частина ширшого культурного та текстового простору, що формується завдяки взаємодії з іншими текстами. Кожний новий художній твір стає своєрідним полем перетину різноманітних смислів, що виникають із попередньої літературної традиції.

Важливим є також співвідношення понять інтертекстуальності та прецедентності. У процесі творення художнього тексту автор, з одного боку, прагне бути зрозумілим читачеві, з іншого – розраховує на його культурну обізнаність та ерудицію. Читач, зі свого боку, повинен розпізнати приховані смисли, закладені автором. Саме в цьому полягає принципова відмінність між інтертекстуальністю та прецедентністю: якщо інтертекстуальність передбачає взаємодію текстів у широкому культурному контексті, то прецедентність апелює до спільного культурного досвіду автора і читача, який дає змогу інтерпретувати певні алюзії, цитати та ремінісценції [4, с. 33].

Особливим прикладом інтертекстуального переосмислення класичної літератури є збірка братів Капранових «Кобзар 2000». Уже сама назва цієї збірки виконує важливу семантичну функцію. Вона апелює до назви книги класичної

української літератури – «Кобзаря» Тараса Шевченка. Такий творчий акт спрямований на встановлення діалогу між традицією та сучасністю. Назва збірки окреслює як адресанта, так і адресата твору: з одного боку, це автор, який виступає носієм національної культурної традиції, а з іншого – сучасний масовий читач, для якого класичні тексти повинні набути нового звучання [3, с. 85–86].

На думку дослідників, актуалізація Шевченкового прототексту у прозі братів Капранових зумовлена прагненням осучаснити класичну літературну спадщину, зробити її зрозумілою для читача нової епохи. Саме тому автори модернізують сюжет, вводять сучасні соціально-історичні реалії, а також нові образи та символи, що відповідають новітньому духу часу. Внаслідок цього класичний текст набуває нових смислових відтінків, не втрачаючи водночас зв'язку з першоджерелом [3, с. 85–86].

Інтертекстуальність у прозі братів Капранових виявляється передусім у переосмисленні прецедентних текстів. Прецедентний текст розглядається як автономний смисловий блок, який апелює до культурної пам'яті читача і активізує фонові знання, необхідні для глибокого розуміння твору. Такі тексти мають ознаки автосемантичності, здатності до повторюваності та потенціалу до нових інтерпретацій. Завдяки цьому вони можуть функціонувати в різних культурних контекстах, зберігаючи основні смислові ядра, але водночас набуваючи нових значень [1, с. 122].

Яскравим прикладом використання інтертекстуальних механізмів є оповідання «Русалка» зі збірки «Кобзар 2000. Soft». У цьому творі автори звертаються до балади Тараса Шевченка «Русалка», використовуючи її як прототекст. У новому творі трагічна доля жінки та образ русалки зазнають суттєвого переосмислення. У Шевченка русалка постає дитиною, яку мати змушена втопити, приховуючи свою ганьбу. У баладі розкривається глибокий психологічний драматизм: мати любить свою доньку, але чинить тяжкий гріх, перебуваючи у стані відчаю. Автор майстерно передає її душевні переживання, розкриває складну трагедію жінки, яка стала жертвою соціальних обставин.

В інтерпретації Братів Капранових сюжет трансформується відповідно до реалій сучасного суспільства. Русалка перестає бути міфічною істотою або символом утопленої дитини. Натомість вона з'являється у вигляді зображення на одязі – брендової емблеми, яку вигадують герої оповідання. Отже, традиційний фольклорно-міфологічний образ набуває нового, іронічного та навіть комерціалізованого змісту.

У творі виявляється іще одна форма інтертекстуальності – гіпертекстуальність, що реалізується через пародійне або іронічне переосмислення прототексту. Брати Капранови не просто відсилають читача до Шевченкової балади, а й змінюють її смислові акценти: переносять події у сучасний соціально-економічний контекст. Унаслідок цього виникає новий сюжет, у якому традиційний мотив трагедії поєднується з темами індустріалізації, масової культури та бізнесу.

Особливо показовим є мотив створення бренду одягу із зображенням русалки. Цей образ набуває символічного значення і водночас виконує функцію алюзії на відомі світові торговельні марки, зокрема на бренд Lacoste. Так автори вводять у текст новий культурний код – код сучасної споживацької культури, що різко контрастує з трагізмом шевченківського канону.

Сюжет оповідання розгортається навколо безіменної пари – чоловіка та жінки, які започатковують виробництво одягу з емблемою русалки. Спочатку це невелика творча ініціатива, однак поступово вона переростає у прибутковий бізнес. Успіх підприємства призводить до змін у стосунках героїв: чоловік дедалі більше занурюється в роботу і віддаляється від жінки. Зрештою він залишає її, що стає причиною глибокої психологічної травми і призводить до її самогубства.

Розв'язкою твору є самогубство героїні, яка після зради коханого кидається у Дніпро. Цей фінал безпосередньо відсилає читача до Шевченкового прототексту, у якому також важливу роль відіграє мотив води та перетворення в русалку. Однак у сучасній версії цей мотив отримує інше смислове наповнення: русалка стає символом скривдженої жінки, яка після смерті мстить чоловікам.

**Висновки.** Отже, образ русалки у двох творах має спільну символічну основу, але різні смислові акценти. У баладі Шевченка він пов'язаний із трагедією покинутої дитини та моральним злочином матері, тоді як у прозі Братів Капранових русалка символізує трагедію зради, порушену гармонію між людьми та своєрідну форму відплати за моральний злочин.

Інтерпретація оповідання «Русалка» зі збірки «Кобзар 2000. Soft» підтверджує активне використання інтертекстуальних механізмів у сучасній українській літературі. Завдяки алюзії, ремінісценціям та трансформації сюжету Брати Капранови створюють нову художню реальність, у якій класичний шевченківський текст постає в осучасненому вигляді. Таке переосмислення не лише актуалізує культурну спадщину, а й відкриває нові можливості для її інтерпретації в контексті сучасної культури.

### Література

1. Білозуб А. Інтертекстуальність у художньому постмодерному дискурсі. *Лінгвістичні студії*. 2011. № 23. С. 120–124.
2. Гринишина І. І., Марченко Т. М. Інтертекстуальність та її роль в аналізі літературного твору. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2012. № 12. С. 31–35.
3. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика: навч. посіб. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2019. 206 с.
4. Ташченко Г. В. Лінгвокогнітивні та культурологічні особливості англо-українського перекладу прецедентних імен (на матеріалі художньої літератури): дис. ... канд. філол. наук.: 10.02.16. Харків, 2018. 263 с.

Левицька Вікторія  
(м. Вінниця)

### ОБРАЗ НЕЗАЛЕЖНОЇ ЖІНКИ У ФРАГМЕНТІ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ «VALSE MELANCOLIQUE» ТА ЕКРАНІЗАЦІЇ

Дискусії, пов'язані з перевагами літературних творів та їх кіноадаптацій, часто набувають суперечливого характеру. Проте літературу і кінематограф не варто розглядати як явища, що конкурують між собою. Навпаки, ці види мистецтва не

тільки співіснують, але й взаємно збагачують один одного. Літературні твори зазвичай пропонують глибше осмислення психології персонажів, деталізацію їхніх внутрішніх конфліктів, водночас екранізації надають історії аудіовізуального виміру.

Екранізація літературного твору завжди виявляється зоною напруження між авторським задумом і режисерським баченням, між «буквою» першоджерела та «духом» кінематографа. Кінострічка «Меланхолійний вальс», створена на Київській кіностудії імені Олександра Довженка 1990 р., була результатом співпраці сценариста Василя Портяка та режисера Бориса Савченка – двох митців, які свідомо обрали шлях творчого компромісу задля створення самостійного кінематографічного цілого. Сам Портяк наголошував, що «справжній режисер завше матиме своє бачення ситуації, взята вона з чистої уяви, з дійсного факту, а чи з літератури» [1, с. 39]. Відтак кіноверсія постає не копіюванням, а самостійним творчим актом, у якому «будь-яке співробітництво – компроміс» [1, с. 39].

Саме таке поєднання творчих позицій дало змогу створити не ілюстрацію до новели Ольги Кобилянської, а багатошарове кінематографічне полотно, в якому образ незалежної жінки формується колективними зусиллями сценариста, режисера, акторок та композитора.

*Метою статті є визначення трансформації образу незалежної жінки у зіставленні літературного першоджерела Ольги Кобилянської «Valse mélancolique» та його екранізації «Меланхолійний вальс» (1990), а також виявлення змін у трактуванні жіночої незалежності, зумовлених специфікою кінематографічних засобів і режисерською інтерпретацією.*

*Завдання дослідження:*

- схарактеризувати три типи жіночої незалежності, представлені образами Марти, Ганнусі, Софії у літературному першоджерелі;
- визначити особливості втілення цих образів у кіноверсії літературного твору;
- порівняти ключові сюжетні лінії новели та фільму, встановивши внесені режисером зміни;
- простежити роль акторської гри, музичного супроводу та візуальних рішень у формуванні образів героїнь;
- з'ясувати, як зміщення художніх акцентів впливає на інтерпретацію феномену незалежної жінки.

*Методологічну основу дослідження становлять:*

- інтерсеміотичний метод, що дає змогу виявити зміни під час перекодування літературного твору в кінострічку;
- герменевтичний метод, що дає можливість дослідити режисерські рішення та їх вплив на смислове наповнення твору;
- біографічно-контекстуальний метод, який враховує культурно-історичний контекст кінця ХІХ ст. та періоду створення екранізації.

В екранізації «Меланхолійний вальс» запропоновано нове бачення героїнь Ольги Кобилянської крізь призму сучасної культурної чуттєвості. Завдяки творчому діалогу з першоджерелом фільм зберігає ідейну глибину новели та збагачує її сприйняття завдяки кінематографічній техніці, демонструє органічність симбіозу двох видів мистецтва.

Героїні письменниці вирізняються незламною відданістю своїм мріям та обраним життєвим ідеалам. Центральною постаттю фрагменту виявляється Марта, яка в літературному першоджерелі постає втіленням того, що Софія називає «типом первісної жінки». Ключовим є висловлювання Ганнусі про те, що «царство на землі належить все-таки до тебе» [6, с. 269], що неодноразово повторюється в тексті та набуває значення лейтмотиву. Героїня зосереджується на здобутті знань, що стають для неї засобом досягнення матеріальної незалежності й забезпечення власного життєвого шляху: *«Вчилася музики і язиків, і прерізних робіт ручних»* [6, с. 266]. Її образ втілює архетип люблячої матері чи сестри, яка ніжно підтримує, спрямовує та створює комфортну атмосферу для інших. Марта піклується, зокрема, про свою подругу Ганнусю, яка ставить мистецтво понад усе.

Марта, з одного боку, нагадує традиційний образ жінки, яка прагне любові й материнства, а з іншого боку, саме вона постає найбільш цілісною та самодостатньою особистістю з-поміж інших героїнь. Софія, яка володіє рідкісним даром проникливості, зауважує: *«Ти є вже вродженою жінкою і матір'ю»* [6, с. 282]. Це ключовий аспект її образу: покірність цієї жінки є природною, а не вимушеною. Спостерігаючи за такою звичною та перевіреною життєвою стратегією, Ганна не може її зрозуміти. Вона одночасно з захопленням і сумнівом звертається до товаришки: *«З веселих очей твоїх суджу, що ти обнімала б цілий світ, та що з кожним була б зараз „запанібрата”»* [6, с. 281].

У фрагменті Ольги Кобилянської почуття Марти до молодого професора подано як інтимну драму, позбавлену зовнішнього трагізму, але наповнену внутрішніми переживаннями та болем невзаємного кохання. Марта, «ще неушкоджена новітнім духом» [6, с. 282], переживає свою закоханість із природною покірністю долі, з якою приймає всі події власного життя. Її страждання передано через зіставлення власних чеснот із суперницею, що свідчить про глибшу рефлексію, ніж звичайна жіноча ревність: *«Один молодий професор, що приходив на годину конверсації англійської мови, почав горнутися до німочки... Чому був такий невдячний? Німочка не вміла так по-англійськи, як я!»* [6, с. 274]. Водночас це почуття не стає для Марти фатальним. У творі її історія знаходить позитивне розв'язання: ревності виявляються безпідставними, адже професор лише допомагав колезі. Фінал фрагменту опосередковано утверджує здійснення її жіночого щастя: Марта стає дружиною і матір'ю, берегинею домашнього вогнища, а її син грає на фортепіано покійної Софії.

Екранізація радикально змінює цю гармонію, перетворюючи Марту з уособлення втіленої жіночої долі на носія прихованої трагедії. У стрічці любовна лінія, що в тексті була радше пунктирно окреслена, отримує чіткі форми, зокрема через сцени з пані Бранко, яка прямо пророкує Марті роль «надійного вітрила» для свого сина. Проте справжнє переосмислення відбувається у фіналі. Якщо у творі згадка про професора губиться у загальній оповіді і згодом просто фіксується факт одруження, то у фільмі його доля зображена завдяки діалогу. На запитання Ганнусі *«А як же професор?»* [8] Марта відповідає тихо і буденно: *«Професор не повернувся з Росії. По приїзді був заарештований. Власне, все скінчилося Сибіром. Так його й не стало»* [8]. Ця коротка репліка докорінно змінює сприйняття образу.

Ганнуся у фрагменті Ольги Кобилянської постає втіленням образу «нової жінки». Це справжня «артистка», пристрасна і натхненна особистість, яка прагне повністю присвятити себе мистецтву. У її випадку важко навіть уявити можливість спрямування її сил на родинну сферу, адже героїня категорично відкидає традиційну модель жіночого щастя.

Образ Ганнусі в новелістичній спадщині Ольги Кобилянської є одним із найяскравіших прикладів модерністського імперативу «служіння красі». Водночас кінематографічна адаптація здійснює радикальний семіотичний зсув замість того, щоб просто ілюструвати літературне першоджерело. Якщо в тексті «Valse mélancolique» Ганнуся виступає переважно як носій ідеї «чистого артизму», то у фільмі, використовуючи мову тіла та пейзажу, ця ідеологічна цілісність розмикається, показуючи психофізіологічний аспект її образу, який у літературі залишається прихованим у сфері наративного «позакадру».

У літературному першоджерелі стосунки «артистки» з чоловіками подано лаконічно: *«Вона мала багато поклонників, але сама не залюблювалася ніколи. Говорить годинами про них, подивляє в них, що красне, аналізує майже всі прикмети їх істот; а проте не чіпається її любов; противно, обсміваче їх не раз, як малих хлопців»* [6, с. 274]. Ганнуся Кобилянської – постать, чия незалежність вибудовується на дистанції від тілесного, на сублімації чуттєвості в мистецтво та на свідомому униканні тієї «любові», яка могла б порушити її артистичну цілісність. Героїня навіть висуває умову, за якої могла б полюбити, і вона знову естетична: *«Коли б лише досить хороші, досить пориваючі й гідні моєї любові істоти! Коли б повні великих, перемагаючих своєрідних мотивів... а любити...байка!»* [6, с. 275]. Кохання для неї – це віднайдення «живого образу», гідного її артистичної уваги.

Сценарист Василь Портяк, інтегруючи до фільму епізод із новели Кобилянської «Природа», здійснює принципову інтерпретаційну операцію. Стосунки Ганнусі з гуцулом, яких немає у тексті «Valse mélancolique», стають прихованим каталізатором змін, що розмикає ідеологічну цілісність літературного образу. Перша зустріч Ганнусі з гуцулом у лісі відразу визначає новий, тілесний спосіб комунікації, невластивий літературному першоджерелу. Гуцул, який називає себе «найбагатшим газдою» і «найдужчим» [8], постає втіленням природної, майже стихійної сили. Спершу Ганнуся намагається зберегти звичну позицію зверхності, іронічно відповідаючи: *«Ой, можна подумати, що в селі всі такі моціні, як ти»* [8]. Коли він запитує, чому вона не бере собі «якогось за пана» [8], її відповідь звучить відверто: *«В місті купа красних мужчин, але ніхто мені не подобається»* [8]. У фрагменті це було б підтвердженням її артистичного кредо, а у фільмі – визнанням внутрішньої порожнечі. Місто, де вона могла підтримувати свою ідентичність «артистки», виявляється простором, де ніхто її справді не зачіпає.

Подальший розвиток сцени підкреслює амбівалентність становища Ганнусі. Вона називає себе «Русинкою», показуючи спорідненість із гуцулом: *«Я така ж сама, як і ти, Русинка»* [8]. Це визнання спільної ідентичності контрастує з її міським статусом «артистки». Спроба фізичного зближення з боку гуцула завершується її втечею: *«Прошу, візьміть. Танки, пані. Будьте здорові»* [8]. Це не зверхність, а реакція переляку перед власним потягом, який вона не може контролювати так, як контролює міських шанувальників.

Якщо перша зустріч у лісі була лише зав'язкою, то друга стає моментом екзистенційного вибору. Гуцул, знаючи про її плани поїхати до Італії, запитує: *«Але ж ти любиш мене?»* [8]. Ганнуся коротко відповідає *«Ні»* [8], хитаючи головою. Це заперечення позбавлене тріумфу. Гуцул не приймає його: *«Я знаю, любиш»* [8]. Діалог виявляє конфлікт між словом і тілом: Ганнуся словом заперечує те, що вже сталося на рівні емоцій і фізичного контакту. Її вибір на користь малярства – *«Надітька, здалося тобі ти малярство. Газдиною станеш на усї гори»* [8] – сприймається не як торжество «артистичних законів», а як акт самопримусу та жертвопринесення на вівтар мистецтва.

Фінальний епізод лінії – весілля гуцула. Ганнуся спостерігає за ним осторонь. Коли дружба запитує: *«Пані також художниці? А мене могли б намалювати?»* [8], вона відповідає: *«Вже раз малювала»* [8]. На уточнення *«Коли хіба ми з вами...»* обриває: *«Та ні, пане дружбо, то я не про вас»* [8]. Цей короткий діалог лишає натяк на її попередні стосунки з гуцулом, незрозумілий для сторонніх.

У фільмі Ганнуся веде подвійне життя: зовні вона та сама «артистка», демонструє незалежність і сміється над залицяльниками, а в душі носить приховану рану. Цей розрив між публічним і внутрішнім особливо проявляється у сцені, коли Ганнуся зізнається Марті у своєму артистичному кредо. Вона майже дослівно повторює текст Кобилянської: *«Я артистка. Я мушу жити відповідно інших законів. Віддам руку першому ліпшому, справді заможному чоловікові, що перейде мені дорогу. Щоб тим щиріше віддатися штуці»* [8]. Коли Марта запитує: *«Ти артистка і змогла б вийти заміж без любові?»* [8], Ганнуся відповідає: *«Саме тому, що артистка. Ти не знаєш, як можна любити те, що люди називають артизмом... І ти хочеш, щоб я заглушила в собі той світ задля чоловіка і дітей?»* [8]. У міській квартирі, у безпечному просторі жіночої комуни, ці слова звучать як маніфест. Але глядач, який бачив її у лісі з гуцулом, сприймає їх інакше, як захисну риторіку, що прикриває глибоку внутрішню травму.

Повернення Ганнусі з Італії з сином, але без чоловіка стає кульмінацією її життєвої драми. Коли Марта запитує: *«А хто твій чоловік?»* [8], Ганнуся відповідає: *«Немає в мене чоловіка. Батько мого хлопця залишився там, в Італії. Ми розійшлися, бо не могли порозумітися. Але хлопець мій. Сама заробляю на нього. І ніхто не має права на нього, окрім мене. Я дуже дорого купила те право»* [8]. Цей монолог є вираженням жіночої автономії, здобутої ціною відмови від традиційних форм щастя.

З-поміж трьох жіночих постатей новели *«Valse mélancolique»* Софія Дорошенко вирізняється особливою, майже елегійною тональністю. Якщо Марта репрезентує архетип «природної жінки» з вродженою жертвоністю і турботою, а Ганнуся втілює модерністський ідеал «нової жінки»-артистки, яка свідомо будує свою ідентичність на служінні мистецтву, то Софія постає принципово інакшою. Її незалежність не є природним виявом натури, як у Марти, і не ідеологічним вибором, як у Ганнусі. Вона народжується з травми – любовного розриву, що визначає всю подальшу траєкторію її життя. Душа Софії назавжди позначена болем втрати, що стає підґрунтям для її мистецтва і водночас тим, що його руйнує.

Кінематографічна адаптація зберігає трагічну лінію Софії та водночас поглиблює її символічний вимір, уводячи візуальні та звукові коди, що підкреслюють

внутрішню драму героїні. Якщо літературний текст Кобилянської подає історію Софії через сповіді та спостереження Марти, то кіно надає їй пластичної видимості, перетворює абстрактну «музику душі» на конкретний образ.

У фрагменті зовнішність Софії від самого початку маркована трауром і меланхолією. Ще до її появи читач дізнається про неї з розповіді служниці Катерини: *«Відай яось чорно... голову мала обвиту поверх шапочки чорною шовковою шаллю. Негарна. Лице змарніле, зі смутними очима»* [6, с. 271]. Чорний колір убрання відображає внутрішню жалобу. Деталі «недбалого» одягу – відірваний гудзик, подерті рукавички – символізують її зосередженість на внутрішньому світі, а не на зовнішній формі.

У кіноверсії цей код посилено: стримана, майже аскетична Софія контрастує з емоційною Ганнусею. Вона заходить з гідністю, рухи стримані, відповідає на запитання *«Граєте гарно?»* ледь помітною усмішкою: *«Не знаю, граю по своїй душі»* [8]. Музика для неї – вираз її внутрішнього стану, пов'язаного з болем і меланхолією.

Центральним епізодом у розкритті образу Софії як у літературному тексті, так і у фільмі є її зізнання Марті про нещасливе кохання. У тексті Кобилянської воно розгортається поступово і болісно, коли Софія намагається висловити те, що, за її власним визнанням, важко передати словами: *«Є рід любові жінок, на якій мужчина ніколи не розуміється. Вона для нього заширока, щоби зрозумівся на ній. Таку широку любов, що мала мене вповні розвинути, ні, розцвісти мала мене, віддала я йому. Не від сьогодні до завтра, лиш назавсідни»* [6, с. 286].

Трагедія полягає в тому, що чоловік, якому Софія віддала всю свою любов, не зміг її прийняти. Вона констатує з гіркотою: *«Він не вимовив їх. Мав їх у душі, носив їх у голосі, носив в очах, але – не вимовив... і я шукала причини тої мовчанки, що мене вбивала, шукала... ні! Шукаю її ще й тепер – і не можу її віднайти! Витрясла йому всі лелії зі своєї душі під ноги, а він не пізнав їх. Думав, що то такі цвіти, котрі в'януть і в воді відживають наново. Але одні лелії не оживають насвіжо в воді...»* [3, с. 286]. Образ «лелій», які не оживають у воді, символізує Софіїну втрату. Її любов була одноразовим, невідновним даром, і його знехтування залишило порожнечу.

У фільмі монолог подано коротше, але не менш емоційно. Софія каже Марті: *«Моя любов заширока для мужчин»* [8], і цими словами передана вся суть її становища. Далі додає: *«Він мусив бути для мене сонцем, щоб його світлий і теплий я розвинувся в повній»* [8]. На запитання, чи він «не подужив цю роль», відповідає: *«Одного разу від'їхав, так не прощаючись. Попросту втік»* [8].

Сповідь у фільмі підкреслено візуально: Софія і Марта сидять у напівтемній кімнаті, і замкнений простір підсилює інтимність моменту. Софія відкриває Марті те, що не розкривала нікому, і це робить їхній зв'язок особливим.

Після любовної катастрофи Софія переносить свою здатність до всепоглинаючої любові з живої людини на фортепіано. У тексті Кобилянської це виражено чітко: *«Більше не любила я нікого в своїм житті. Але воно добре, бо можу цілу душу віддати резонаторові. І я віддаю її йому! Коли сяду до нього, нахожжу рівновагу свого духу, вертає мені гордість і почуття, що стою високо-високо!»* [3, с. 288]. Героїня наділяє інструмент людськими якостями, протиставляючи його

тому, хто її зрадив: *«Він останеться мені вірним. Він не мужик; не з того дерева, що виростає на широкій дорозі, але з того, що росте на самих вершинах... Я його музикант»* [3, с. 288].

В екранізації цей зв'язок відображено через сцену перевезення фортепіано, яка також є показовою: Софія особисто керує процесом, сама обирає місце для інструменту та встановлює скляні підставки. Це своєрідний ритуал облаштування сакрального простору, де відбуватиметься її спілкування з єдиною істотою, якій вона тепер довіряє.

Кульмінацією лінії героїні є її власна композиція – *«Valse mélancolique»*, яка дала назву всій новелі. Це звуковий еквівалент її душі, її автобіографія, перекладена на мову звуків. Фінал історії Софії є одним із найтрагічніших моментів усього фрагменту. Отримавши листа від вуйка, який повідомляє, що одружився і більше не може утримувати її у Віденській консерваторії (у фільмі: *«Хоч ти і мама твоя були проти... удержувати тебе у Віденській консерваторії мені не посильно»* [8]), вона переживає остаточний крах своїх життєвих сподівань. Музика, яка мала стати її порятунком, її «вірним коханцем», її способом реалізації у світі, виявляється недосяжною через матеріальну скруту.

У тексті цей момент постає як межова ситуація: Софія знаходить останній прихисток у своїй музиці: *«Вона грала там, у неосвіченій кімнаті, а двері стояли отворені... Грала свій вальс, але так, як ніколи. Мабуть, ніколи він не заслужував більше на назву „Valse mélancolique”, як тепер»* [6, с. 293]. Найвищий момент емоційного напруження обриває фатальна подія: рветься струна, і Ганнуся вигукує: *«Резонатор тріс!»* [6, с. 293]. Для Софії, яка віддала інструменту душу, навіть думка про «зраду» резонатора неприпустима. Коли вона приходить до тями, її слова – розпачливе, майже дитяче питання: *«Чому Ганнуся казала, що резонатор тріс? Чому казала, коли не спроневірився!..»* [6, с. 294]. Ключове тут «не спроневірився». Софія не може допустити, щоб її останній прихисток, її вірний інструмент, зрадив її, як живий чоловік. І хоча тріснула лише струна, сама мить сумніву у вірності єдиної близької істоти стає для неї фатальною.

У фільмі сцена набуває додаткового символічного значення завдяки віщому сну Софії перед її смертю. Вона бачить жінку в чорному, маленьку дівчинку, схожу на себе, та мертвого коханого в темному підвалі. Дівчинка веде її вперед, але двері раптово зачиняються, і чоловік оживає. Сон показує те, що Софія приховувала навіть від себе: нерозв'язаність минулого і замкненість у власній травмі. Закриті двері стають символом безвиході. Після сну глядач бачить білу труну з Софією. Смерть героїні постає неминучою, логічним завершенням її життєвої траєкторії, розпочатої ще з її трагічного кохання.

Марта у фіналі підсумовує трагедію словами: *«Не можу позбутися до сьогоднішньої днини думки, що музика позбавила її життя... Одною-одніською, тоненькою струною вбила її!»* [6, с. 295]. Цей висновок парадоксальний, але правдивий. Музика, яка була для Софії джерелом життя і способом вираження себе, одночасно стала знаряддям її загибелі. Її вбила не сама музика, а неможливість існувати у світі, де навіть, здавалося б, найвірніше може «спроневірися». Загибель Софії – наслідок крихкості ілюзії, яку вона так ретельно вибудовувала.

Отже, зіставлення фрагменту Ольги Кобилянської «Valse mélancolique» та його екранізації «Меланхолійний вальс» виявляє парадоксальну річ: обидва твори зображують жіночу незалежність, але розуміють її діаметрально протилежно. У Кобилянської незалежність – це онтологічна даність. Марта народжується «вродженою жінкою», Ганнуся – «артисткою», Софія – «музикою». Вони не стають незалежними – вони народжуються такими. Навіть трагічна смерть Софії не скасовує цієї внутрішньої свободи, а лише підкреслює її крихкість у ворожому світі. Натомість у фільмі незалежність – це результат дії. Марта приймає рішення вийти заміж за некоханого, Ганнуся обирає мистецтво замість гуцула, а Софія ж, навпаки, не спроможна зробити вибір і гине.

Звідси випливає друге ключове розходження. У Кобилянської світ чоловіків перебуває на периферії – він важливий лише як джерело травм (для Софії) або як тема для розмов (для Ганнусі). Жіноче товариство є самодостатнім і становить головний смисловий простір твору. Василь Портяк переносить чоловіків у центр кожної сюжетної лінії: Марта виходить заміж з прагматичних міркувань, адже коханий її покинув; Ганнуся страждає через гуцула; Софія не може забути техніка. Водночас це не свідчить про залежність героїнь від чоловіків. Навпаки, сценарист показує, що справжня незалежність можлива лише тоді, коли жінка свідомо визначає свою позицію щодо чоловіка, а не уникає цього питання або залишає його «за кадром». Екранізація ніби дописує те, чого Кобилянська не сказала вголос: незалежність – це не втеча від стосунків, а здатність у них не зникнути.

Кінострічка функціонує як самостійне художнє висловлювання, що рівноправно співвідноситься з літературним текстом. Кобилянська подарувала українській літературі три прекрасні утопії жіночої незалежності. Кінематографічна версія, створена майже через століття, показує, що в реальному житті ці утопії коштують сліз, самотності та компромісів. І це не применшує їх цінності, а навпаки, робить їх людськими.

## Література

1. Брюховецька Л. Василь Портяк: «Я відчув смак цієї роботи». С. 39–41. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/751ea2c9-5c29-4c5c-a282-8a8061a446b4/content> (дата звернення: 18.03.2026).
2. Георгіце І., Михайловська-Вільданова Н. Феміністичний дискурс новели Ольги Кобилянської «Valse mélancolique». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. Чернівці, 2019. № 3(23). С. 42–46.
3. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. 272 с.
4. Капуштенська О. Проект «Книга, яка надихнула Кіно». О. Кобилянська *Valse mélancolique*. *Муниципальна бібліотека ім. А. Добрянського*. 2021. URL: <http://www.dobrabilioteka.cv.ua/ua/news?id=1293797> (дата звернення: 18.03.2026).
5. Кобилянська О. *Природа*. Кобилянська О. *Вибрані твори: повість, оповідання* (Класики української літератури). Київ: Інтеллект-Арт, 2008. С. 169–187.
6. Кобилянська О. *Valse mélancolique*. Кобилянська О. *Вибрані твори: повість, оповідання* (Класики української літератури). Київ: Інтеллект-Арт, 2008. С. 265–295.
7. Павличко С. *Теорія літератури*. Київ: Основи, 2002. 679 с.

8. Пасішний С. Меланхолійний вальс. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=itZxlXyYjEI&t=486s> (дата звернення: 18.03.2026).

9. Спатар І. «Тон вічної туги», або жіноча меланхолія в новелах Елізи Ожешко «Аскетка» та Ольги Кобилянської «Valse melancholique». *Султанівські читання*. Івано-Франківськ, 2018. Вип. 7. С. 109–119.

**Вікторія ПРИЛПКО**  
(*м. Вінниця*)

### **МОДЕРНА ЖІНКА ТА НОВА МОРАЛЬ У РОМАНІ В. ДОМОНТОВИЧА «ДІВЧИНА З ВЕДМЕДИКОМ»**

Метою роботи є дослідження образу модерної жінки та проблему нової моралі у романі В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком». Важливим завданням є аналіз поведінкових стратегій головної героїні в контексті розриву з патріархальною традицією та екзистенційної переоцінки цінностей.

Актуальність роботи зумовлена необхідністю переосмислення антропологічних трансформацій в українській літературі 1920-х рр., де образ модерної жінки постає як ключовий суб'єкт світоглядної кризи епохи. Проблематика жіночої емансипації та модерного бунту висвітлена у працях М. Богачевської-Хомяк [3], В. Агеєвої [1; 2], С. Павличко [7; 8], а поетика інтелектуальної прози В. Домонтовича стала об'єктом студій Н. Синицької [10], Ю. Капітана та Н. Мафтин [6]. Попри наявність досліджень міського тексту чи гендерних аспектів автора, комплексний аналіз поєднання типу модерної жінки з концептом «нової моралі» в цьому романі залишається недостатньо висвітленим.

Об'єктом дослідження є текст роману «Дівчина з ведмедиком». У роботі використано комплекс методів: історико-літературний та порівняльний – для виявлення закономірностей розвитку інтелектуального роману; психоаналітичний – для аналізу внутрішнього світу персонажів; структурно-семантичний – для дослідження художніх засобів та композиції; а також елементи феміністичної критики – для аналізу трансформації гендерних і моральних норм.

Дебютний роман В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» був написаний у 1928 р. «за *апробацією* М. Зерова» [2, с. 35] та став одним із найрезонансних творів інтелектуальної прози доби Розстріляного відродження. Твір було надруковано у видавництві «Сяйво», викликавши жваві дискусії серед тогочасних критиків через свою провокативну тематику та незвичну для української традиції відсторонену манеру письма [4]. Поява цього тексту зафіксувала перехід українського модернізму до стадії зрілого психологічного та ідеологічного аналізу, де приватна історія героїв стає приводом для глибоких філософських узагальнень щодо майбутнього європейської цивілізації.

Трактування образу Зини Тихменевої як уособлення модерного бунту базується на її відмові від ролевої підлеглості та пошуку автономного простору свободи. В. Домонтович моделює героїню не як «жертву обставин», а як суб'єкта

активного відчуження від патріархальних норм, чий спротив є передусім інтелектуальним. Бунтівний потенціал Зини маніфестується через тілесні практики та візуальні коди *femme moderne*: «хлопчачий голос, різкий і ясний альт» [5, с. 27], коротку зачіску та динамічну пластику, що руйнують уявлення про нормативну жіночу пасивність. Як зазначає В. Агеєва, Зина була «надто розумна, щоб надавати вагу цінностям попередніх поколінь» [2, с. 201], тому її стратегія існування будується на запереченні сценаріїв шлюбу й «домашності». У стосунках із Іполитом Миколайовичем любов втрачає сакральний зміст, перетворюючись на інструмент влади та самопізнання. Показним є епізод їхнього прощання в Криму, де фраза героїні: «Коли б Ви більше бажали мене й були б зухваліші, я віддалася б Вам...» [5, с. 104], – руйнує очікуваний романтичний дискурс, перетворюючи освідчення на інтелектуальну провокацію та іспит для маскулінності старого зразка.

Вирішальним етапом деконструкції традиційної моралі постає фінальний конфлікт Зини з сестрою Лесею, яка уособлює «пристосувальну» модель модерності, засновану на виборі «правильної форми несвободи» через вигідний шлюб. Відкидаючи пропозицію Лесі «влаштуватися», Зина демонструє несумісність із логікою залежності, що згодом реалізується у найбільш радикальному жесті – зв'язку з двірником. Цей вчинок не є ознакою деградації, а виступає актом остаточного розриву з ієрархіями, де жіноча сексуальність була об'єктом соціального контролю. Вибір маргінального партнера легітимізує право жінки на автономне розпорядження власним тілом поза категоріями «чистоти» чи «падіння». Отже, еволюція героїні від «неправильної» любові до Іполита до праці повією в Німеччині фіксує траєкторію екзистенційної свободи, яка не гарантує соціального успіху, проте виключає капітуляцію перед міщанськими канонами. В. Домонтович пропонує сценарій життя без гарантій, де модерна жінка самостійно несе відповідальність за власний хаос у десакралізованому світі.

Гендерний ландшафт роману будується на радикальній інверсії традиційних ролей, де маскулінність Іполита Миколайовича постає як кризова та рефлексивна, а фемінність Зини Тихменевої привласнює ознаки суб'єктності й вольової експансії. Іполит репрезентує тип «ослабленої» маскулінності, позбавленої соціальної опори та економічної автономії, що підкреслюється деталями його антиестетичного вигляду: «солдатськими обмотками» та «тріснутими окулярами» [5, с. 21]. Його мужність переміщується у сферу чистого інтелектуалізму та самоконтролю, проте вона постійно підважується жіночою присутністю. У стосунках із Зиною він втрачає роль суб'єкта дії, перетворюючись на об'єкт спостереження, що символічно втілюється у метафорі «серця – сірого ведмедика в руках дівчинки» [5, с. 107]. Натомість Зина демонструє маскулінну ініціативу в комунікації: вона говорить «різко й рішуче», уникає евфемізмів і привласнює право на сексуальну автономію. Її відмова від ролі об'єкта завоювання руйнує патріархальний сценарій, де чоловік є носієм імпульсу, а жінка – простором пасивності.

Контрастність цих модерних моделей підсилюється нормативним фоном другорядних персонажів, які втілюють інерцію старої моралі. Леся Тихменева репрезентує «коректну» фемінність, обмежену рамками соціальної вихованості, тоді як Мар'я Семенівна втілює традиційний материнсько-господарський тип. На чоловічому полюсі Олександр Владиславович постає уособленням буржуазної

маскулінності, *«його люб'язність була методична ... методичність була справжньою властивістю його вдачі»* [5, с. 17]. На цьому тлі бунт Зини виглядає не просто емансипацією, а повною реструктуризацією гендерних ієрархій. Вона відмовляється від шлюбу не з емоційних причин, а з позиції стратегічного вибору, маркуючи розрив із домодерною культурою, де жіноча доля визначалася через чоловіче підтвердження. Отже, зіткнення «нової жінки» та «старого чоловіка» в романі оголює ключовий нерв епохи 1920-х рр. – руйнування гендерної монополії на владу та перехід до моделі, де фемінність стає автономним суб'єктом історії та власного тіла.

Взаємини героїв у романі постають як модель модерного соціального устрою, де міжособистісна комунікація базується на принципах індивідуалізму, автономії та раціонального цинізму. Центром цієї динаміки є Зина Тихменєва, яка через гру та інтелектуальні провокації випробовує межі свободи у стосунках із Іполітом Миколайовичем. Використання образу ведмедика (*«ведмедика треба покарати, бо він не хоче мені допомогти»*) [5, с. 31]) слугує засобом емоційного контролю та маніфестацією незалежності від зовнішніх обмежень. Модерна цінність самовизначення найяскравіше виявляється у сцені відмови Зини від шлюбу, де вона радикально розводить поняття сексуальної віддачі та матримоніальних зобов'язань: *«Я їй віддалась тобі, щоб знищити можливість шлюбу. Я не збираюсь виходити заміж»* [5, с. 124]. Така позиція деконструє романтичний міф про кохання як підґрунтя для соціальної інституції, утверджуючи право жінки на дію всупереч усталеним моральним імперативам.

Конфлікт модерних і традиційних орієнтирів поглиблюється через зіставлення Зини з іншими персонажами, зокрема з її сестрою Лесею, яка уособлює «правильну» вписаність у соціальні рамки. Якщо для Лесі кохання природно передбачає шлюб, то Зина вбачає у цьому форму несвободи й відстоює право на «невизначеність» та емоційний ризик. У дискусіях про Стефана Хоминського та власне майбутнє Зина оперує категоріями творчої суб'єктності, тоді як оточення намагається повернути її в межі «домашньої» фемінності. Навіть під тиском старшого покоління в особі Мар'ї Семенівни, яка прагне контролювати жіночу тілесність і манери (*«сядь, не крутись»*) [5, с. 28]), Зина зберігає інтелектуальну автономію через іронію та театралізацію побуту. Отже, через систему взаємин автор показує формування нового типу жінки, яка відмовляється узгоджувати власне життя з патріархальними очікуваннями, обираючи шлях екзистенційної ширості та самостійного конструювання власної долі.

Питання любові й шлюбу в романі В. Домонтовича вибудовується у площині радикальної переоцінки моральних установок, де традиційні поняття честі, сорому та «падіння» втрачають свою нормативну силу. У новій системі координат любов перестає бути обов'язковою передумовою шлюбу, а тілесність сприймається як природна автономна сфера, позбавлена метафізичного страху. Зина Тихменєва стає головним носієм цієї «нової моралі», демонструючи ставлення до власного тіла поза патріархальним кодом сорому, що найвиразніше проявляється в епізоді з фотографуванням *«без убрання»*. На занепокоєння Іполита вона відповідає з легкістю, яка вивертає старі уявлення: *«Навпаки... я збиралась спитати Вас, чи не підете Ви завтра зі мною подивитись на мої фотографії»* [5, с. 65]. Для Зини

«кохання, плоть, радість» стоять в одному ряду з атрибутами модерного міста – джазом, парфумами та короткими спідницями, що маркує десакралізацію інтимної сфери. Вона рішуче атакує концепт «падіння», називаючи його «забобоном, створеним боязкістю старих дівчат», і стверджує, що для дівчини «віддатись – це ще не значить упасти» [5, с. 67].

У центрі роману постає конфлікт між екзистенційним напруженням та нормативністю шлюбу. Зина відмовляється від шлюбу саме тому, що вбачає в ньому вбивцю кохання: «Шлюб убиває кохання, бо він зобов'язує, а кохання не терпить примусу» [5, с. 124]. Вона свідомо руйнує класичну романну логіку XIX ст., де інтимна близькість мала вести або до вінця, або до трагедії. Її вибір – це примат суб'єктивного бажання над соціальним обов'язком. На противагу їй, образ Лесі втілює традиційний культурний проєкт, де «шлюб», «чоловік» та «родина» є незмінними й святими поняттями. Кульмінацією бунту Зини проти шлюбного дискурсу стає її демонстративний жест із двірником, який вона використовує як інструмент остаточної деконструкції власної «репутації», аби «знищити самий натяк на шлюб». Фінал у Берліні, де Зина обирає шлях відчуження та саморуйнації, підкреслює екзистенційну ціну модерної свободи. Зіткнення «нової жінки», яка шукає неправдоподібних істин, і «старого чоловіка», який прагне гармонії, завершується перемогою побутової стабільності: Іполіт обирає Лесю, знаходячи спокій у повтореному «вчора», тоді як Зина залишається символом незавершеного, ризикованого експерименту модерної доби.

Художня специфіка розкриття моральної проблематики в романі «Дівчина з ведмедиком» ґрунтується на органічному поєднанні інтелектуалізму та психологізму, де кожен вчинок персонажа піддається ретельному раціональному аналізу й водночас супроводжується глибоким екзистенційним напруженням. Іполіт Миколайович постає як класичний герой інтелектуального роману, який одночасно є суб'єктом переживання і його аналітиком. Найвиразніше це розщеплення свідомості проявляється у формулі «найприкріше божеволіти, зберігаючи ясну свідомість свого божевілля», що засвідчує неможливість героя розчинитися в емоції без її деконструкції. Моральна криза Іполіта візуалізується через «хімеру чекання», яку він намагається раціоналізувати логічними припущеннями, проте психологічно вона виявляється в тілесних симптомах – задусі та «болючому серці». Інтелектуалізація почуттів дає змогу героєві редукувати кохання до зовнішніх чинників – «нудьги канікулярного дозвілля» чи «спеки», перетворюючи приватну драму на об'єкт наукового спостереження за механізмами людської психіки в умовах духовної дезорієнтації.

На противагу аналітичній рефлексії Іполіта, Зина репрезентує декларативний та програмний інтелектуалізм, спрямований на деструкцію традиційної моральної лексики. Її відмова від категорій «падіння» та «безневинності» як «безглуздих і затурканих слів» [5, с. 68] маркує появу нової моральної свідомості, що відкидає зовнішній соціальний примус на користь радикальної автономії волі. Психологізм образу Зини розкривається через її тяжіння до естетики «vers-libre» та іронічну гру, яка маскує внутрішній розпач і втому від пошуків «неправдоподібних істин». Кульмінаційна сцена пропозиції шлюбу стає точкою зіткнення двох інтелектуальних систем: етики обов'язку Іполіта та етики свободи Зини. Радикальний жест

героїні – зізнання у зв'язку з двірником – постає не як імпульсивна витівка, а як інтелектуально прорахований акт самоствердження, що унеможливує повернення до нормативного сценарію «порядного життя».

Фінал роману остаточно концентрує трагічну діалектику інтелектуального пошуку: прагнення усунути все, що тільки подібне на кохання, призводить до фактичного знищення особистості. Записка Зини в Берліні – «*Ми шукали неправдоподібних істин. І ми не нашли їх. Життя зламало нас...*» [5, с. 182] – стає підсумком невдалого експерименту над власною долею. Інтертекстуальна паралель із Макіявеллі про «убивство й жалість, жорстокість і любов» узагальнює філософський вимір твору: мораль у Домонтовича постає не як набір догм, а як болісний вибір між «мирним родинним спокоєм» та «останньою межею неправдоподібного». Отже, поєднання аналітичного самостереження з граничною психологічною деталізацією дає змогу авторові розкрити нову мораль як складний, суперечливий процес, де розум здатний розвінчати ілюзії, але не може вберегти людину від внутрішньої порожнечі та болю.

Кризові явища епохи в романі В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» постають не лише як зовнішнє тло, а як визначальний чинник трансформації людських доль, що змушує персонажів адаптуватися до руйнації традиційних соціальних і виробничих структур. Економічний колапс початку ХХ ст. символічно втілюється в образі заводу, який із промислового центру перетворюється на «кладовище» та «пустку» з поржавілими машинами, що наочно демонструє крах старого світу. Для Іполита Миколайовича ця криза набуває форми глибокого внутрішнього конфлікту між звичкою до системної праці та жорстокою реальністю браку ресурсів, де відбудова виробництва видається «неправдоподібною й неймовірною». Соціальна нестабільність матеріалізується в «*корявому, нудному й катастрофічному бюджеті*» [5, с. 20] вчителя, де купівля нових підметок стає викликом, що вимагає суворої економії на їжі. На цьому тлі контрастно виділяється побут родини Тихменевих із їхніми «важкими бархатними порт'єрами» [5, с. 24] та порцеляною, що підкреслює соціальне розшарування доби: поки одні борються за фізичне виживання, інші намагаються законсервувати залишки колишнього добробуту, залишаючись у рамках старої моралі, яка в нових умовах стрімко втрачає актуальність.

Світоглядна криза епохи найповніше реалізується в образах молодшої генерації – Зини Тихменевої та поета-деструктивіста Стефана Хоминського. Поведінка Зини, заснована на іронічній браваді та ігноруванні етичних норм, є безпосередньою реакцією на ідейний вакуум післяреволюційного часу, де свобода без стабільних орієнтирів неминуче трансформується в епатаж. Її відмова від понять «*безневинності*» й «*падіння*» як від «*безглуздих і затурканих слів*» [5, с. 68] засвідчує радикальне прагнення до автономії, яке, проте, позбавлене внутрішньої опори й межує із саморуйнацією. Подібну деструкцію в мистецтві втілює Хоминський, чий культ руйнації та маніфести оновлення розбиваються об принизливу побутову фразу «*Я їм усе*» [5, с. 76], що оголює прірву між ідеологічними деклараціями та банальною боротьбою за виживання. Так Домонтович фіксує стан загальної дезорієнтації, де криза зовнішнього середовища неминуче породжує кризу внутрішню, змушуючи людину в умовах історичної нестабільності самостійно вибудовувати нові моральні координати, часто ціною втрати власної цілісності.

**Висновки.** Підсумовуючи проведене дослідження роману В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком», можна стверджувати, що цей твір є фундаментальним зразком українського інтелектуального модернізму, у якому через призму приватних історій розкрито глобальний злам цивілізаційних та етичних парадигм початку ХХ ст. Доведено, що образ Зини Тихменевої виступає центральним медіумом «нової моралі», яка базується на запереченні патріархальних стереотипів, утвердженні жіночої суб'єктності та десакралізації інтимних стосунків. Встановлено, що автор майстерно використовує гендерну інверсію та психологічне розщеплення героїв для демонстрації кризи традиційної маскулітності та формування автономної жіночої ідентичності. Аналіз системи персонажів засвідчив, що конфлікт між Іполитом, Зиною та Лесею є не просто любовною колізією, а зіткненням різних історичних часів: консервативного минулого, стабільного «повтореного вчора» та ризикованого, деструктивного модерного «сьогодні». Використання інтелектуалізму та психологізму як провідних художніх методів дало змогу авторові перевести моральну проблематику з рівня дидактики на рівень екзистенційного експерименту, де пошук «неправдоподібних істин» стає шляхом до самопізнання, але водночас і до трагічного відчуження. Роман Домонтовича залишається актуальним і сьогодні як текст, що першим в українській літературі артикулював право особистості на вільне самовизначення поза межами ідеологічних та соціальних догм, зафіксувавши складний процес народження модерної людини.

### Література

1. Агеєва В. Власним голосом: жіноча одвертість і модерністський бунт. Київ, 2019. С. 13–28. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/c08eb04e-978b-41ca-b30f-129b6374408c>
2. Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ: Факт, 2006. 432 с.
3. Богачевська-Хомяк М. Націоналізм та фемінізм – одна монета спільного вжитку. *Незалежний культурологічний часопис*. 2000. № 17. С. 4–13.
4. Брюховецький В. Віктор Петров у двобій з Левіафаном. Біографічні розвідки й літературознавчі констатації: монографія. Київ: Дух і літера, 2025. 592 с.
5. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Київ: Віхола, 2025. 216 с.
6. Капітан Ю. Я., Мафтин Н. В. Інтелектуальна проза Віктора Домонтовича в контексті європейської: спільне та відмінне (методичний аспект). *Академічні візії*. 2025. № 42. С. 1–9.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. 2-ге вид. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
8. Павличко С. Фемінізм / упоряд. В. Агеєва. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.
9. Серікова Л. О., Соловей О. Є. Жіночий бунт як реалізація впливу кризової доби та проблема гендеру у романі В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком». *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2018. Т. 2, № 10. С. 101–106. URL: <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/6171> (дата звернення: 11.01.2026).

10. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози. *Слово і час*. 2003. № 11. С. 75–80.

**Віра Просалова**  
(*м. Вінниця*)

### **ГЕОПОЕТИКА «ІНТИМНИХ МІСТ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ**

Поет і есеїст Кеннет Вайт акцентував важливе значення аури того місця, де здійснювався творчий процес. Він, оперуючи поняттям «геопоетика», не намагався дати йому визначення і не претендував на першість використання. Автор книги «Альбатросова скеля. Вступ до геопоетики» («Plateau de l'albatros: Introduction à la géopoétique», 1994), показуючи на глобусі місце знаходження цієї скелі, не міг себе стримати й вигукнув, чи може щось переконливіше передати смисл геопоетики, ніж ця твердиня, що піднімається з глибини. Семіотичний жест слугував, очевидно, запрошенням до пошуку смислових еквівалентів, що мали б розкрити суть поняття, його багатий потенціал. Як опонент будь-яких застиглих дефініцій, мислитель під геопоетикою мав на увазі поєднання просторової визначеності і творчої свободи, екологічно спрямовану літературу про території, ландшафти, мандри, а також своєрідний синтез духовних і фізичних сил, які дають можливість людині творити світ.

Український письменник Юрій Андрухович не лише захоплюється мандрами, а й активно рефлексує з приводу побаченого, пережитого в певному куточку світу. «Хтось дійшов би висновку, що мене вже тоді вполювала геополітика, – зазначає він. – Якщо її стріла була справді отруйною, то в мене при собі завжди є антидот – геопоетика» [1, с. 7]. Автор протиставляє геопоетику як творче осмислення простору, географічних образів геополітиці, під якою має на увазі вплив географічних чинників на політику держави.

Геопоетику тлумачать сьогодні по-різному: «як міжнародний еколого-етичний рух (Кеннет Вайт), напрям міждисциплінарних досліджень (Олег Шаблій), наукову дисципліну, що досліджує культурне тяжіння і структурування людського простору (Ігор Сід), особливий метод письма, що відтворює простір у слові (Василь Голованов), маркер синкретичного сприйняття реальності (Кеннет Вайт), теоретичну рефлексію над літературним часопростором (Віра Романишин), плідну дослідницьку стратегію (Олена Юферева), [...] спосіб прочитання літературних просторів (Олена Карпенко, Наталя Любимова), спосіб взаємодії людини з територіями і ландшафтами, універсальний творчий проєкт, авторську стратегію, поетичну метафору, позбавлену евристичного потенціалу» [3, с. 113]. І це далеко не повний перелік інтерпретаційних спроб, що, з одного боку, підтверджують зацікавлення геопоетичною проблематикою, а з іншого – нечіткість тлумачення.

У 2011 р. Юрій Андрухович видав «Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики», що відсилає читача до роману сербського

письменника Мілорада Павича «Хозарський словник». Як і сербський автор, український письменник називає свій твір «лексиконом», будуючи його за абетковим принципом. Словникова побудова давала змогу Андруховичу назвати цю велику за обсягом книгу авторською «енциклопедією», «гібридом», своєрідною «спробою пережити їх («гео» і «біо») як єдину і нерозривну цілість», «книгою-пазлом», у якій зібрано спогади, враження про перебування в різних містах України, Європи та США за сорок років його життя (1966–2006). Це доволі строкаті за змістом і різні за обсягом розповіді, роздуми, есеї. Абетковий принцип побудови змусив автора перейменовувати окремі міста, як, наприклад, Нью-Йорк раптом став у нього Йорком Новим. Цілком імовірно, що це перейменування було зумовлене бажанням проілюструвати ту літеру абетки, з якої починається не так багато назв.

Просторово-абетковий принцип композиції «Лексикону інтимних міст» призвів до нелінійності сюжету, непослідовного відтворення особистих вражень автора, зумовлених тими чи іншими ситуаціями. Письменник класифікує міста за принципами комфортності, бажання чи, навпаки, небажання залишати їх, повертатися знову туди. Однак чимало локусів у рецепції Андруховича не набули статусу інтимних, за винятком хіба що Львова, Вроцлава, Венеції, Варшави та ще кількох.

«Лексикон інтимних міст» був неоднозначно сприйнятий літературознавцями і читачами. Оцінки виявилися доволі строкатими: від захоплених – до критичних, гострих, дошкульних. Автори статті «Геопоетична мандрівка в часі і просторі власного життя у романі „Лексикон інтимних міст” Юрія Андруховича» в часописі «Молодий вчений» за 2017 р. розглядали твір як «художній онтологічний довідник туристичних вражень» [2], нарікаючи на те, що геопоетика в нас ще не знайшла належного розвитку, хоч є спроба її художнього відтворення. Андрій Любка назвав цей твір «романом з географією». На основі зіставлення з творами попередників, зокрема з романістикою самого автора, Ігор Бондар-Терещенко помітив артикуляцію Андруховичем уже відомих прийомів, еклектичне запозичення чужих знахідок і дійшов висновку, що письменник «зрозумів, що можна не писати художніх творів, обмежившись розповіддю про те, де і як вони могли би бути написані», тому висловив думку, що це його «черговий не-роман», що містить «прейскурант, перелік вулиць», а не авторські візії.

Суперечливість рецепції «Лексикону інтимних міст» зумовлена тим, що під одним дахом було зібрано сто одинадцять розповідей про різні міста світу, так чи інакше пов'язані та навіть і не пов'язані з перебуванням у них біографічного автора, тобто самого письменника-мандрівника. З-поміж тих міст, де йому не довелося побувати, згадуються Буенос-Айрес, Тбілісі, Содом, Вавилон, Карфаген тощо. Письменник, отже, замахнувся на створення «ментальної мапи», відтворення топосів такими, якими їх побачив і сприйняв, тому очевидна суб'єктивність його рецепції, приперчена іноді іронічними пасажами про реакцію читачів на його власні виступи. «...Абетка змішала простори і місцями відверто познушалася над кордонами. Її волею та примхою Аарау сусідує з Алупкою, Балаклава з Барселоною, Гайсин протиснувся поміж Гайдельбергом та Гамбургом, Детройт поєднався з Дніпропетровськом, Рига з Римом, Тернопіль з Торонто, а Чикаго з Чернівцями», – наголошує автор у передмові, намагаючись дати читачеві інструкції для того,

щоб полегшити його знайомство з твором. Очевидно, сам письменник відчував амбітність свого задуму, тому акцентував, що всі його герої витворені уявою, що це «довільний посібник з геопоетики та космополітики», тому не варто тут шукати точної інформації про маршрути його мандрів.

Володимир Панченко цілком резонно зауважив, що в письменника не було достатньої кількості історій, щоб проілюструвати всі літери абетки, адже лише для реалізації композиційного задуму автор додав згадку про Єрусалим, хоча він там і не був, тому це уявна мандрівка до вічного міста. «Лексикон інтимних міст», за твердженням літературознавця, продовжив «традицію самозакоханості й егоцентризму», що виявилися ще в попередньому його романі – «Таємниця». Сам же автор, зацікавлений у перевиданні книги в інших країнах, зізнався, що має «лаву запасних міст», тобто може додати нові пазли до вже надрукованих історій з урахуванням конкретної цільової аудиторії. Юрій Андрухович планував скомпонувати наступну серію подорожей із 222, 333 розповідей. Було б добре, аби він під час цього критично поставився до зауважень письменників, літературознавців на адресу його «Лексикону інтимних міст» і врахував їх під час підготовки майбутніх видань про свої подорожі, та й не тільки подорожі, адже зараз Україна переживає один із найскладніших періодів у своїй історії, коли на порядку денному постало питання, чи бути їй суб'єктом історії, чи перетворитися в маріонетку геополітичних зазіхань тоталітарних режимів.

Ще Цицерон помітив, що враження, які виникли в історичному місці дії, яскравіші, ніж ті, що сприйняті під час читання чи слухання. Трагічні події російської агресії, знищення українських міст і сіл мали б налаштувати автора на відтворення руїн, у які рашисти перетворили міста на Сході України, зокрема місто Марії Маріуполь, Вугледар, Волноваха, Лиман, Рубіжне, Бахмут, Сєвєродонецьк, Лисичанськ, Попасну, Мар'їнку, Соледар, Вовчанськ та багато інших.

Схід України, зокрема міста Донецьк і Луганськ, були обійдені в «Лексиконі» Юрія Андруховича чи тому, що не справили на нього враження, чи тому, що йому там не довелося побувати. Однак сьогодні кожен українець має пам'ятати (якби пафосно це не звучало), що від нього залежить доля не лише його родини, а й України. І тому необхідно використовувати кожен нагоду, щоб нагадувати світу про зруйновані міста, знищені людські життя. Руїни міст, які сьогодні можна побачити в інтернеті, не лише вражають, а й ілюструють, що може настати той час, коли нас уже не буде на світі. Проте до майбутніх поколінь промовлятимуть зруйновані будівлі, спустошені оселі. Травматичний досвід сотень тисяч українців служить застереженням, що непокаране зло загрожує всій цивілізації.

Славісти з Лозанни та Сорбонни – Едуард Надточий, Анн Кольдефі-Фокар, Анастасія де ля Фортель – вважають руїни, місця природних катаклізмів чи техногенних катастроф локусами негативної геопоетики, що нагадують людству про небезпеку. І тому завдання кожного свідомого українця, тим більше відомого письменника, – нагадувати світу про злочини рашистів.

## Література

1. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Чернівці: Meridian Czernowitz, 2011. 480 с.

2. Баришнікова В. П., Гаврилова О. В. Геопоетична мандрівка в часі і просторі власного життя у романі «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича. *Молодий вчений*. 2017. 4. 2 (44.2). С. 6–10.

3. Просалова В. А., Григошкіна Я. В. Геопоетика versus геополітика: кілька спостережень над альтернативною пропозицією. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 112–117.

4. White K. *Le Plateau de l'albatros: Introduction à la géopoétique*. Paris: Grasset, 1994. 363 p.

**Карина Прусакова**  
(*м. Вінниця*)

### **ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ЕМІГРАЦІЙНОГО ДОСВІДУ В НОВЕЛІ ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА «ЛЮДИ»**

Сьогодні для українців, які перебувають за кордоном у роки російської агресії, гостро постає питання рефлексії власного емігрантського досвіду, адаптації та формування внутрішньо-психічних засобів для виживання. На початку ХХ ст., у 1932 р. у «Літературно-науковому віснику», уперше публікується новела «Люди» українського письменника-емігранта Леоніда Мосендза – одного з представників «вісниківської квадриги». Про історію написання новели Л. Мосендз у листі до Д. Донцова за 29 червня 1931 р. писав так: *«Що ж торкається „Людей”, то я так і думав, що з ними будуть деякі затримування. Отже, як знайдете потрібним, то зарядіть з ними як найкраще вважаєте. Бірчакові я присвятив їх, прочитавши його останній твір в Л[ітературно]-Н[ауковому В[існику], він мене і навів на думку написати „Людей”. Але тепер я бачу, що може б воно й краще не присвячувати Бірчакові, бо його згоди на це я не маю, а при відомому страхопудстві наших він це може втяти десь і одвертого листа, що абсолютно не солідаризується з автором і навіть осуджує тую його „ксенофобію”. Краще без присвяти дійсно»* [5, с. 494].

В основу новели «Люди» покладено внутрішній конфлікт героя-емігранта між «своїм там» та «чужим тут». У сучасному літературознавстві постать та творчість Л. Мосендза цікавить багатьох науковців: О. Багана, Ю. Мариненка, І. Набитовича, В. Просалову, І. Руснак та інших. Зокрема, у дисертації «Мала проза Леоніда Мосендза і дискурс вісниківського неоромантизму» В. А. Радзієвський розглядає новелу «Люди» в соціально-психологічному аспекті з урахуванням її ідейно-тематичних та структурних особливостей [4, с. 88]. Також у ширшому контексті, зокрема з огляду на збірку «Людина покірна» (1951), до якої увійшла й новела «Люди» [1, с. 78–85], досліджує у монографії «Текст у світі текстів Празької літературної школи» В. Просалова та визначає головний тип Мосендзової людини. Дослідниця наголошує, що у збірці «сильна особистість протиставлялася масі, яка, за авторською характеристикою, знала лише „вагання, панічність, страх перед ризиком”, проте не виявляла інстинкту самозбереження» [3, с. 110]. Отже, врахуємо

думки дослідників творчості письменника, ставлячи перед собою мету – визначити особливості й засоби художнього осмислення письменником емігрантського досвіду.

Леонід Мосендз після поразки УНР був вимушений емігрувати. Географія перебувань письменника широка, як і у багатьох інших тодішніх українських емігрантів. У 1923 р. він стає студентом Української господарської академії в Подєбрадах, а в 1928 р. здобуває диплом інженера. Активна літературна діяльність Л. Мосендза починається в еміграції. Дмитро Донцов свого часу назвав його «одним із найкращих, коли не найкращим – з наших живих новелістів» [5, с. 149].

Написати новелу «Люди» Л. Мосендза спонукає власний досвід та натхнення згаданим уже твором В. Бірчака. Твір звучить як заувага-попередження емігрантській громаді. Сучасний читач може провести пряму паралель із сучасною російською окупаційною системою вже на початку тексту. Герой новели вимушений зіткнутися з тим, що означає бути чужим на власному досвіді і яким з того стає його життя. «Свої», тобто «люди», за визначенням старого Бенеди, єдиного названого у творі персонажа, з яким спілкується герой на початку, зникають. Їх замінюють перераховані «жиди, кацапи, цигани» [2, с. 86]. Національна трагедія не розгортається, а вже існує, й герой усвідомлює, що «люди», яких бракує Бенеді, – це ті, кого примусово виселили, його власні земляки, ті, хто вимушено «ярмаркують на Соловках» [2, с. 86]. На прикладі Бару в тексті розкривається заміна автентичного населення. Автор удається до сатири, зазначаючи і слушність, і абсурдність Бенедених слів: «Для нього лише він [тобто Бенеді. – К. П.] та його плем'я були людьми. Решта – менше ніж чужі. Еге ж. Тепер у Бару «людей» буває ще менше: ярмаркують на Соловках» [2, с. 86].

Особиста трагедія героя зумовлена статусом чужинця, витісненого з власної Батьківщини. Нерозуміння і страх перед несправедливістю виявляються в імпульсивних поривах гніву у словах: «І страшенно розлючений, я лаявся, лаявся, лаявся...» [2, с. 86]. Потрапивши за кордон не з власної волі, він намагався адаптуватися на новому місці, але місцева громада витісняє його як зайву ланку й віддає перевагу «своїм». Автор розгортає подію за подією в різних життєвих обставинах. Герой вимушений шукати спочатку нову роботу, бо з попередньої його звільнили, а після цього – і нове помешкання. Автор з іронією натякає на обставини, що призводять до цих самовільних пошуків: «Кажуть, що й милиший гість уже на третій день смердить. А що ж казати про гостя на рік сьомий?» [2, с. 87]. Та навіть з переходом на нове місце герою не щастить, бо власники житла виставляють умови, за якими він має «заплатити в п'ять разів більше, ніж усі інші люди» [2, с. 87]. Автор обґрунтовує таке рішення господарів іронією: «Але настирливого гостя можна спекатися в инший, більш гуманний, спосіб: бити його не по черепу (хтозна, може й витримає), а по гаманцю!» [2, с. 87]. Та герой продовжує свою боротьбу за виживання з притаманною, за визначенням автора, «хохлацькою впертістю» [2, с. 87].

Кожний наступний фрагмент твору поглиблює неприйняття та байдуже ставлення до «чужинців», які, зі свого боку, «закінчили чужинну школу» [2, с. 88]. Автор рефреном «Чужинці набік!» [2, с. 88] відбиває не тільки юридичну, а й повсякденну емігрантську буденність. Герой подумки звертається до старого реєст-

ратора з риторичним запитанням: *«Милий монсе! Як би це ти почував себе на моїй землі, з її традиційним: „Свої набік!”, що його ще й досі то хриплять, то дзвінко ви-крикують старі й молоді монси мого народу на всіх просторах моєї батьківщини?!...»* [2, с. 88]. Цими кількома реченнями автор вкотре підводить до думки про те, що навіть на його власній землі він має менші права від приїжджих чужинців.

Л. Мосендз ілюструє, як із величезною самовідданістю головний герой та йому подібні намагаються адаптуватися на новому місці, як підсвідомо прагнуть стати «своїми» на чужині. Та господарі цього краю розглядають їх лише з практичних міркувань і не бажають мати серед них конкурентів. Жодна здобута освіта не дає права «чужинцям» працювати за фахом і бути рівними між усіма: *«Ми мусимо звернутися знову до тієї праці, від якої відірвалися до науки: знову товкти каміння на дорогах, цегли на будовах, копати землю, навантажувати тягарі... Щоб з тієї праці, до якої ми, чужинці, тепер здібні, не вибивати своїх колег – тубільців... Він закликає до нашого почуття колегіальності!...»* [2, с. 89]. Автор ілюструє нерозуміння господарів чужини всіх обставин та болю, які переживають емігранти, на прикладі, як його іронічно кличе Л. Мосендз, «вельми-вельми поважного пана», що не знаючи національності героя, став оповідати про його батьківщину: *«Але найтривкіші спомини залишили йому смакові враження... І він ковтав слину, облизувався, пляцав язиком, і запевняв мене, що ніде, в жодній землі він не їв так смачно, як у моїй батьківщині... І він знов і знов повертався до цієї запавної, смачної теми. Він висловлював надію, що прийде час, коли він знов повернеться до того гарного краю, де такі привітні люди, така гарна природа й де так легко, ганебно легко напихати гаманець і черево...»* [2, с. 90]. Апосіопезою автор передає всю глибину відчаю чужинців, які не можуть адаптуватися.

Кульмінаційним моментом у творі постає самогубство чужинця із Кобеляків. Автор показує, що навіть у питанні їхньої смерті місцеве населення проявляє байдужість, аж поки труп не починає тхнути.

Новела має відкритий фінал. Автор ілюструє постійне коло повторень від звільнення до звільнення. Герой намагається передати всю свою відданість новій праці: *«Я працював як... як... Ні, тяжко знайти порівняння. Як працює кожна людина, коли нарешті дорветься до праці. Після довгого часу безробіття й голодування»* [2, с. 91]. Він постійно навантажує себе більшим обсягом праці і плекає надію на гарну платню перед звільненням: *«Тішачись із зарплати, з нагороди за працівний ефект, чекав я на розрахунок»* [2, с. 92]. У цьому робочому піднесенні та виснаженні герой забуває, якою є його справжня реальність, і вірить, що вже тепер, коли він так добре себе проявив, його оцінять, як рівного серед рівних. Та господарям чужини тільки того й треба, аби «переводити Бенедину філософію в життя» [2, с. 92]. Герой не отримує навіть і близько того, що заслужив за всю свою працю, а на весь його гнів до такої несправедливості почув лише «повчаючу лекцію»: *«Сенс її був, що я чужинець і як такий мушу бути вдячний, що дістав працю. А діставши працю – вдячний, що вона гонорована ще хоч так. А як не вдячний – навіщо я опинився на чужині?.. Мав сидіти вдома...»* [2, с. 92].

Л. Мосендз до кінця новели проводить основну невтішну думку: *«Бо чужинець таки справді не є людина»* [2, с. 86]. Твір завершується словами: *«Тому то чужинці ми для них, а не вони для нас...»* [2, с. 92]. Письменник ніде не дає кон-

кретних вказівок на місця, де відбуваються події, у такий спосіб натякаючи на їх усезагальність.

### Література

1. Мосендз Л. Людина покірна: оповіді. Вінніпег: Клуб приятелів української книжки, 1951. 142 с.
2. Мосендз Л. Птах високого лету. Київ: УВС, 2025. 360 с.
3. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
4. Радзівський В. А. Мала проза Леоніда Мосендза і дискурс вісниківського неоромантизму: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Вінниця, 2019. 196 с.
5. Сварник Г. Листи Леоніда Мосендза до Дмитра Донцова за 1931–1934 рр. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Том ССXXXIX. Праці філологічної секції. Львів, 2000. С. 479–541.

Галина Райбедюк  
(м. Ізмаїл)

### ПЕРСПЕКТИВИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДИСИДЕНТСЬКОГО ТЕКСТУ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Знаковим суспільно-громадським і культурно-мистецьким явищем в Україні доби політичної стагнації кінця 1960–1970-х рр., як відомо, постав рух опору нон-конформістської інтелігенції. Відособившись ідеологічно й естетично від офіційно толерованого державою шістдесятництва, його представники сформували літературне дисидентство, репрезентоване поетами «індивідуальних духовних зусиль» (Е. Соловей). У цьому ряду знакові постаті, як-от Василь Стус, Іван Світличний, Ігор та Ірина Калинці, Тарас Мельничук, Микола Руденко, Степан Сапеляк, Іван Сокульський та ін. Вони протиставили особисту й національну свободу задушливій атмосфері тоталітарного режиму з його численними табу, генерували духовну опозицію соцреалізмівській літературі, розхитували її ідеологічний моноліт, зміцнюючи в такий спосіб неофіційний культуропростір. Наслідком цієї позиції стали арешти й тривале ув'язнення у радянських політичних таборах і засланнях. В умовах «загратованої волі» (І. Світличний) були створені унікальні тексти, що засвідчують тяглість традиції української в'язничної поезії – від Т. Шевченка та П. Грабовського й до трагічного покоління «розстріляного відродження». З огляду на інтелектуальну та духовну єдність його представників і контекстуальність їхньої поезії, типологічні збіжності світоглядно-естетичних пріоритетів, а також багатьох аспектів творчості можна достеменно вести мову про дисидентський текст і його спільні типодиференційні абрис.

Конститутивну ознаку дисидентського тексту закономірно визначила соціальна ангажованість. Проте ця ангажованість далека від будь-яких стереотипних моделей ідеологічного плану. Входячи в поле художньої модальності, ідеологічний

код подібного ліричного нарративу природно й послідовно трансформується у явище естетичного гатунку. Відтак виразна громадянська риторика тексту не заступає в ньому естетичних якостей, універсалізуючи водночас художньо втілювані екзистенційні проблеми, пов'язані з амбівалентною суттю світобудови, що розгорнулася у межах новітнього есхатологічного міфу – особистого й національного. Опинившись «за межею, за ріллею» (В. Стус), в'язні сумління в умовах фізичного та екзистенційного виживання стоїчно долають концтабірне позасвіття. Гранична ситуація буття спричинила «загостреність рецепторів сприймання, попри страшний біль і хапливі пошуки нового опертя, пришвидшила народження нової поетичної мови, нових текстів» [14, с. 6]. У прагненні дисидентів налагодити зв'язок із тривіальним світом і виповісти особисті інтенції їм тепер недостатньо власне поетичної мови. Тож цілком сподіваною для віршів, написаних у застінках в'язниць, карцерів і засланських таборів, стає поліфонія вербалізованих сигналів (аудіальних, оптико-візуальних, тактильних), що формують ґрунт для синестезійної образності на стику *слово / музика / живопис*.

Маємо, вочевидь, приклад міжмистецьких контактів у межах індивідуального художнього світу лірики дисидентів, свідчення міжтекстових зв'язків слова зі структурними компонентами інших семіотичних систем, що спонукає до її інтерпретації в інтермедіальному аспекті. Адже методологічні принципи інтермедіальності, як зазначає В. Просалова, дають змогу «виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень» [6, с. 27]. Отже, йдеться про *актуалізацію* важливої щодо дисидентської поезії проблеми виявлення та конкретизації іманентних аспектів її естетичної природи. Помежівний принцип структурування синестезійної образності у творчій практиці в'язнів сумління увиразнює національну мистецьку традицію інтегрувати етичний та естетичний ідеали письменника.

Мистецьке прикордоння в дисидентському тексті може бути потрактоване, з одного боку, як засіб пониження публіцистичної стилістики вірша й употужнення його естетичного та комунікативного потенціалу. Водночас його можна вважати оптимальним шляхом структурування віртуального гармонійного світу, не співмірного з дисгармонійною тюремною дійсністю та задушливими реаліями «великої зони», що її в інтермедіальному ракурсі відтворив у поемі «Курбас» І. Світличний: «*Трубить органний реквієм, виє погребний хор. / Мерзнуть бушлати сірі у каламуті сірій...*» [10, с. 85]. Тож означена якість творчої самототожності поетів-дисидентів варта дослідницької уваги. У вагомому натепер корпусі присвячених їм різножанрових праць спеціальних наукових розвідок щодо інтермедіального коду авторського тексту поки недостатньо для повного, об'єктивного й цілісного уявлення про його природу. Окремі аспекти інтермедіального дискурсу в'язничної лірики розглядаємо у спеціальних студіях про Ігоря [8] та Ірину [7] Калинців.

Літературно-мистецькі кореляції (літературно-музичні та літературно-живописні) є невід'ємним формально-змістовим компонентом синергії дисидентського тексту. Взаємопроникність на його різних рівнях іномистецької та поетичної семіотичних систем засвідчує *музична / живописна* фактура багатьох віршів, структурованих синестезійною образністю амбівалентного змісту на кшталт: «чорна нота»,

«увертюрна тиша», «оркестрові півні», «тьмавий альт». «голосники атлантових музик» (В. Стус); «терпка мелодія», «космічний оркестр – могутній», «криваво-чорний вік», «тиша – сіра, нежива» (І. Світличний); «мого чекання сині ноти», «музика сонця й яворів», «чорне сонце тюрми», «біла пісня снігу» (Т. Мельничук); «рапсодія болю», «вертепні менестрелі», «сузір'я сурм», «сіра пелена на перламутрі сліз» (С. Сапеляк); «неба мелодія небна», «струна життя», «світло золоте» (І. Сокульський).

Мистецьки довершеною з погляду інтермедіальності в поезії в'язнів сумління є «матеріалізована музика» (Є. Маланюк) як вельми істотний засіб виражальності й смислотворення. Вразливі на звуки і чутливі до акустичного різноголосся світу, в'язні сумління наділяють засоби музичної виразності формальними та естетичними функціями, що підпорядковують собі інші аспекти образотворення, в такий спосіб універсалізуючи зображально-виражальні можливості художнього слова щодо оприявлення авторського «Я»: «*Я світ беру – я музику люблю, / вбираючи її усім еством своїм!*» [11, с. 62]; «*Я слухаю романс кларнетами смерек*» [9, с. 252]. На особливий статус щодо омузичення дисидентського тексту претендує лексика зі сфери музики, завперш – аудіальні метафори. Задля потвердження наведемо розмаїту низку індивідуально-авторських тропів В. Стуса: «бринить мелодія»; «заспіває душа»; «грає зоря»; «вітри тонкоголосять»; «співають клени понад муром»; «розспіваний сніг уривається в вирві німій»; «усміх сумний / затріпоче, заграє».

Поети-дисиденти використовують широкий спектр титулів, рівнобіжних із музичним мистецтвом. Скориставшись запропонованою О. Фрайт класифікацією [15, с. 51], їх умовно можна об'єднати в такі групи: *іменні*, котрі містять біографічні маркери митців-музикантів – композиторів, виконавців («Раз Бетховен зайшов у гості» В. Стуса; «Артемій Ведель» С. Сапеляка); *тотожні* – ті, що містять назви конкретних музичних композицій («Меса сі мінор Й. Баха» І. Сокульського); *атрибутивно-номінаційні*, пов'язані з назвами музичних жанрів («Пісня» В. Стуса; цикл «Український рекієм» С. Сапеляка; «Гратовані коломийки» Т. Мельничука; «Рондо» І. Сокульського), *характеристичні*, що відсилають реципієнта до музичної лексики, музичних засобів виразності й смислового сенсу твору («Деся музика лунає...» В. Стуса; «Співати – себе відкривати» І. Сокульського; «Мелодійне відлуння» С. Сапеляка; «Я чув, як співають мамині руки» Т. Мельничука).

Літературно-музичні співвіднесення в художньому тексті зазвичай «збагачують діалог поетів із читачами, надають йому відтінків недовомовленості й багатозначності, ірраціональної глибини і неодновимірності» [6, с. 50]. У ліриці дисидентів, що лягає на котурни означеної стильової парадигми, перекодовані на вербальний рівень музичні компоненти виступають важливим об'єктивним джерелом інформації щодо психоемоційного стану кожного з поетів-в'язнів. У ситуації загратованого світу в музиці вони відшукують душевний відповідник своїм споминам, почуттям, снам, враженням тощо. Так, В. Стусові «*між співами тюремних горобців / причулося – синичка заспівала / і тонко-тонко прясти почала / синеньку цівку болю*» [12, с. 85]. В уяві І. Сокульського «*крайсвітній сум далекі вірші пише, / і грає тугу осені скрипаль*» [11, с. 178]. С. Сапеляку «*стіни сняться казематами / без скрипки й бандури / без горя*» [9, с. 125]. Світ музики у віршах І. Світличного наділений широким спектром значень – від універсальної гармонії і до її антитези.

Суб'єкт його таборової лірики, психологічно наближений до емпіричного автора, живе у протилежних світах: у реальному, що його символізує *«забутий сферами і Богом / Облуплений тюремний мур»*, та у віртуальному, в якому в патетичних інтонаціях постають *«хорали Баха! На висотах, / На рівні Божих партитур»* [10, с. 26]. Музичні аналогії, що ними рясніє палітра лірики Т. Мельничука, актуалізують його невіддільний хронотоп: *«вчуся в таборі / ґрати на бандурі <...> струни з-під пальців / тікають на Україну»* [5, с. 87].

У «ритмі двобою» (І. Світличний) світлих і темних сил своє екзистенційне буттетривання поети-в'язні виражають ресурсами синкретичної образності, структурованої синтезом слова і музики, що його метафорично інтенсифікують візуально-живописні маркери. М. Ільницький у своїх спостереженнях над поетикою Б.-І. Антонича подібну синестезійну тропіку кваліфікує як *«звуково-кольористичну гібридність»*, котра дає змогу передавати через слово *«опластичення звукового начала»* [2, с. 66], а відтак повніше інтегрувати в художньому тексті полісенсорний досвід сприйняття й осмислення світу. Означений аспект інтермедіальності рельєфно прочитується у казематній збірці В. Стуса *«Час творчості»*. Для потвердження наведемо кілька з багатьох можливих ілюстрацій: *«бринить мелодія, мов чорна кров із вен...»* [12, с. 321]; *«з кожним днем глухішає сопілка, / вижовкає калинова гілка»* [12, с. 324]. Драматизм зображення увиразнюють характерні для манери поета оксиморонні образні структури: *«...горе грає-виграває / од радісної німоти»* [12, с. 81]. Іманентним засобом підсилення емоційних імпульсів нерідко виступають фоностилістичні прийоми музичної виражальності. З-посеред них вирізняються алітерації, що виступають не тільки частотними музичними резонаторами у віршах В. Стуса, але й утривають його експресію та акцентують смислові асоціації: *«Ще й до жнив не дожив, / ані жита не жвав, / не згубив, не лишив. / І не жив. І не жаль. / Тьмавих протобажань / заповітна межа: / ці напасті зі щастям / давно на ножках»* [12, с. 15].

Органічний перехід із однієї знакової системи (музика) в іншу (поезія) і навпаки передбачає додаткові можливості виражати *«апріорність прекрасного»* (В. Моренець), спонукає суб'єкта невіддільної лірики вивищуватись над профанним тюремним буттям. Засобом смислотворення в цьому разі виступають наділені символічним змістом музичні образи. Це передовсім вербально реалізовані назви музичних інструментів та їх частин, що поглиблюють виражальні спромоги та сугестивний потенціал тексту: *«Шарлатовою скрипкою скрикне раптове світання»* (В. Стус); *«Сопілкою слухаю мудрість...»* (С. Сапеляк); *«Мов струна, тече-говорить тиша»* (І. Сокульський); *«...нерви струнами, й терпуг / Замість смичка»* (І. Світличний). Тож дисиденти вельми часто апелюють до сфери музики як до символу гармонійного світу, в якому *«бринять бандури лук і сині флейти рік, / Цвіркун на срібній скрипці щось весняне гра»* [4, с. 133]. У здраматизованому до трагізму бутті в'язень сумління все ж залишається вільним, проявляє себе внутрішньо суверенною особистістю. В цих «координатах „ізомплена душа” визріває до духовних максим» [3, с. 161]. Носієм семантичних повідомлень про них нерідко стають саме музичні релікти, насамперед пісня: *«Там пісня, витвір висоти, / Свободи й пружного простору, / Шугнула вільним птахом вгору, / У вир! У небо! У світи»* [10, с. 65]; *«Свободу слухать: серце пісня волі стереже»* [4, с. 132];

«...і животворилася сила / і пісню в слові поцілував...» [9, с. 135]. Сакральний світ музики, вступаючи у взаємодію зі словом, набуває онтологічного смислу, стає тієї живильною субстанцією, що дає змогу в'язневі сумління вистояти в ситуації «вертикальної труни» (В. Стус), зберігши внутрішню рівновагу: «Дорога до Бога – ламка і витка. / Коли ж нас поймає, долає знемога – / підноситься пісня – і віща й щемка!» [13, с. 164].

Отже, своїм словом «із-за ґрат» (назва збірки Т. Мельничука) дисиденти оприявнили зафіксоване «вчування непересічних і обдарованих українців у музику й гармонію Всесвіту, що їх здатні почути не всі й не завжди, а лише обрані, які зберегли й оптимізували у своїх внутрішніх структурах колективну пам'ять, що міцно тримає знання про довершене, вміють відчувати красиве, прадавнє, відчувати його доцільність і відгукуватися на колективне несвідоме часткою своєї душі, попри нестерпно складні життєві обставини» [1, с. 136].

Запропонований у статті напрям інтерпретації творчого доробку в'язнів сумління не претендує на вичерпне висвітлення означеної проблеми. «Написаний на тюремній стіні» (М. Руденко) текст, структурно-функціональним рівнем якого є інтермедіальна фактура, потребує багатоаспектних досліджень. Детальний розгляд іномістецьких складників поетики в'язничної лірики (живописних, скульптурних, кінематографічних тощо) може стати одним із перспективних методологічних векторів декодування явища літературного дисидентства як естетичного феномену.

## Література

1. Горболіс Л. М. Міжмістецькі контакти українського тексту: монографія. Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021. 312 с.
2. Ільницький М. М. «Концерт» Б.-І. Антонича: виміри музичної структури поетичного тексту. *Слово і Час*. 2008. № 9. С. 64–69.
3. Кодак М. П. Поет – орудна іпостась життя. Читаючи «Час творчості» Василя Стуса. Кодак М. П. *Вибране: статті, рецензії, питання/проблеми теоретичні: у 2 т.* Луцьк: ПВД «Твердиня», 2015. Т. 2. С. 158–176.
4. Мельничук Т. Ю. *Твори: у 3 т.* Коломия: Вік, 2003. Т. 1: *Поезії*. 256 с.
5. Мельничук Т. Ю. *Твори: у 3 т.* Коломия: Вік, 2003. Т. 2: *Поезії*. 256 с.
6. Просалова В. А. *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: монографія.* Донецьк: ДонНУ, 2015. 154 с.
7. Райбедюк Г. Б. *Інтермедіальна матриця лірики Ірини Калинець. Лінгво-літературознавчі студії: інтерфілологічний аспект: матеріали міжнародної наукової конференції / упоряд. С. Маценка.* Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2025. С. 167–174.
8. Райбедюк Г. Б. *Інтермедіальний код лірики Ігоря Калинця. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки.* 2025. Вип. XXIV. С. 139–149.
9. Сапеляк С. Є. *І каміння те стало хлібами...: у 3 т.* Харків: Майдан, 2011. Т. 1: *Поезії*. 336 с.
10. Світличний І. О. *Серце для куль і для рим.* Київ: Радянський письменник, 1990. 581 с.
11. Сокульський І. Г. *Лірика: вибрані поезії.* Дніпропетровськ: Ліра, 2010. 316 с.

12. Стус В. С. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Факт, 2008. Т. 3. 752 с.  
 13. Стус В. С. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Факт, 2009. Т. 5. 768 с.  
 14. Стус Д. В. Час поезії. Стус В. С. Твори: у 4 т. 6 кн. Львів: Просвіта, 1995. Т. 3. С. 6–10.  
 15. Фрайт О. В. Музична номеносфера як індикатор еміненності літературних текстів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 45(2). С. 49–54.

Олег Соловей  
 (м. Вінниця)

### ПРО ДЕБЮТНУ ЗБІРКУ ПОЕЗІЙ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

That thereby beauty's rose might never die.  
*William Shakespeare. «Sonnet 1»*

Дебютна збірка поезій Емми Андієвської «Поезії» [1] прикметна кількома цікавими та важливими рисами. Щось подібне щодо назви, аж настільки відчужено-безособове, в українській поезії дозволяв собі хіба що Володимир Сосюра у найгірші для нього позачасові роки сталінізму. (І на те були поважні причини, поготів, – опісля появи збірки «Серце», 1931). Володимир Свідзінський у 1940-му р. з аналогічних причин не міг видати свій «Медобір», – лише часткові висмики під нейтральною назвою «Поезії». У назві зазвичай відбивається концептуальний авторський задум, його естетичні та ідеологічні інтенції. Але згадані приклади стосувалися країни-концтабору, ситуація двадцятирічної Андієвської, здавалося б, радикально інша. Випустити у світ першу збірку поезій, не надавши їй принципового та неповторного імені, поготів, мешкаючи у ФРН, у вільному світі, – як таке може бути? Рання молодість – складний і небезпечний період у людському житті, отже – може бути й таке; не варто дивуватися: численні сумніви, суперечності, субверсивність і турбулентність свідомості. Я не буду пояснювати, чому збірка «Порічок гроно» втратила своє автентичне ім'я і вийшла друком лише із жанрово-родовим маркером на обкладинці. Люди, зацікавлені темою, давно уже знають про цю історію, втім бракує остаточної верифікації. Хотілося б почути пояснення від самої авторки, попри те, що це аж надто давня історія. Підозрюю, у щоденниках 1950–51-го рр. Емма Андієвська багато та емоційно з приводу цього рефлексувала, і колись ми це все прочитаємо. Хоча, звісно, нічого такого не гарантовано, – треба знати темперамент і східну затягість пані Емми. Я особисто анітрохи не здивуюся, якщо колись дізнаюся, що згадані щоденники та епістолярій відповідного періоду, – давно уже нею знищені, – можливо, ще того ж 1951-го вікопомного року.

Дебютувавши збіркою віршів із такою дивною (власне, *відсутньою*) назвою, Емма Андієвська, тим не менше, отримала найвищу оцінку від метра тогочасної української критики у вільному світі, Ігоря Костецького [2]. Він визнав її геній, ледве не голослівно наголосивши на цьому факті та майже нічого нікому не по-

яснивши. Так теж буває, коли ти зустрічаєшся з явищем, яке перехоплює подих, а самому *явищу* немає ще й двадцяти років. (Можливо, і кількість віршів у збірці співпадає саме з віком авторки? Втім, це може бути й випадковим збігом). У цій ситуації Костецькому можна хіба що по-людськи поспівчувати. Він був першим, хто відкрив для світу феномен Емми Андієвської, – неординарної поетки, за декілька років – новелістки, а ще пізніше – самобутньої й самодостатньої мисткині. Водночас Костецькому з його інтуїтивним природнім даром, а також із технічними навичками вишколеного письменника-експресіоніста, було значно простіше, ніж усім наступним читачам і дослідникам цього феномену. Він, зокрема, писав про дебютантку Е. Андієвську: «...Назвати когось живого – та ще й, як у даному разі, ледве двадцятирічну дівчину з її першим виступом – назвати цілком поважно генієм це ніяке не захвалювання, а просто констатація того прокляття, яке лежить на обраній звище для мучинь людині. Геній це вічна ненависть самого себе, вічна прірва між катівнею вигаданого сну і недосягнутим ступенем мистецької майстерності, який не дозволяє той сон бодай на одну десяту відтворити» [2, с. 5]. Цікаво, що Ігор Костецький писав свій відгук не на збірку «Поезії», яку у підсумку отримав читач від видавництва в Новому Ульмі, а на збірку «Порічок гроно», про що є свідчення у вигляді зноски під текстом його рецензії у заокеанській (нью-йоркській) газеті «Обрії»: «З приводу виходу збірки: Емма Андієвська: „Порічок гроно”. Видавництво „Україна”, 1951 р.» [2, с. 6]. До того ж і у тексті рецензії йдеться саме про збірку «Порічок гроно». Що усе це означає? Дуже просто: критик писав рецензію на збірку, яка ще мала назву «Порічок гроно» й готувалася до друку чи вже була у друкарні. Він надіслав рецензію до редакції «Обрії» (Нью-Йорк, США) ще до того, як дізнався про зміну назви збірки в останню хвилину. Сама ж авторка про внесену нею зміну критикові явно не повідомила. Відомо, що Костецький у ті економічно непрості для нього часи (та й у пізніші роки – так само) користувався переважно дешевшою «повільною» (морською) поштою, тому доставка кореспонденції за океан займала доволі відчутний час, – декілька тижнів. Маю відчуття, що якби він дізнався, що збірка вийшла під назвою «Поезії», то ця рецензія взагалі не була б оприлюднена. Зокрема й тому, що він піддає критиці деякі вірші зі збірки, а водночас і саму назву збірки, вважаючи її як мінімум невдалою та «по-олесівському нестерпною»: «<...> а в найпершій чергою, чотирирядковій поезії „ще” прикро вражає наївне порівняння через „наче”, – не кажучи вже про самий заголовок, „Порічок гроно” (саме так, і то двічі звучить назва книжки у рецензії. – О. С.), сам по собі дуже поганий, а, перенесений на назву цілої збірки, просто таки по-олесівському нестерпний. Ще пара зауважень могла б бути до цього, так, як кожній нововинайденій чудодійній машині завжди бракує пари деталей, що їх уже пізніше додають, удосконалюючи її, блискучі епігони» [2, с. 5]. У своїй явно компліментарній та вітаїстичній рецензії (яка, вірогідно, за спільним узгодженим задумом критика і поетки, мала бути першою в світі), Костецький від самого початку ретельно подбав про масштаби естетичних контекстів («з явищем в його абсолютності», – як він писав), у яких читач мав сприймати дебютну збірку юної авторки, запропонувавши, зокрема, своє розуміння генези цієї поезії: «Міродайним стилевідчуттям поезії Окциденту було прагнення рівноваги словосполу-

чень, тобто, те, що носить назву клясицизму. Стилi динамiчнi, напруженi, загостренi, епохи, сказати б, екстатичного стилевiдчуття, отже кожноразового романтизму з експресiонiзмом включно, було нiби тимчасовим бунтом. Але, з другого боку iснує дiаметрально-протилежна традицiя: свiт тисячолiтнього поетичного Сходу, залiзний карб неймовiрних словесних конструкцiй, фантастичних, сновидних, галюцинацiйних словообразiв. Тим то кожен прорив у наш свiт того, що, примiром, для Китаю є тiльки незначною часткою звичайного поетичного цiлого, ось як поезiя Мао Тзе-тунга, сьогоднiшнього червоного диктатора Небесної iмперiї, стає чи не революцiєю. Ми не знаємо, як сприймає культурний китаець або японець зустрiч з європейським клясичним стилевiдчуттям. Але ми знаємо певно, що на кожному окцидентальному поетi, який наважився свiй несамовитий орієнтальний сон зробити здобутком нашої мистецької майстерности, лежить свого роду обов'язок генiальности» [2, с. 5–6].

Не менш серйозно до цього поетичного дебюту поставився й iнший авторитетний критик української емиграцiї Володимир Державин, доволi категорично обстоюючи «сюрреалiстичний стиль» поетки, та вiдкидаючи дещо таки несподiвану рецептивну пропозицiю І. Костецького щодо генези лiрики Е. Андiєвської: «Вже значно лiпше характеризує поезiю Андiєвської, <...> бо вiн, принаймнi, згадувати й називати сюрреалiзм не соромиться, тiльки ж зовсiм недоречно пов'язує його з поезiєю Далекого Сходу, на якiй вiн, очевидно, жадною мiрою не розумiється i яка насправдi абсолютно нiчого спiльного з захiдноєвропейським сюрреалiзмом нiколи не мала, будучи вiд початку до кiнця збудована на суто лiтературних i часом мiтологiчних (отже, в останньому рахунку, теж лiтературних) альянсах i натяках» [4, с. 34]. Хоча, невдовзi й сам критик засвiдчив своє повне нерозумiння, скажiмо, таких рядкiв – «Леопард розцвiтає в кутку; / Тiнi мовчки лежать, мов квіткi», – вважаючи, що у вiршi йдеться про зображення «побляклої рослинности з її жовто-червоно-чорною свiтотiнню» [4, с. 35]. І, як висновок, наприкинцi статтi: «Емма Андiєвська взяла на себе завдання почесне й вельми вiдповiдальне – стати першим в iсторiї українського письменства поетом-сюрреалiстом» [4, с. 38]. На жаль, це нафантазований висновок, не зiпертий на переконливу аргументацiю. Критик так i не збагнув, що це вiршi про кохання, i що вони мають цiлком «земне» походження та очевидного адресата. Зокрема, цi вiршi про втрачене кохання; про перший i гiркий жiночий досвiд, – саме звiдси густi та акцентованi осiннi настрої та мотив «старiючої» жiнки, – *жiнки, яка втрачає*. Лiричнiй героїні лишаяються лише спогади, якi вона приймає часом iз вдячнiстю, але найчастiше проживає i виписує їх як iсторiю хвороби, iсторiю душевної травми.

Юрiй Шерех, вiдчайдушно промовчавши з приводу поетичного дебюту Емми Андiєвської, за п'ять рокiв вiдгукнувся доволi жвавим текстом на її прозовий дебют. У цiй статтi, шукаючи, чи не передовсiм, генезу письменницi, вiн зачепив особисто Игоря Костецького, – нiбито в хорошому європейському контекстi «трьох К», але зi специфiчною злiсно-ядучою настановою. Костецький цього не вибачив Шереховi до кiнця свого життя. Здається Юрiй Володимирович неабияк про це шкодував. Як почувався при тому Костецький, зцiпивши зуби та тримаючись власних принципiв, – ми не знаємо, але вiн тримався. Бо принципи – це важливо.

Тому, зрештою, ми знаємо чимало, або ж інтуїтивно відчуваємо. Шерех усього-на-всього пожартував<sup>2</sup>, швидше за все, не замислюючись щодо наслідків, але наслідки будуть, наслідки живі дотепер. Ці двоє більше ніколи не мали особистого взаємнення. І мені шкода, бо це зашкодило українській гуманістиці у вільному світі. Але я однозначно на боці принципів, тому я на боці Костецького, – за всієї моєї поваги до Юрія Шереха. Іноді жарти реально дорого коштують, і це саме прикрий випадок Шереха і Костецького.

У контексті української еміграційної лірики початку 1950-х рр. збірка Андіївської виглядає свіжо й привабливо, попри навіть те, що чимало рядків (точніше, мабуть, *образів*) мають вигляд абсолютно штучний, придуркуватий, інфантильний. Що такого в них далекосхідного розгледів Ігор Костецький, – для мене залишається неабиякою загадкою. Юрій Шерех, згадавши І. Костецького у своїй рецензії, на диво жорстко помилився, стверджуючи, що «авторка не взяла в Костецького його фрази, його ворожбитсько-шарлатанських маніпуляцій із словом»: «Костецький подарував авторці єдине, що він має – світ важкої з перепною голови, недогризених солоних огірків, їджених з хвоста оселедців і останніх, заблуканих нічних трамваїв, що везуть одного напівпритомного пасажира невідомо куди, може в вічність, може в район поліції. На щастя, правда, авторка не взяла в Костецького його фрази, його ворожбитсько-шарлатанських маніпуляцій із словом» [7, с. 2]. Як на мене, рання творчість Емми Андіївської – як поетична, так і прозова (як мінімум упродовж усіх 1950-х рр.), – перебуває цілковито під впливом саме Костецького, і це стосується передовсім її активного та сміливого експериментування (назвімо це так) із мовою та її «бароковою» лексикою. А вже Кафка, Кокто, Іван Голль, Андре Бретон, Трістан Тцара, – причетні до постання феномену Андіївської цілковито незрозумілим чином (якщо не рахувати персонажа, позначеного літерою Д., який Шерехові нагадав персонажа К. у романі Франца Кафки «Замок»), якщо взагалі причетні. Або так: звісно, причетні, але виключно тією мірою, якою вони присутні у поліфонічному континуюмі, в якому зростала та формувалася творча індивідуальність, а відтак – і загальний феномен Емми Андіївської.

Зрозуміло, що дебютна збірка Андіївської належить саме до такої поезії, про яку написали і Костецький, і Шерех, – складної, не очевидно референтної й таке інше. Але внутрішня ситуація цієї лірики виглядає під час занурення в неї не настільки складною, як видавалося нашим метрам. Передовсім це стосується здогадок щодо її генези. Тож із автентичною назвою збірки Андіївської, від якої у виданій книзі «Поезії» лишився лише перший вірш, – вірш-заспів без назви, – усе ніби просто. Хіба що варто поглянути на сам цей текст, якщо вже він магічно

<sup>2</sup> Утім, можливо, не лише пожартував. Цілком може бути, що це була відповідь на гострі випадки І. Костецького роком раніше у рецензії на зрадаговану Шерехом книгу Едварда Стріхи (Костя Буревія), до якої він написав післямову й коментарі. (Див.: *Костецький І.* Прогулянка книгарнею. *Україна і Світ*. 1955. Зошит 15. С. 55–56). Але «відповідь» Шереха виявилась стилістично незграбною й такою, що ігнорувала будь-які правила інтелектуальної суперечки-полеміки. Костецький у своїх випадках передовсім захищав Михайля Семенка і український футуризм 1914-го – 1930-го рр., водночас, щоправда, завдавши удару й по редакторському та літературно-критичному реноме Ю. Шереха; на жаль, не без того. Але Костецький у своїй публічній практиці так і не дійшов до використання пліток і не зазірав у приватну шпарину, аби переказати читачеві побачене разом із цілковито нафантазованим, як це бачимо у рецензії Шереха. (Див.: *Шерех Ю.* Диптих про книжки з подвійним дном. *Українська літературна газета*: Місячник літератури, мистецтва, критики, наукового і громадського життя. 1956. Число 1(7). С. 2).

впливав на всі інші, й був визначальним для вимріяної назви (яка, пам'ятаємо, аж настільки не подобалася Костецькому) всієї дебютної збірки. Зрозуміло, що йдеться про інтимну лірику, пов'язану з переживаннями ліричної героїні:

*Охмелілий розвішую віск*

*І думаю тільки про вас.*

Поетичний дебют Андіївської (на відміну від прозового у 1955 р., раціонально осмисленого та, однозначно, більш підготовленого), – це суцільний пошук, а відтак, – сміливий – аж до безоглядності, – експеримент; а місцями – й зовсім – неприхована мистецька провокація. Юрій Шерех у «Великій статті про малий вірш» (1952), присвяченій загалом-то одній конкретній поезії Олега Зуєвського (на прикладі якої він розмірковує про речі та тенденції, без перебільшення, масштабні: «Вага невеличкого вірша Зуєвського для нашої поезії в тому, що це, скільки знаю, перше в нас адекватне відтворення типу сучасної поезії Заходу. Того самого, що позначений формулою Мак Ліша. З мого погляду – це не головна лінія нашого поетичного розвитку. Але це розвиток, а не стагнація. Це сьогодні, а не дев'яносто років тому» [6, с. 338]), у процесі зіставлення деяких радикальних поетичних практик того дня, дає ранній ліриці Андіївської просто нищівну характеристику: «Однак відмовлення від пунктуації вказувало на шлях, яким можна було йти. Ішлося про розхитання звичних зв'язків слів. Кожне слово в нашій мові ніби має кілька гачків, до яких – за інерцією мови – мають бути почеплені інші слова, причому конче слова певного типу або й певні слова. Так досить сказати, приміром, слово *розз'явити*, щоб у свідомості з'явилися слова *рота* або *пащеку*, і то конечно в формі родового або знахідного відмінка. Вираз *о десятій* автоматично тягне за собою слово *годині*. І так далі, і так далі. Просто пооббивати ці гачки зі слів, вивести їх цілком із автоматизму їхніх зв'язків – означало б перестати писати українською мовою. Але що коли розхитати ці зв'язки? Коли, часом, перебити звичні конструкції рівнобіжними, але не тотожними? Або коли частину гачків лишити порожніми, простягненими в порожнечу? Коли дати переслизання з одних нормальних конструкцій на інші, теж нормальні, але не при даному гачку? Ішлося, одне слово, не про руйнування мовних зв'язків, а про їх систематичні переключення, про розбиття інерції, про виведення їх із звичного. Наслідком такої техніки, поперше, розривалися зв'язки поетичної мови з побутовою. Подруге, і головне, підносилися вага слів і їхнього значення. Бо читач, почуваючи, що його вибито з синтаксичної інерції, починає шукати втраченої рівноваги в уважнішому вгляді в значення слів. Тим самим у протилежність всякій заумній мові при такому підході до мови роля значення слова не занепадає, а зростає. Вирвані з контексту щоденщини, але поглиблені значеннєво, слова щільніше в'яжуться з внутрішнім світом поета і духово спорідненого з даним поетом читача. Поезія стає не позамовною, як було в заумників, і не протимовною, що свідомо ламає мовні норми, як це є, приміром, у ранніх поезіях Андіївської (які, до речі будь сказане, саме через це не здаються мені поезією, бо те не мистецтво, що йде проти свого матеріалу), а, так би мовити, метамовною, понадмовною, виходячи при цьому з можливостей, закладених у самій мові» (виділення в цитаті належить Ю. Шерехові. – О. С.) [6, с. 339–340]. І далі, доводячи власні побіжні рецептивні зауваження до

статусу висновків: «Флюктуаціонізм – не легка річ, – з погляду суто технічних вимог, що стоять перед поетом. Суть їх полягає в тому, що, систематично порушуючи синтаксичну й фразеологічну інерцію мови, поет повинен увесь час спиратися на можливості, закладені в самій такій мові, використовувати те, що в мові може бути, не накидаючи мові нічого їй чужого. Адже йдеться саме про мінення, вагання, але не про розрив з традицією, не про насильство над мовою. Інакшими словами: тільки один крок тут від Зуєвського до ранньої Андіївської. Але цей крок має вирішальне значення. Те, що написав Зуєвський, – поезія і українською мовою. Те, що написала Андіївська, – *не поезія, а радше словесний спорт*, і зв'язки його з українською мовою, коли не говорити про зовнішнє оформлення слів, – мінімальні» (курсив мій. – О. С.) [6, с. 341]. Погодьмося, це прозвучало доволі жорстко. Можливо, навіть занадто і до певної міри несправедливо. Хоча, мушу визнати, що суб'єктивна рація у словах критика все-таки наявна. Навіть однозначно наявна. А, скажімо, людські сантименти й прихильність найчастіше бувають скеровані на людей, із якими ми маємо хоча б якесь особисте взаєминня. До всіх інших ми кожного разу більш об'єктивні й суворі, – це теж у людській природі.

Так сталося, що Емма Андіївська розпочала свій шлях у літературі в перший рік другої половини ХХ ст., відтак – уся ця друга половина буде належати їй. Не виключно їй, але значною мірою – їй, поготів, що її слідами так ніхто й не наважився йти. А от проблема нереферентності (сюрреалізм? – навряд чи, попри те, що до сьогодні про це не встиг написати хіба що найбільш лінивий дослідник-інтересант) цієї збірки, як на мене, не є аж такою очевидною. Можливо, і теза Юрія Шереха щодо спорту в дебютній збірці поетки ґрунтується на його суб'єктивному відчутті нереферентності, яку він у статті [6] про вірш Олега Зуєвського розглядає виключно з погляду лінгвіста. А лінгвістична художня література доступна хіба що в окремих, – цілком зрозуміло, – виключно лінгвістичних – аспектах. Для прикладу, розглянемо декілька віршів зі збірки Емми Андіївської «Поезії». Почавши з першого тексту, який мав пояснювати назву збірки «Порічок ґроно». Образ, покладений у назву збірки – «Порічок ґроно», – відсилає, як мінімум, до аналогічних образів у назвах хронологічно близьких книжок, – «Сагайдак» (1925) Юрія Дарагана та «Козуб ягід» (1927) Валеріяна Поліщука (зрештою, можна згадати ще його «Жмуток червоного», 1924). Образ *ґрона* – це образ збірки і натяк на сутність її структури; це, як *сагайдак* у назві однойменної збірки Дарагана. Порічки в ґроні – вірші в книжці, – за аналогією до віршів-стріл у сагайдаці й, відповідно, у «Сагайдаці» Дарагана. Образ «Порічок ґрона» – цікавий сам по собі. Чому не *жменя горобців* (якщо насправду йдеться про сюрреалізм), або будь-який інший варіант, – *каміння з праці, намисто з хмар* або будь-що інше? Емма Андіївська, яка своїм першим кроком у літературі могла собі дозволити будь-що і в будь-якому вигляді, віддала перевагу порічкам, ґронові порічок. Як виглядають порічки? Колір, смак, тендітність і ніжність власне ґрона? Це про що? Я думаю, що це про молодість, кохання і творчість. Єдина можлива альтернатива порічкам – українська тотемна вишня. Як це було у Тараса Шевченка та у народній українській пісні. А ще вишня уже була у дебютній збірці «Психетози» (1922) молодого Гео Шкурупія: «роздушилась велика червона вишня / по всьому тілі теплий сік...» [8, с. 69], і Андіївська, яка прослухала ґрунтовний авторський курс

лекцій із історії української та світової літератури авторства Ігоря Костецького, безперечно, знала про цей образ, наповнений відвертою еротикою. Як відомо, повторюватись у мистецтві, як мінімум, – *mauvais ton*. Тому у двадцятирічній поетки – власний індивідуальний образ: порічок гроно. Це ще й приклад використання формалістичного прийому учуднення, про який вона дізналася, поза сумнівом, так само від Костецького. І цей прийом, як не дивно, чудово корелює із тією «китайщиною» у її творчості, про яку вперше згадав усе той же Костецький у рецензії, а значно пізніше, але водночас і значно ґрунтовніше та переконливіше, про це написав Марко Роберт Стех [5].

Збірка Емми Андіївської за мотивним комплексом її дев'ятнадцяти творів є передовсім книжкою інтимної та любовної лірики. Ці специфічні медитації, виконані у суголосі з настроями, породженими передовсім осінню. Осінь – це завше про павзу й прощання; саме про це йдеться у вірші «Осінь». Кореляція осіннього завмирання світу довкола із втратою дорогої людини – суть цієї невеличкої поезії. А у вірші «Троянда пішла від місяця» ситуація прикрого розлучення означена вже у назві тексту, а вже у ньому сама подія, що призводить до тривожного олюднення усього довкілля через використання метафори-персоніфікації. Троянда пішла від місяця, бо має власну гідність, і от, будь ласка, маєте таку картину:

*Зорям на небі тісно,  
Троянда пішла від місяця.  
Дерева, як з діжки тісто,  
Муром стікали в барвисте,  
Де вітер від пахоців світиться.*

Водночас варто звернути на *motto* до всієї збірки поезій. Це, мабуть, найвідоміші слова з Екклезіяста: «... і нема нічого нового під сонцем». Це алюзія: приватна ситуація авторки та її героїні не нова й анітрохи не унікальна. У вірші «Старіюча», вже назва якого так само промовляє, хоча авторці лише двадцять років. У назві присутня ознака за дією, якою поетка шифрувала від чужого ока чи то на правду поразку, а чи звичайний досвід нещасливого кохання, якого в житті досить складно уникнути: «Як осінні листя, розлетілось / Почуття. Лиш де-де зачепився / Лист, що запізнівся відлетіть». У поезії «На ранок» маємо вже не лише інтимну лірику, але й доволі відверту еротіку з чітким мінорним післясмаком:

*У ліжка всі кості нили  
На ранок. Фруктів тіла  
До склянки холодної тислись  
В гарячці. І в пунші  
Світанок тонує, наче пунші доливали.  
Стихали на агрусі шрами.  
Шакали під вікнами танули.  
– Ви відійшли. –*

Інший важливий і добре помітний мотив збірки «Порічок гроно», – мотив самотності («Над столом», «Увечорі», «Плач по Офелії» й ін.), який виникає зі згадки про розлучення з коханою людиною, а відтак, – про самотність, старість, швидко проминання життя. Старість у ліриці Андіївської взагалі різко протистав-

ляється самому поняттю життя (принаймні життя активного, повнокровного, самодостатнього), бо життя – це молодість і кохання; зокрема і взаємність у коханні. У «Плачу по Офелії», можливо, є згадка про травму хребта, якої зазнала поетка у юнацькому віці на спортивному майданчику. Ця травма була неабияким випробуванням для активної молодої людини, яку лікарі мусили знерухомити на декілька тривалих місяців: «Пройшов залізом замок до хребта; / Не виїде владар на білі лови». Вірші з цієї збірки сьогодні потребують нового та уважного пере-прочитання з урахуванням біографічного матеріалу, який значною мірою дослідникам сьогодення приступний. Хоча, помітна закритість письменниці та герметизм її творчості є певною перешкодою на цьому шляху.

### Література

1. Андiєвська Е. Поезії. Новий Ульм: Вид-во «Україна», 1951. 28 с.
2. Костецький І. Про Е. Андiєвську. *Обрії: Література. Мистецтво. Критика*. Нью-Йорк, жовтень 1951. Число 5(6). С. 5–6.
3. Костецький І. Прогулянка книгарнею. *Україна і Світ*. 1955. Зошит 15. С. 55–56.
4. Державин В. Поезія Емми Андiєвської. *Україна і Світ*. 1953. Зошит восьмий–дев'ятий. С. 33–38.
5. Стех М. Р. Далекосхідні стежки до меж невимовного. *Кур'єр Кривбасу*. 2005. Число 183. С. 137–160.
6. Шерех Ю. Велика стаття про малий вірш. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1. Харків: Фоліо, 1998. С. 336–342.
7. Шерех Ю. Диптих про книжки з подвійним дном. *Українська літературна газета: Місячник літератури, мистецтва, критики, наукового і громадського життя*. 1956. Число 1(7). С. 2.
8. Шкурупій Гео. Вохко. Вибрані твори / упоряд. О. Пуніна, О. Соловей. Київ: Смолоскип, 2013. 872 с.

Наукове видання

*Колектив авторів*

**ЛІНГВІСТИЧНІ Й ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ:  
ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Матеріали I Всеукраїнської науково-теоретичної  
викладацько-студентської конференції  
02 квітня 2026 року

Редактор О. А. Солдатова  
Технічний редактор Т. О. Важеніна-Гопрак

Підписано до друку 29.05.2026.  
Формат 60×84/16. Папір офсетний.  
Друк – цифровий. Умовн. друк. арк. 6,27.  
Тираж 30. Зам. 69.

Донецький національний університет імені Василя Стуса.  
21021, м. Вінниця, 600-річчя, 21.  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру  
серія ДК № 5945 від 15.01.2018